



Ivo Frangeš

NOĆAS SE MOJE ČELO ŽARI...



I.

Među premnogim darovima koje zavidimo mladosti valjda je na prvome mjestu svježina, neposrednost, prvotnost doživljaja. Samo je u mladim, neiskusnim danima moguće po prvi put: pročitati klasičnu pjesmu, čuti klasičnu simfoniju, vidjeti klasičnu sliku. U mladim danima, kad su nam doživljaji još svježiji a iskustva skromna; kad, zapravo, ti prvi dojmovi počinju postajati naše iskustvo.

Jer, pitamo se: što je pravi doživljaj umjetnine, klasične umjetnine, s kojom ćemo se kasnije, toliko puta susretati? (Da se razumijemo: pod obilježjem »klasičan«, mislimo na djela za koja se, u određenom kulturnom krugu, smatra da ih neizostavno valja poznavati). Je li to onaj prvi, polazni, neposredni doživljaj, sav okupan u treptavom neiskustvu? ili kasniji, ponovljeni, ponavljani, zreli, — osjenčen tugom svega što smo (i lijepo i ružno) doživjeli i iskusili? No ako i

moramo, s puno valjanih razloga, zavidjeti onima koji još nisu boravili u gradovima u koje mi jedva čekamo da se, ponovno, po tko zna koji put, vratimo, — ne smijemo smetati s uma da su istina i smisao naše »zavisti« utemeljeni u našoj vjeri u ljepotu, i da je usklik: — Kako ti zavidim, ti u zrelih godinama po prvi put pohodiš Veneciju! — ispunjen zapravo našim iskustvom te ljepote (koja je zajamčena) i pouzdanjem u ljepotu na temelju kojega taj sretni, zakašnjeli »neznajša« oživotvoruje svoju poznu odluku. Ali, dok je put u nepoznat poznati grad i logičan i unaprijed zajamčen doživljaj, takvu se sretniku može dogoditi susret s umjetničkim djelom, posve neočekivan i nepripravljen, iznenađan i potpuno čist od »prethodnog uživanja«. Može posve slučajno otvoriti neku čitanku, reviju, antologiju, i suočiti se, recimo, s Tinovim *Nottornom*, ne znajući te stihove, ne znajući ni za Ujevića, pa možda ni za značenje riječi »nottorno«.

Čiji je doživljaj »pravilniji«? Onoga što po ne znam koji put prečitava, ili čak u sobi opetuje, čudesne Ujevićeve stihove? ili onoga posve hipotetičnog, zamišljenog, da, izmišljenog namjernika, koji niz preduvjeta moradijaše ispuniti da stvori uvjete koje smo mu nametnuli? Toliko je taj »idealni« čitač rijedak i neobičan da ga, u životu, slobodno možemo i zanemariti.

A u teoretskom razmišljanju? Irealan u životu, kao misaona hipoteza on je i te kako potreban. Čuje se prečesto tvrdnja kako bi umjetnosti valjalo pristupati »čista srca«, bez natruha povijesnih, nacionalnih, društvenih. Jer je — kaže se dalje — poezija, lirika, govor najneposredniji i najčuvstveniji; a čuvstvima, osim njih samih, nije potreban bilo kakav dodatak. S ljepotom je, vele, dovoljno susresti se, suočiti; sve ostalo obavit će ona sama. Kao u Flaubertovu *Novembru*, dostatno je prekoraciti mjezin prag: poputiskusne žene, ona će sretnog dječaka uvesti u zamršene tajne ljubavi.

Nego, radilo se o putovanju, o ljubavi ili o čitanju, prvi je susret neponovljivo jedinstven; svako čitanje ostvarujemo puninom svih dotadašnjih iskustava; ponovno pak čitanje uključuje i prethodno iskustvo teksta koji čitamo. U tome i jest smisao umjetnosti: iskustvo autorovo, doživljeno po nama, određuje i nas, postaje dio nas, i mi više nismo oni koji bijasmo prije čitanja, prije doživljavanja. Pa ako je za »historijsku«, povijesno određivu i na povijesti utemeljenu pjesmu potrebno poznavati semantičko polje kojim se kreće i osloncem na koje se oblikovala pjesnikova vizija, to za isključivo čuvstvenu, osobnu, lirsku pjesmu, nije potrebno »ništa« osim subjektivne sklonosti. A ipak se i ona, osim talentom, stječe životnim i — ako ga je uopće moguće odvajati — čitalačkim iskustvom.

Neka mi bude dopušteno navesti vlastiti primjer. Ujevićeve stihove »Noćas se moje čelo žari...« pročitao sam prvi put u davnim dječkim danima, u knjizi *Ojađeno zvono*, i to kao *Nottorno*, i doživio ih kao posve samostalnu pjesmu, upravo kao i sve ostale u toj knjizi. Istrgnuta iz *Kolajne*, u kojoj su sve pjesme obilježene rimskim brojkama, ona je u *Zvonu* naslovljena. Već ta činjenica, koliko god u prv

mah od relativna značenja, daje svakom razgovoru o pjesmi smjer male filološke rasprave. U *Kolajni* stihovi nose broj XXI; ali nije nevažno upozoriti na neposredno susjedne tekstove. Tako pjesma XX. počinje: »U ovom mraku mirisavu / slušajmo kako ječe živci; / i sjećaju na ljutu travu, / a našem grču jesu krivci.« itd. Pjesma XXII. izražava slično raspoloženje: »Svjetlosti moje vjere, tugo tuge, / kaži mi stazu žutim perivojem / i daj da grlim braću, plačidruge, / i da plačem, da plačem po svojem;«. Itd. Suvišno je otkrivati da je raspoloženje u svim trima pjesmama ako ne istovjetno a ono svakako vrlo blisko, srodno

[Notturmo]

Noćas se moje čelo žari,
noćas se moje vjede pote;
i moje misli san ozari,
umrijet ću noćas od ljepote.

Duša je strasna u dubini,
ona je zublja u dnu noći;
plačimo, plačimo u tišini,
umrimo, umrimo u samoći.

Takvi stihovi, kristalno čisti i savršeno jasni (iako, vidjet ćemo, ponegdje višeznačni), kao da pozivaju na jedno temeljno upozorenje: interpretacija pjesme nije traženje nekog sakrivenog smisla, pogotovu ne tamo gdje nikakva sakrivanja nema, i gdje nema — ni namjernog ni slučajnog — nastojanja da se postigne ono što Ujević sam u mnogim (i to među ponajboljim) pjesmama čini, a što u teoretskim napisima ističe kao nejasnoću, višeznačnost. Valja jednostavno reći da je prava poezija po definiciji višeznačna; interpretatorov je problem samo u tome da ustanovi je li ta višeznačnost spontana ili namjerna, odnosno je li neotuđiv dio pjesnikova postupka; ili je pak prirodna posljedica umjetničke vrijednosti. Ovdje, kao što je rečeno, jasnoća je temeljna osobina teksta; i ako nešto u njemu zbunjuje, to je upravo njegova jednostavnost, i, istovremeno, vrtoglava dubina za koju nam je tako teško povjerovati da može biti vezana uz riječi čedne i jednostavne, »zrele i bez buke«. A jest.

Ponovimo: pjesma se pod brojem XXI, nalazi u zbirci *Kolajna* objavljenoj 1926. u kojoj nijedan od četrdeset i osam sastavaka nije naslovljen. Sve su to pjesme strogo zatvorene forme, klasične fakturam i (ako je dopušteno reći) izgledom: posvuda rime, kitice, simetrija, red; ukraťko, ono što običan čitatelj, »na prvi pogled«, identificira i smireno priznaje kao poeziju. Onaj koji *Kolajnu* uzima po prvi put u ruke, koji je do naše pjesme dospio poštujući autorov poredak, već je ušao u duh, strukturu i afektivnu konvenciju zbinke. Ne mora znati da je to pjesnikova druga zbirka, da je pjesnik šest godina prije toga (1920, također u Beogradu, također ekavski, i također ćirilicom) obja-

vio zbirku *Lelek sebra*; još manje mora znati da je *Kolajna* (1926) samo po objavljivanju poznija, a da je nastala u isto vrijeme kao i *Lelek*; štoviše, da su i jedna i druga zbirka zapravo jedinstven materijal koji se, prema dugo vremena gajenoj želji autorovoj, imao oblikovati kao jedna zbirka. Hipotetski naš čitatelj pročitao je, doduše, prethodnih dvadeset pjesama *Kolajne*, ali on i ne sluti da je pjesnik, sedam godina kasnije, u antologijskom izboru vlastite poezije, *Ojadenom zvono* (Zagreb, 1933), tu pjesmu objavio pod naslovom *Notturmo*; on još manje zna da je u *Ojadenom zvonu*, odmah poslije *Notturna*, iz *Kolajne*, objavljena još jedna pjesma, XI. po redu, »Blaženo jutro koje padaš...« (samo je zato i spominjemo, jer je naš čitatelj i nju već pročitao), da je i ta pjesma dobila naslov, po prvoj polovici prvog stiha *Blaženo jutro*; a kako je našem čitaču već poznata, podsjetit ćemo ga da je tom izmjenom redosljedca (jer je u *Ojadenom zvonu* prvo objavljena pjesma XXI, *Notturmo*, a zatim pjesma XI, *Blaženo jutro*), izmijenjen i njihov dotadašnji odnos. Pa dok je u *Kolajni* pjesma XXI. imala drugačije, već navedeno »susjedstvo«, u *Ojadenom zvonu*, nasuprot onome *noćas* iz pjesme XXI. stoji, kao neka vrsta »raspleta«, *jutro* iz pjesme XI.

Sve smo to spominjali ne možda zato da ovu kroz prozor bačenu skromnu »filologiju« zaobilazno propustimo kroz vrata; da erudiciju koju smo eksplicitno porekli prešutno prihvatimo kao najpouzdaniju osnovicu interpretacije. A nije tako. Htjeli smo samo pokazati da je filologija (čak i u ovako elementarnu obliku) u onom slavnom »prvom čitanju« od kojega smo pošli, neuklonjiv dio svakog razgovora o poeziji. Jer se i pretpostavka o »nefilologiji« može ostvariti samo jednom; pa ni tada ne apsolutno. Nego, pokušajmo tu nefilološku analizu.

Lirski subjekt govori u prezentu. Istini za volju, sva je *Kolajna* (i *Lelek*, također) u jednom čudnom, bolnom prezentu, u sadašnjosti, u sadašnjem stanju u kojemu se našao »sebar pobijedeni«, sebar — skršen ljubavlju prema »nemilosnoj ženi«. Uostalom, lirika je pretežno u prezentu, u onoj želji (i mucu) sadašnjosti koja izmiče, koje zapravo — nema. Ali dok, recimo, susjedne pjesme (XX. i XXII.) iznose, »pripovijedaju« događaj koji se zbiva u nekoj »povijesnoj« sadašnjosti, prezent iz pjesme XXI. drugačiji je: to kao da je blijesak (sadašnjosti) u nekoj stravičnoj bezvremenosti, vanvremenosti, jauh (sadašnje) patnje u gluhom prostoru-vremenu-pomrčini. U isti mah — kao vremensko određenje u svakoj velikoj umjetnosti kao i uopće u ovoj zbirci, — to *noćas* pripada pjesniku, nama, svakome tko je kadar osjetiti groznicu, ognjicu, žar, zanos ljubavi, čuvstva, ljepote: »Puca, u ognju, naša glava, / a oči tonu snu i stravi / jer nam treba iskustava, / i ne marimo biti zdravi«. (*Kolajna*, III). To *noćas*, javlja se tri puta u prva četiri stiha. Ali, koja majstorija forme; upravo, koji intenzitet osjećaja: prva dva puta *noćas* u početku stiha, da se učvrsti spoznaja časa u kojemu se »radnja« odvija; a onda, u četvrtom stihu, »nenadan« ali silno ekspresivan pomak. Moglo se mirno, u skladu s već učvršćenom paradigmom, po treći put kazati početno *noćas*: »noćas

ću umrijet od ljepote«. No pokušajmo tu mogućnost uklopiti u tkivo prve kitice, i vidjet će se odmah da je ta verzija, čak unatoč tome što ima za sobom autoritet trojne anaforične formule, nasuprot tražičnoj ekspresivnosti kanonskog teksta puka banalnost, i još jedan od bezbrojnih dokaza da se ljepota umjetničkog teksta očituje uspostavljanjem formule ponavljanja i — naoko neočekivanim — odricanjem od nje. »Nočas se moje čelo žari. / nočas, se moje vjede pote...« Teška, mučna, beskonačna noć bolesnikova; a čovjek koji se u vrućici baca po nemirnom krevetu (to bacanje sugestivno je izrečeno upravo ponavljanjem riječi i *nočas* i riječi *moje*), bolesnik je od davnog, drevnog zoraničevskog betega ljuvenog (»Samo Tebe ljubljah u dojednoj ženi, / i o Tebi *buncah* [ist. I. F.] svijetu nemilosnom...«, *Sanjarija*, IV). Sredstva kojima pjesnik izriče svoje stanje posve su jednostavna, pogotovu mjerena iz tradicije starije hrvatske lirike unutar koje se kreće čitav rani Ujević; mislimo tu prije svega na glagol »pôtiti se« koji se, zajedno s imenicom »pôt«, javlja i u *Leleku* i u *Kolajni*, i kao znak i kao značenje. Ne samo da je *nočas* triput ponovljeno, isto je postignuto zamjenicom *moje*. Upornim ponavljanjem lingvističkog materijala pjesnik kao da kaže: takvo je moje nočas; čelo mi je usijano, vjede su mi oznojene, misli snima obasjane, podleći ću toj ljepoti. Svedeni na bitno (čak na ritmizirano bitno), prvi se stihovi mogu parafrazirati upravo tako. Poruka koju stihovi nose dala bi se izreći još jednostavnije: *Nočas* mi se čelo žari, vjede pote, a san obasjava moje misli; umrijet ću od te ljepote. No dok prva dva stiha, uza sva ponavljanja, poruku iznose odista posve reduciranim materijalom, u trećem stihu javlja se, — zbog rime, mogli bismo reći brzopleto — trenutni glagolski oblik *ôžari*, umjesto očekivanoga »ôžārā« ili »ozārāvā«. (Mogao bi se sad za volju »korektnosti«, navlačiti neki aorisni oblik *ôžari*, ali bio bi to sasvim suvišan, pedantski posao; da i ne govorimo kako se taj »daktil« nikako ne slaže s ostalim »trohejskim« rimama.) Mnogo je bolje prihvatiti tekstaociju koja funkcionira nekih šest desetljeća pa priznati da taj neobični oblik predstavlja signal pun bogata značenja.

Druga se kitica razlikuje od prve time što napušta već usvojenu konvenciju verbaliziranog predikata. Ako smo u gornjoj parafrazi prve kitice imali prava na bilo kakve izmjene, to smo najmanje smjeli umjesto »čelo žari«, »vjede pote« staviti »čelo usijano«, »vjede oznojene«. I to ne zbog toga što smo upotrijebili druge glagole: »usijati« namjesto »žariti« i »znojiti« namjesto »potiti«; nego zato što smo preinačenim, nominalnim predikatom iznevjerili aktivitet koji zrači iz izvornog teksta. Još je to očitije usporedimo li prvu kiticu pjesme s drugom. Dok se u prvoj kitici, upravo zbog navedene osobine, stječe dojam da se sve to dešava sad-nā, u ovom trenutku, u drugoj nam se teško odlučiti za smisao: je li duša uvijek »strasna u dubini«? je li ona uvijek »zublja u dnu noći«? ili je to samo ovdje? i kao posljedica ove bunovne, užarene ljubavi? i ove strahotne, čudesne ljubavne noći? Pa onda: »Duša je strasna u dubini«. Je li duša strasna u *svojoj* dubini?

ili zato što je zanonjena u *ovu* dubinu: noći-bola-ljubavi-patnje-ljepote? »Ona je zublja u dnu noći«. Koje noći? Znači li taj stih: ona je zublja u dnu *ove* noći? Ili: ona je *poput*, kao zublja u dnu noći?

I na kraju, u pjesmi tako kratkoj, a toliko ispunjenoj ponavljanjima, upravo sagrađenoj na njima: »Plaćimo, plaćimo u tišini, / umrimo, umrimo u samoći.« Jedno je ipak nužno priznati: okretali, obrtali njome, riječ uvijek ostaje znak; a njezina ljepota, njezina moć potječe od nemogućnosti značenja da se oslobodi zagrljaja znaka. Pa kao što na mnogim, premnogim velikim slikama boje nemaju samo ono, ili isključivo ono, značenje koje im pridajemo u realnosti, ili koje im pridaje realnost, tako i u doživljavanju umjetničkog teksta postoji dio naše sigurnosti koji se ne da opravdati ničim nego sam sobom: »Parce-que la poésie porte son excuse avec soi«, — jer poezija svoje opravdanje nosi sa sobom, kako je govorio Boileau. Uostalom, kod pjesama kakva je Tinov *Notturmo* (obilježimo je zbog jednostavnosti kasnijim imenom), riječi osjećamo kao čudesna brvna bačena preko ponora besmisla i nejasnoće, upravo kako je to naslutio Paul Valéry u izlaganju o *Poetičkoj i estetičkoj teoriji*: »Svaka riječ, svaka od riječi koje nam omogućuju da tako brzo prijedemo prostor jedne misli i da slijedimo impuls ideje koja vlastitom snagom gradi svoj izraz, podsjeća me na one lagane daske što ih prebacujemo preko jarka ili preko brdskog ponora, a kadre su prenijeti čovjeka, samo ako se brzo kreće. Tek, neka prijeđe bez ugazivanja, neka prijeđe bez zaustavljanja — a prije svega, nek se ne zabavlja plesanjem na tananoj dasci da bi joj iskušao otpornost!... Lagani će most kliznuti ili puknuti, i sve će se survati u ponor. Ispitajte svoje iskustvo; i spoznat ćete da mi razumijemo drugoga, da mi razumijemo same sebe, tek zahvaljujući *brzini svog prijelaza preko riječi* [kurz. P. V.] Ne smijemo se svom težinom navaliti na njih, jer će nam se i najjasniji razgovor odmah raspasti u enigme, u više ili manje učene iluzije.«

Znači li to da je kritički razgovor o tekstu, interpretacija umjetničkog teksta posao suvišan, bezizgledan? I da je dovoljno prepustiti se lelujanju riječi koje će nas, prirodno i nepogrešivo, uvesti u pravi svoj smisao? Sigurno ne; ali to svakako znači da je, gdje god to ne zahtijeva konvencija vremena i piščeva izriječkom potvrđena poetika, pogrešno tražiti takozvani dublji smisao i bez imalo sumnje pretpostavljati da riječi upotrijebljene u pjesmi ne znače ono što znače, ono što obično znače, nego da su samo sredstvo da se pravo značenje, prava pjesnička poruka zamagle, i da to zamagljivanje čini istinsku ljepotu umjetnosti riječi. Otprilike kao što Preradović, u zaključku svoje pjesme *San*, pošto se našao u čamcu na uzburkanome moru pa ugledao dvije spasonosne zvijezde, na kraju »razrješava« čitavu situaciju, uvjeren da je poezija odčitavanje alegoričkih zagonetki: »Što je ono more uzburjeno, / što je onaj brodić slab slabcati, / što su ove čudotvorne zvijezde — / sad ću, ljubo, tebi povijedati: // Ono more — to je svijet opasni, / onaj brodić — to je žiće moje, / one zvijezde blage, čudotvorne — / to su, dušo, meni oči tvoje!«

Samo, za takvo funkcioniranje poezije potrebno je suprotstaviti tekst životnoj realnosti, i to onaj u času nastanka, u pjesniku. Tekst je onda neka vrsta omotnice koja sadržava pravo pismo, njegov sadržaj, poruku; istog časa, kad je pristao na takav odnos, čitatelj gubi smisao za »omot« pisma i stalo mu je isključivo do »sadržaja« njegova; a taj se sad ne objašnjava više »omotnicom«, to jest riječima, to jest označiteljem, nego »listom«, sadržajem, označenim. Pa se onda i razgovor o Tinovu *Notturmo* odmah premješta s iskaza (koji je, zapravo, poruka), na okolnosti u kojima je i za koje iskaz nastao. Biografski podaci postaju tako središnje pitanje: gdje se pjesnik nalazio kad se ta noć dogodila? zašto je te noći osjetio to o čemu pjeva? tko je, koja žena, adresat njegovih muka i uzdaha? kako se odnosila prema njegovoj ljubavi? što je bilo »prije«, a što »poslije« pjesme? je li pjesma rezultat samo pjesnikova doživljaja ili ima i djelovanja lektire: filozofske i umjetničke? ...

Pitanjâ, dakle, na pretek; a još i nisu sva! I ne bi se moglo reći da nisu zanimljiva. Ako im još dodamo problem Tinova odnosa prema ženama; ako se upitamo je li to spjevano u Parizu (kao što, po svoj prilici i jest) i tiče li se Vesnićeve pastonke; ako se sjetimo Čerine, njegova sukoba s Tinom i njegove tragične, zlokobne, užarene a neuzvrćene ljubavi prema zamamnoj zvijezdi nijemog filma Franceski Bertini, naš će razgovor o tih osam stihova dobiti izvanredan sadržaj; ali neće ni za dlaku pomaći, čak ni dotaći, pitanje: je li to poezija? i ako jest, zašto jest? ...

A problem srodnosti, utjecaja, lektire? To nismo ni natuknuli. Koliko tek tu prigode za eruditske egzibicije! Uostalom, pokažimo pogrešnost metode na blistavu primjeru, na pretpostavljenoj vezi Ujević—Verlaine.

II.

Divni jedan Verlaineov »notturmo« — izvanredno blizak Ujevićevu tako da bi se mogla pretpostaviti i neka Ujevićeva ovisnost (a požurit ćemo se reći odmah na početku da je uopće nema, i to nikakve, osim u atmosferi noći, koja nije ničije leno) — pokazat će najbolje koliko je doživljaj poezije, prave poezije i ovisan i slobodan od poznavanja okolnosti u kojima je pjesma nastala.

Un grand sommeil noir
tombe sur ma vie:
dormez, tout espoir,
dormez, toute envie!

Je ne vois plus rien,
je perds la mémoire

du mal et du bien...
O la triste histoire!

Je suis un berceau
qu'une main balance
aux creux d'un caveau:
silence, silence!

Né treba neko duboko poznavanje francuskog jezika pa da se osjeti srodnost, bliskost o kojoj smo govorili. Sve i da nam se posrećio bar približno adekvatan pjesnički prijevod ove turobne pjesmice, ne bismo ga ovdje nudili; za našu je svrhu kudikamo bolje tekst prevesti doslovno, u prozi, a prilikom interpretacije zagledati u izvornik:

»Velik (dubok) crni san / pada po mom životu: / snivajte, sve nade, / snivajte, sve želje! // Ja više ne vidim ništa, / (ja) gubim sjećanje (svijest) o dobru i o zlu... / O tužne li priče! // Ja sam (kao) kolijevka / koju (neka) ruka ziblje /na dnu neke grobnice: tišina, tišina!« Dodajmo još da su riječi u zagradama dopisane, ili ostavljene, samo radi lakšeg snalaženja u izvorniku; i, što nije nezanimljivo, da je i ova pjesma — poput Ujevićeve, ali u rukopisu — nosila naslov (*Berceuse — Uspavanka*) i motto »Però non mi destar: deh! parla basso«, stih iz poznatog Michelangelova epigrama.

Interpretacija pjesme može, grubo rečeno, ići u dva glavna smjera: 1. bez obzira na pjesnikov životopis; 2. s potpunim osloncem na životopis. Sve ostale mogućnosti samo su veće ili manje kombiniranje tih dvaju smjerova.

Premda je druga mogućnost privlačnija i nekako prirodnija (nećemo zato reći i: bolja), mi ćemo se ipak držati našeg reda. Dat ćemo kratku analizu pjesme kao da ništa ne znamo o životnim okolnostima u kojima je, i za koje je Verlaine pjesmu pisao; jer kad bismo počeli od druge mogućnosti koja je poduprta autoritetom činjenica što su se odista dogodile, naknadno provedena prva analiza bila bi odlučno kondicionirana biografskim podacima a oni su uvijek (u Verlainea posebnol) dovoljno snažni da se iz kritičke operacije ne dadu izlučiti.

1. Pjesma se nalazi u Verlaineovoj zbirci *Sagesse* (Mudrost), pod brojem V. Poput Ujevićeve pjesme, koju smo analizirali, čitatelj koji je do pjesme došao pjesnikovim redom, već je osjetio raspoloženje kojim je prožeta zbirka, pa prema tome i ova pjesma. Da se pjesma odnosi na konkretan događaj, to je jasno; koji, to čitatelj iz zbirke ne može saznati. Pristanemo li na položaj pjesnikovih suvremenika, odjednom se lako i prirodno odričemo one iste »filologije« za koju se kao potomci, iz distance od preko stotinu godina, tako usrdno borimo. Ne znamo, dakle, izvornu poruku pjesme; ali, zahvaljujući univerzalnosti govora poezije, a do njega nam je — zapravo — jedino i stalo, »kanal« između pjesnika i nas osiguran je. Nas ne zanima toliko jedanaest desetljeća prošlosti, koliko onaj vječni prezent svake prave umjetnosti, prezent kojim su — bez obzira na vremensku distancu —

obuhvaćeni i pjesnik i čitatelj. Uostalom, pjesnik i govori u prezentu, što njegovim riječima daje poseban ton prisnosti i dramatične neposrednosti. Pjesnik pada u san; zapravo ne, bitna razlika: san pada po pjesniku! Pada poput mraka, poput noći, poput kiše... Nematerijalan, san se u neku ruku materijalizira; ako već pada, mogao bi pasti po pjesniku, kako smo i rekli; ali ne, on pada po pjesnikovu tijelu, po njegovu životu, sadašnjem i prošlom. Taj san je — može li se izreći banalnije? — velik: velik i crn. Pa ako se za ovaj drugi atribut još i može pretpostaviti neka ekspresivnost onaj prvi (pogotovu u originalu) zaista je i svakodnevan i preupotrijebljen. A ipak, ipak valja upozoriti da analiza teksta nije njegovo drobljenje, mrvljenje, nego obratno, poštivanje cjeline; i da vrijednost sintagme nije u pojedinim riječima, nego u snazi koja ih drži zajedno dajući cjelini značenje koje nije puki zbroj sastavnih dijelova (= riječi); nego nova kvaliteta koja nastaje njihovim združivanjem. Posljednja dva stiha prve kitice (sjetimo se ponavljanja u Timovoj pjesmi), donose karakteristično ponavljanje: snivajte, snivajte; zatim ponavljanje, za francuski jezik meizostavne lične zamjenice: *ja* ne vidim..., *ja* gubim; i konačno, u zadnjem stihu pjesme: tišina, tišina. Međutim, prvo ponavljanje, od kojega smo počeli razlikuje se samo po imenicama (nade i želje); mnogo je važnije upozoriti da čitava kitica evocira zbivanje gotov nalik na veliko svemirsko zbivanje kojemu se čovjek ne može suprotstaviti. Tonući u taj san koji je pao po njemu, pjesnik osjeća kako ga obuhvaća sve dublja pomrčina, tama, gubljenje i vida i osjećaja. Doduše, san koji ga pokriva nije običan san, pa tako ni gubitak vida, ni gubitak osjećaja nisu uzeti u materijalnom značenju: »materijalnost« njihova služi samo da se još jače istakne emocionalna gotovo moralna vrijednost slike: pjesnik, zapravo, gubi uobičajene kategorije dobra i zla; nalazi se u nekom stanju pometenosti, toliko snažne i toliko obuhvatne da mu se otima bolan, pomalo familijaran usklik, uzdah, vapaj: »O tužne li priče!« Odmah zatim, vraća se prvotna atmosfera. U početku kao da je čitav nebeski svod, mračan i prazan, padao po njemu; sad je on međutim zgnječen, pritisnut, zgruvan u neobično smanjen, sužen prostor. Pjesnik je izgubio sva čuvstva: pokriven, bez pamćenja, u tami, on samo osjeća da je poput zipke koju neka nevidljiva, neznana ruka ziblje, duboko, duboko, na dnu neke jame što je poput groba; pa neka, smiriti se, usnuti, neka me obuhvati samo tišina, tišina... Ili, možda, posljednja, ponovljena riječ znači želju za tišinom, a ne ostvarenu tišinu: o, da mi se smiriti, usnuti, da mi je dosegnuti tišinu, tišinu... Koja je od ove dvije mogućnosti točna, nije moguće kazati.

2. Bibliografska, »povijesna« interpretacija pjesme pruža mnogo više mogućnosti. Neke smo činjenice već naveli. O svemu što želimo znati obavijestit će nas kritičko izdanje što ga je za kolekciju »Pléiade« uredio Yves-Gérard Le Dantec. Pjesma je u rukopisu datirana 8. kolovoza 1873, dakle u vrijeme kad je Verlaine bio u zatvoru, nakon skandala s Rimbaudom. Odjednom se u tekst, kao u neku jednadžbu,

posve prirodno uvrštavaju podaci i rješenja. Čitava pjesma nije ništa drugo nego strahota pjesnikova tamnovanja. San koji pada po pjesniku, gubitak nada i želja, gubitak vida i pojma o dobru i zlu, sve se to zaista, u dnu zatvora, najpotpunije može izreći ogorčenom spoznajom da život i nije ništa drugo nego tužna, besmislena priča: čameći na dnu tamničke uze, pjesnik je poput (nevine, djetinje) zipke koju neka (svemoćna, neprijateljska, sudbinska) ruka ljulja, upravlja.

Da je ova druga mogućnost bogatija, humanija, privlačnija, posve je jasno. Istina, mi smo navodili samo ono što govori »u prilog« Verlaineu: ljudsku tugu, nesreću i samoću. Mogli smo još dodati njegova nastojanja da se pomiri sa suprugom, njegovu čežnju da ga ona pomiluje rukom samilosnom (pa onda tu navesti neke od predivnih pjesama upućenih gđi Verlaine: »Les chères mains qui furent mien-nes...« — Te drage ruke što moje bjehu..., «Écoutez la chanson bien douce...« — Počujte tu čednu pjesmu...); ali bi, u tom slučaju, valjalo časno ići do kraja pa ispričati sve prljavštine Verlaineove s Rimbaudom, sve skandale; pokušaj da zapali kosu svojoj ženi; pokušaj da pretuče vlastitog sinčića još u povelju... I tko bi dalje — tražeći ljepotu — pristao gacati po blatu iz kojega je ponikla ta suptilno bolna poezija? I čemu?

III.

Analizirajući Tinov *Notturmo*, mi smo — na silu, ali srećom! — ostali dosljedni onome što smo u slučaju Verlaineove pjesme označili kao prvu mogućnost interpretacije. O nastanku pjesme ne znamo ništa više od onoga što nam je poznato za sve ostale stihove *Leleka* i *Kolajne*. Tko zna, možda i tu ima intimnih pojedinosti koje bi mogle zagolicati bolesnu radoznalost interpretatora i publike: ljudi tako rado kopaju po tuđim slabocama i, na daljinu, tako velikodušno opraštaju poroke nad kojima se, u svojem krugu, puritanski zgražaju. Estetska se interpretacija svjesno odriče tih posve suvišnih podataka. Jer pjesma nije ni prilog žalbi, ni uvjerenje o nekažnjavanju, ni izjava svjedokâ o moralnoj podobnosti. Nego dizanje vlastite, individualne sreće ili tragedije, sluhnje ili strepnje, na visinu univerzalnoga, općeljudskoga, svakom dostupnoga govora: stapanje pjesnika sa svijetom i čitateljeva mogućnost da taj govor odčita i zahvaljujući njemu prepozna sebe u općeljudskom.