



Zoran Kravar

## KRLEŽINA I UJEVIĆEVA MISAONA LIRIKA



### I.

Bilježenje nekih izvanjskih podudarnosti u razvoju Ujevićeva i Krležina pjesništva čini nam se pogodnim uvodom u analizu kojoj je dalji cilj konfrontirati dio opusa dvojice pjesnika, a koja se temelji na ovim pretpostavkama: 1) da među Ujevićevim i Krležinim pjesničkim djelima, suprotno uobičajenim stavovima naše književne kritike i književne historiografije,<sup>1</sup> ima značajnih analogija; 2) da se tekstovi dvojice pjesnika, zahvaljujući srodnim kvalitetima, odvajaju od ostaloga hrvatskog međuratnog pjesništva; 3) da se razlika između Ujevića i Krleže može valjano izraziti istom na osnovi uvida u njihovu srodnost.

---

<sup>1</sup> Jasno izražava taj stav, na primjer, S. Vučetić, koji tvrdi »da je Tin Ujević simbol za jedno stanje u našoj kulturi suprotno, antipodno Krležinom fenomenu«, *Tin Ujević i drugi*, Zagreb 1978, str. 60.

Izvanjske simetrije između Ujevićeva i Krležina pjesničkoga razvoja, koje, naravno, još uvijek ne moraju biti indicija srodnosti, najprije se uočavaju ako se usporedno prati kronologija zbirki dvojice pjesnika. Na liniji te kronologije najvažniji su, najbogatiji podudarnostima, vremenski periodi između god. 1918. i 1920. i između god. 1931. i 1933, dok nam se godina 1926, kad se pojavljuje drugo izdanje Krležinih *Pjesama I* (u Koprivnici) i zakašnjelo izdanje Ujevićeve *Kolajne* (u Beogradu), čini zanemarivom. U ranijem od dvaju spomenutih perioda pojavile su se prve Krležine zbirke (god. 1918. *Pjesme I* i *Pjesme II*, god. 1919. *Pjesme III* i *Lirika*, sve u Zagrebu) i prva Ujevićeva zbirka, *Lelek sebra* (god. 1920. u Beogradu). U periodu između god. 1931. i 1933. Ujevićevu i Krležinu kronologiju povezuju još uočljivije podudarnosti. God. 1931. pojavljuje se u Beogradu Krležina *Knjiga pjesama*, a godinu dana kasnije, u Zagrebu, *Knjiga lirike*, koja, kao svezak u nedovršenu Minervinu izdanju Krležinih sabranih djela, okuplja pjesme prethodno objavljene u četiri zbirke iz god. 1918. i 1919. Tome odgovara pojava Ujevićeva *Auto na korzu* (Nikšić, 1932) i *Ojađenoga zvona* (Zagreb, 1933). Ali u tom periodu (1931—33) podudarnosti nisu više samo kronološke. Naime, u zbirkama koje objavljuju tih godina, Ujević i Krleža na srodan se način predstavljaju publici: oba pjesnika nude čitateljima i nove pjesme, dotada još neobjavljene ili objavljene samo u časopisima i listovima, i one iz ranijih zbirki. Krleža prezentira svoje nove tekstove u *Knjizi pjesama*, a stare sabire u *Knjizi lirike*. U Ujevića *Auto na korzu* donosi nove pjesme, a *Ojađeno zvono* uz veći broj novih i nevelik, ali reprezentativan izbor iz starijih.<sup>2</sup>

Činjenica da su Ujević i Krleža otprilike u isto doba bili spremni ponuditi publici opsežne zbirke koje pokrivaju cjelinu njihova stvaralačkoga raspona upozorava zacijelo i na postojanje nekih bitnijih, ne samo izvanjskih analogija među njihovim pjesništvom. U najmanju je ruku vjerojatno da su i jedan i drugi nekako istovremeno — svaki na liniji vlastitoga subjektivnog razvoja — dosegli fazu pjesničke zrelosti i svijest o njoj. Velikim, ambicioznim zbirkama, poput dviju spomenutih Krležinih i Ujevićeva *Ojađenoga zvona*,<sup>3</sup> obično se oglašavaju samo pjesnici koji su već blizu vrhuncu svoga razvoja i koje je publika imala vremena i razloga prihvatiti.

<sup>2</sup> U *Ojađenom zvonu* objavljeno je 17 pjesama iz starijih Ujevićevih zbirki. Mnoge od tih pjesama tvore i danas osnovu antologijske prezentacije ranije Ujevićeve faze (*Molitva iz tamnice*, *Svakidašnja jadikovka*, *Notturmo*, *Blaženo jutro*, *Nostalgija svjetlosti*).

<sup>3</sup> Krležina *Knjiga pjesama* sadržava 55 naslova, a *Knjiga lirike* 108. U Ujevićevu *Ojađenom zvonu* ima 85 pjesama. Zbirke što su ih drugi poznatiji međuratni pjesnici objavljivali kasnih dvadesetih i tridesetih godina po broju tekstova uglavnom zaostaju za *Knjigom lirike* i *Ojađenim zvonom*. Tako, na primjer, Feldmanov *Arhipelag snova*, Sarajevo 1927, ima 35 tekstova, Tadijanovićeve *Lirika*, Zagreb 1931, 26, Cesarićeva *Lirika*, Zagreb 1931, 35, Alfirevićeve *Pesme*, Beograd 1934, 64, Šopov *Isus i moja sjena*, Zagreb 1934, 59, Feldmanova *Ratna lirika*, Zagreb 1936, 10.

Kasnijih tridesetih godina i dalje pojava Ujevićevih i Krležinih novih zbirki više ne koincidira. God. 1937. izlaze u Zagrebu Krležine *Pjesme u tmini*, koje uz nove tekstove donose i one iz *Knjige pjesama*. Prva Ujevićeva nova zbirka nakon *Ojadenoga zvona*, *Žedan kamen na studencu*, pojavit će se istom na početku god. 1955, svega nekoliko mjeseci prije pjesnikove smrti.

Period između god. 1931. i 1933. ostaje, dakle, prostor u kojem datum Ujevićeve i Krležine pjesničke kronologije najgušće koincidiraju. Zanimljivo je, međutim, da u tom istom periodu bivaju uočljive i neke podudarnosti među dvama pjesničkim opusima koje više nisu izvanjske, a može biti da nisu ni posve slučajne. One se, za razliku od dosad spomenutih, ne zasnivaju na kronološkim koincidencijama, nego na formalnim, stilskim, tematskim i funkcionalnim obilježjima Ujevićevih i Krležinih pjesama prezentiranih u zbirkama s početka tridesetih godina.

Od tih je esencijalnijih analogija najlakše uočljiva, a zacijelo i najvažnija, sljedeća: u Ujevićevim i Krležinim zbirkama iz naznačenoga vremena vrlo je proširen jedan poseban pjesnički oblik odnosno tip pjesničkoga teksta koji u drugih hrvatskih pjesnika iz međuratnoga razdoblja nije osobito čest. Kao uzorci toga tipa lirske pjesme mogli bi se uzeti: u Ujevića *Visoki jablani*, *Beznamni povratak (Auto na korzu)*, *Dušin šipak*, *Dobrote dobroga sunca*, *Zadržane sile biča (Ojadenom zvonu)*; u Krleže većina pjesama iz *Knjige lirike*, a iz *Knjige pjesama* samo neke, kao *Suton na postaji malog provincijalnog grada* ili *Tužaljka nad mrtvim tijelom A. G. Matoša*. Ostavljajući zasad po strani pitanje o genotipnoj pripadnosti i o tradicionalnom podrijetlu pjesama te vrste — ono će nas, ako i pokušamo na nj odgovoriti, dovesti prije do nedovoljno određenih indikacija nego do sigurnih nominalnih definicija — pokušat ćemo opisom izdvojiti njihova općenita obilježja, najprije formalna, a zatim tematska i stilška.

Za oblik spomenutih pjesama i još mnogih drugih iz Ujevićevih i Krležinih zbirki karakterističan je ponajprije nedostatak propisanih dimenzija. Radi se, dakle, o obliku bez određena opsega, bez određena broja stihova ili strofa. Relativno se stalna čini možda samo njegova težnja da veličinom nadmaši uobičajene lirske oblike kao što su sonet, pa pjesma od četiri-pet katrena ili, u ono doba vrlo aktualna, kratka pjesma pisana slobodnim stihom. Gornja granica njegova rasta vrlo je fleksibilna, pogotovu u Krleže.<sup>4</sup> Ipak, oblik svojim dimenzijama nikada ne prekoračuje granice »lirskih vrsta srednjega opsega«,<sup>5</sup> s kojima ga povezuje i njegova tendencija »tehnički lirskoga razvoja teme«<sup>6</sup> odnosno nje-

<sup>4</sup> U Krležinoj *Knjizi lirike* ima nekoliko pjesama koje broje više od 100 stihova (*Badnja noć*, *Pjesma naših dana*, *Saloma*). *Patetična pjesma gospođi Evi*, koja se, doduše, nije izvorno pojavila u *Knjizi lirike*, ali je dometnuta njezinu novom izdanju iz god. 1969, ima više od 300 stihova. U Ujevićevu *Ojadenom zvonu* više od 100 stihova ima starija pjesma *Dažd* iz god. 1920. i pjesma *Pozdravi majske grane*.

<sup>5</sup> Termin B. Tomaševskoga, *Teorija književnosti*, Beograd 1972, str. 272.

<sup>6</sup> Usp. B. Tomaševski, *Teorija književnosti*, str. 259 i d.

gova sklonost da temu gradi kombinacijom opisne i reflektivne govorne perspektive uz vidljivo izbjegavanje naracije.

Navedene Ujevićeve i Krležine pjesme karakterizira, nadalje, i osobita metrička struktura. Njihova se metrička specifičnost sastoji uglavnom u upotrebi slobodnoga i »oslobođenoga« stiha i u potpunu (Krleža) ili djelomičnu (Ujević) odustajanju od stalnih strofičkih forma. Potrebno je, međutim, dodati da Ujevićev i Krležin stih, premda odstupa od pravila tonske i silabičke izometrije, čuva relativno velik broj različitih ritmotvornih načela. Ponajprije, i u Ujevića, i u Krleže česta je pojava metričkih forma iz standardnoga repertoara našega silabičko-tonskog i tonskoga stiha: jedanaesteraca (Ujević: »Moje se oči zatravljeno čude / i, izvan mene, misle: još da bude / pa da se takve više ne probude«, Krleža: »Na polituri starog šifonera / zelene boje dršću mladog dana«, dvanaesteraca (Ujević: »Ja ih tako vidim, pune malih jada, / mekane i tvrde, s moći svojih volja«, Krleža: »U vnijeme je ono tiha jesen bila«), heksametara (Ujević: »Budite dobri suncu, a sunce dobro vama, / jer sunce je božansko i ima dosluha s nama«, Krleža: »Jedna je glava opet ko krvavo sjeme pala«). Dalje, u analiziranim pjesmama Ujevićevim i Krležinim, i metričke forme koje nemaju posve adekvatnih uzora u našem stihovnom repertoaru često funkcioniraju slično pravim, normiranim stihovima: bilo zbog svoje velike frekvencije, bilo zato što se međusobno povezuju u nizove,<sup>7</sup> bilo zato što se mogu shvatiti kao slobodnije verzije ili kao dijelovi standardnih stihova.<sup>8</sup> Konačno, stih Ujevićevih i Krležinih duljih pjesama, i tamo gdje mu se broj slogova i naglasaka stalno mijenja, tendira jednolikoj, obično daktilsko-trohejskoj inerciji, koja dokida diskontinuitet među njihovim formama nejednakih dimenzija.<sup>9</sup> Valja, svakako, dodati da nabrojani faktori ritma nisu

<sup>7</sup> Među tim nestandardnim, ali u obojice pjesnika čestim oblicima osobito se ističe peterostopni daktilsko-trohejski stih s anakruzom ili bez nje, koji se pojavljuje među drugim stihovima, a zna se i ponoviti (Ujević: »Duše se grče, svijaju usred kaputa. / Cipele plaču svoju bijedu dva puta. / Ručni kovčez, noću, jure sa puta«, Krleža: »I vozove slušam gdje se na pruži ore, / i glazba točkova crnih u meni grmi«).

<sup>8</sup> I u Ujevića i u Krleže ima, na primjer, stihova koji standardnom trohejskom dvanaesteru dometu po jedan ili dva sloga (Ujević: »Strašno je ovo reći u uho oholosti«, Krleža: »i sva je soba bila žutog svjetla puna«). Tim su preinačenim dvanaesticima srodni i pseudoheksameterski stihovi, također česti u obojice pjesnika (Ujević: »Sanjari, sami, u hodu, bez volje da išta kažu«, Krleža: »i gdje se na oknima pale svetaca crvene toge«). Ujevićevi i Krležini pseudoheksametri odstupaju od regularne heksameterske sheme ponajviše u pitanju anakruze, mosta i pete stope, koju dosta često rješavaju trohejski.

<sup>9</sup> Kad se nabroje svi heterogeni ritmotvorni faktori u Ujevićevim i Krležinim duljim pjesmama, nameće se dojam da bi se te pjesme mogle ubrojiti u one verlibrističke tvorevine u kojima se — kako ih karakterizira B. Tomaševski — »slobodno miješaju stihovi koji odgovaraju različitim metričkim normama, i to tako da se osjeća metrička norma svakoga pojedinog stiha«. *Stih i ritm*, u: *Texte der russischen Formalisten II*, München 1972, str. 268. Engleski teoretičar stiha G. S. Fraser tu pojavu miješanja ritmotvornih načela drži osnovom slobodnoga stiha: »Ono što mi se čini dobrim slobodnim stihom

u Ujevića i Krleže posve jednako distribuirani. U Krleže oni tvore manje-više stalnu hijerarhiju na vrhu koje se nalazi imperativ konstantne ritmičke inercije. Regularni i iregularni stihovi podređuju se toj inerciji kao posebni, »metametrički«<sup>10</sup> različito obojeni slučajevi njezina uobličenja. U Ujevića se odnos nitmotvornih načela mijenja od pjesme do pjesme. U nekim pjesmama, na primjer, u *Produženom svijetu* ili u *Svetkovini ruža*, dominiraju učestali iregularni stihovi (najčešće šestostopne daktilsko-trohejske forme), u nekima opet (recimo, u *Dušinu šipku*, *Pogledima u praskozorje*, *Uresima zemlje*) važniju ulogu, slično kao u Krleže, ima sama oslobođena inercija, koja, podređujući se logici sintaktičkoga i motivskoga razvoja teksta, ostvaruje forme nejednake duljine.

Ujevićeve i Krležine dulje pjesme dobrim su dijelom srodne i po strofičkoj organizaciji. Uglavnom su to pjesme s nejednakim strofama, zapravo s razmacima koji se — kao kod nekih novijih varijanata ode ili himne<sup>11</sup> — umeću prema zahtjevima tematskoga, a ne metričkoga razvoja teksta. Dodajmo ipak da pjesmu s nejednakim strofama u Ujevićevim zbirkama iz ranih tridesetih godina okružuje nešto drukčiji kontekst nego u Krleže. U Krležinim je zbirkama, u kojima isprva dominira, taj tip pjesme vrlo oštro odvojen od strofičkih oblika. Standardne strofe (kupleti, tercine, katrene) upotrebljava Krleža samo u kraćim oblicima. Strofička organizacija njegovih duljih pjesama uvijek je slobodna, motivirana, dakle, tematski, a ne metrički. U Ujevića se, naprotiv, jedna regularna strofa, katren, zadržala i u nekim pjesmama većega opsega (*Čin sputanih ruku*, *Majdani u biću na dvije noge*, *Svetkovina ruža*), ušavši tako u neuobičajenu kombinaciju sa stihovima oslobođenima načela izometrije.<sup>12</sup> Koegzistencija dvaju

---

jest stih koji se ne skandira pravilno, ali se uvijek doimlje kao da je na rubu pravilnoga skandiranja; koji nije ni u čisto tonskom metru, ni u silabičko-tonskom, ni u kvantitativnom, ni u čisto silabičkom, nego koji obično izgleda kao da se približuje jednome ili drugome od njih, pokušavajući ih možda spojiti, možda namjerno i naglo smjenjivati«, *Metre, Rhyme and Free Verse*, London 1970, str. 74.

<sup>10</sup> Termin upotrebljavamo u smislu u kojem ga definira S. Petrović u radu *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti*, Rad JAZU 350 (1968), str. 92 i d.

<sup>11</sup> Imamo na umu one varijante tih lirskih vrsta koje su se najprije ustalile u njemačkoj književnosti (oko god. 1800), a kojih su karakteristike, kako ih nabroja I. Braak: »1. stihovi nejednake duljine, 2. slobodan broj nenaglašenih slogova u stopi, 3. nedostatak strofičke podjele, samo male, ali nepravilne strofičke jedinice, 4. nedostatak pjevnosti, budući da u slobodnom ritmu nema ponavljanja, 5. snažna povišenost govora: čas ekstatička, čas osjećajno-meke, rapsodična«, *Gattungsgeschichte deutschsprachiger Dichtung II b*, Kiel 1979, str. 191.

<sup>12</sup> Evo jedan takav Ujevićev katren u kojem se stihovi ne razlikuju samo prema broju slogova i naglasaka nego i prema načelima ritmiziranosti:

Mnogi je vjekovni uzdah u njinoj grudi sveo  
(u uzama žbiri svijetle nade grde);

tipova veće pjesme rezultirala je u Ujevića i pojavom posebna mješovitoga tipa, u kojem se katreni kombiniraju sa slobodno komponiranim strofama (*Zadržane sile bića, Strmoglavni voz, Tumaranja bezazlenoga srca*). Ta razlika između Ujevićeva i Krležina tretmana strofe ne treba, međutim, da se prenaglasi. Ona će naprosto biti rezultat činjenice da su dva pjesnika krenula zajedničkom cilju — pjesmi većega opsega sa slobodno formiranim strofama — s različitih stajališta: Ujević sa stajališta matoševske poetike, koja kultivira standardne strofe i oblike, a Krleža iz stava opozicije prema Matošu i njegovu krugu.

Da se spomenuti aspekti posebnosti u izvanjskoj fakturi Ujevićevih i Krležinih pjesama, koji, uostalom, ne dovode u pitanje njihovu opću formalnu srodnost, smiju zanemariti, uvjerit ćemo se i ako svrnemo pogled na neke druge, na više samo formalne analogije između dvaju pjesničkih opusa, točnije, između njihovih reprezentativnih lirskih oblika. Ujevićeve i Krležine dulje pjesme nerijetko, naime, dijele i jedinstvenu intonaciju, koju bismo, imajući na umu specifičan modus njezine položenosti na faktore i funkcije vlastitoga govornog materijala, mogli zvati oratorskom.<sup>13</sup> U obojice je pjesnika ta intonacija prisutna ne samo kao stilski primjesa nego kao načelo odnosa pjesničkoga teksta prema govoru, kao kriterij izbora komponenata što ih pjesma iz govornoga supstrata preuzimlje.<sup>14</sup> Općenita je karakteristika pjesničkoga teksta da od svih faktora govorne aktivnosti najjače naglašava »poruku«, zanemarujući pritom okolne faktore, osobito faktor pošiljaoca i primaoca. Pjesnički tekst na taj način opredmećuje govor, čini ga objektivnijim nego što on o sebi jest, ali ga isto-

---

množi se pogled njihov, zadržan, smeo:  
blagi i krotki, oni tvrde, tvrde.

Prvi stih (heksametar s neobičajenim trohejem u petoj stopi) i treći (petostopni oblik sastavljen od daktila i troheja, kakav smo već spomenuli u bilj. br. 7) dali bi se definirati kao čisti tonski stihovi, dok bi drugi (dvanaesterac 6 + 6) i četvrti (jedanaesterac 5 + 6) pripadali našem silabičko-tonskom stihovnom repertoaru.

<sup>13</sup> Termin »oratorska intonacija« preuzimljemo od J. Tinjanova, *Oda kak oratorski žanr, Texte russischer ...*, str. 272 i d. O srodnom problemu u nas u najnovije doba piše Z. Škreb u članku s pomalo zagonetnim naslovom *Kult ljudskih vrijednosti*, u knjizi *Književnost i povijesni svijet*, Zagreb 1981, str. 137 i d. Za fenomen blizak onome koji Tinjanov zove »oratorskom intonacijom« Škreb je odabrao naziv »patetični stil«. Tinjanovljevo nam se terminološko rješenje čini pogodnije zato što patetičku komponentu ne prikazuje kao stil, nego kao vrijednost koja se može kombinirati s različitim stilskim opredjeljenjima. U diskusiji o Krležinim i Ujevićevim duljim pjesmama, u kojoj će termin »stil« dobro doći i kao oznaka za komponente epohalnih pjesničkih kodova i poetika, patos je spretnije shvatiti kao intonaciju nego kao stil.

<sup>14</sup> U sljedećim se recima, gdje nam je cilj pokazati specifičnu usmjerenost Krležinih i Ujevićevih pjesama prema faktorima govorne komunikacije, oslanjamo na Jakobsonov »pregled faktora koji ulaze u sastav svakoga govornog događanja«, načinjen u radu *Linguistics and Poetics, Style in Language*, ur. T. A. Sebeok, Cambridge Mass. 1960, str. 353.

dobno i idealizira, osamostaljujući njegove rezultate u odnosu na aktivnost koja ih je proizvela. Čini se pak da bi se oratorski intonirane pjesme poput duljih Ujevićevih i Krležinih, mogle razlikovati od prosječnih lirskih djela upravo po tome što uz komponentu poruke koriste kao materijal i okolne faktore govora. One, rekli bismo, ne oblikuju izgovorenu riječ, nego sam proces kazivanja. Tragovi te oratorske usmjerenosti prema govoru kao materijalu vrlo su brojni u Ujevićevim i Krležinim većim pjesmama. Pokušat ćemo sada izdvojiti najvažnije od njih.

Ponajprije, pjesme obojice pjesnika nerijetko osim svoga predmeta uzimlju na temu i govor o predmetu, pri čemu, kao samostalni motivi, bivaju tematizirani različiti okolni faktori govorne aktivnosti, najčešće pošiljalac (Ujević, *Satanove žalosti*: »blagosiljem te, Živote, za tvoju ljepotu«, Krleža, *Pjesma novinara*: »ja proklinjem svirku poganih rotacija«) i primalac (Ujević, *Majdani u biću na dvije noge*: »jer ti si plodna brazda/kojom sam [...] uzvisio golet«, Krleža, *Razdrti psalam*: »o žene, dajte da pjevam jedan razdrti psalam«), a s njima i, često opsežne, metonimije njihova stanja ili prostorno-vremenske smještenosti. Ujevićeve i Krležine dulje pjesme sklone su, dakle, okruživati svoje teme metatekstualnim iskazima odnosno iskazima u kojima tekst reflektira sam o sebi, o procesu svoga nastanka i o komponentama toga procesa.<sup>15</sup> To ih, svakako, približuje oratorskom komunikacijskom aktu, u kojem se, drukčije nego u procesu književne komunikacije, faktor poruke ne može posve emancipirati od pošiljaoca i primaoca.

Prisutnost pošiljaoca-pjesnika odnosno glasa koji kazuje sugerirana je u Ujevićevim i Krležinim duljim pjesmama i nekim neizravnim, modalnim signalima, pa se osjeća i tamo gdje pošiljalac nije leksički zastupljen. Snaga takve sugestije u određenoj je mjeri svojstvena već metričkim formama obojice pjesnika, koje dopuštaju uspostavu oratorsko-prozne intonacije i onda kad s manje ili više točnosti reproduciraju uzroke iz standardnoga stihovnog repertoara.<sup>16</sup> Ton lirskoga parlanda ostvaruju Ujevićevi i Krležini stihovi uglavnom tako što sukob između jedinica organizacije govornoga materijala (sintagmi, fraza, rečenica, nadrečeničnih cjelina) i jedinica metričke organizacije (članaka, stihova, strofa) češće rješavaju u korist prvih. Stih je u tim uvjetima rezultat, a ne regulator sintaktičkoga razvoja govora, pa se u pravilu podudara s rečenicom ili frazom:

<sup>15</sup> Pojmom metatekstualnosti označujemo situaciju u kojoj književni tekst sadržava »refleksiju u svojoj konstituciji«; R. Lachmann, *Potebnjin pojam slike kao prilog teoriji estetičke komunikacije*, »Umjetnost riječi« XXV (1981), str. 97.

<sup>16</sup> Misao da se stihovi mogu razlikovati po mjeri udaljenosti od proznoga govora razrađuje se u knjizi G. Linka, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, München 1974, osobito u poglavlju *Prosa nahe und prosaferne Metren*, str. 226 i d.

Plovi, lađo, čvrsta u građi svojih bokova,  
 plovi, lađo, zvučna u škripu šarafa  
 kao žena u igri bujnih bedara.  
 Plovi, lađo, protiv okovanih valova,  
 nepobitna u gradu svoga željeza,  
 neumorna u strijeli svoga čelika.

(Ujević, *Kiklop na vodi*)

Isti odnos stiha i sintakse nalazimo, naravno, i u Krleže:

Noć.  
 Sad kraljuje Tmina,  
 i ljudi tužno viču u krvavom snu,  
 a vozovi plaču u maglenoj daljini  
 kao pseta.

(Rat)

Zbog svoje fleksibilnosti, zapravo rezultativnosti, Ujevićev i Krležin stih ne postiže onu mjeru apstrahiranosti, samodostatnosti, emancipiranosti od govornoga čina koja karakterizira izometrične stihove i njihove strofičke skupine. On uvijek ostaje funkcija glasa, kazivanja, pa stoga i svojevrstan dijagram govornikova stava prema predmetu.

Oratorska intonacija Ujevićevih i Krležinih opsežnijih pjesama manifestira se, konačno, i u nekim modalnim karakteristikama njihovih tema, pa uopće i u naravi tematskih interesa dvojice pjesnika. Za temu književnoga djela najčešće se može reći da u sebi teži spojiti dvije vrste vrijednosti. S jedne strane, ona mora pogodovati zahtjevima kojima književno djelo udovoljuje kao species određenoga genusa. Logikom izbora teme dominiraju u toj relaciji tematski interesi skupine tekstova kojoj se novi tekst želi priključiti ili narav stila za egzemplifikaciju kojega se traži pogodan tematski supstrat. S druge strane, jedan se dio zahtjeva koji odlučuju o izboru teme formulira u relaciji između djela i publike. O čemu će se govoriti u ovom ili onom tekstu, u opusu nekoga pisca, u književnom stvaralaštvu ove ili one epohe, ovisi i o potrebi publike za sadržajima koji se doživljuju kao zanimljivi i važni, a kadšto i o potrebi pisca da čitateljima, u svrhu njihova intelektualnoga ili moralnoga prosvjedenja, ponudi takve sadržaje. Književna tema gleda, dakle, povezati u sebi dvije vrijednosti, od kojih bi se prva, budući da se novi tekst njome legitimira kao član neke već postojeće skupine tekstova, mogla zvati pokaznom, dok bi se druga, kojoj je svrha izravnije utjecati na čitatelja, mogla odrediti kao apelativna. Prosječno književno djelo, koje pretežan broj svojih funkcija stavlja u službu estetičkih interesa, obično je sklonu apelativnu funkciju teme podrediti pokaznoj. Književna tema može kadšto i izgubiti kvalitet apelativnosti i pretvoriti se u podlogu egzemplifikacije vršnih ili stilskih norma. Oratorski intoniran tekst, naprotiv, nema razloga u tolikoj mjeri naglašavati pokazanu vrijednost teme. Kao tekst svoje vrste on



se ne legitimira izborom teme, nego obilježjima dikcije. *Oratio* zapravo i nije ništa drugo nego govorna radnja koja je u stanju, uz zadržavanje stalnih *virtutes elocutionis*, prihvatiti bilo kakvu temu. O tome stoji u Kvintilijana: »Materiam esse rhetorices iudico omnes res quaecumque ei ad dicendum subiectae erunt.«<sup>17</sup> Tema preuzeta iz tako širokoga, univerzalnoga dijapazona redovito se odlikuje aktualnošću, pa po tome i apelativnom snagom, ali ona nije distinktivna, što znači da joj je i pokazna vrijednost neznatna.

Za Ujevićeve i Krležine dulje pjesme vrlo je tipična sklonost nekodificiranoj, ali spoznajno, eksplikativno djelotvornoj tematici, koja je jače povezana sa suvremenim povijesnim životom nego s tradicionalnim tematskim krugovima lirskoga pjesništva. To bi, izraženo terminima upravo prodiskutirane opozicije, značilo da i Ujević i Krleža apelativnu vrijednost teme nadređuju pokaznoj, u čemu bi se onda mogao nazrijeti još jedan faktor oratorske intoniranosti njihove linike. Posebno je pak zanimljivo s koliko su dosljednosti oba pjesnika u svojim poetičkim spisima branila dignitet orijentacije na tematiku nametnutu izvana, po logici izvanknjiževnih razloga i dignitet teksta sposobna da se takvoj tematici otvori. Ujević je svoje najzanimljivije eseje (*Oroz pred Endimionom*, *Adonai*, *Sumrak poezije*) posvetio upravo problemu snalaženja pjesništva pred obiljem nekodificiranih sadržaja s kojim ga konfrontira povijesni život.<sup>18</sup> Krleža je, u retrospektivnom osvrtu, vlastitu liriku definirao kao »sliku vremena i prilika, bez obzira na književnopomodne trikove i običaje oko nje i prije nje«.<sup>19</sup>

Tema s velikom apelativnom vrijednošću, pozitivnom ili negativnom, odlikuje se obično sposobnošću izazivanja osjećajnih reakcija pošiljaoca, koji je u oratorski usmjerenoj govornoj radnji ionako već zastupljen u nereduciranoj formi. To se pravilo potvrđuje i u duljim Ujevićevim i Krležinim pjesmama. Njihove se teme, naime, vrlo često dopunjuju izravnim ili neizravnim iskazima o osjećajnom stanju pošiljaoca-pjesnika<sup>20</sup> (Ujević, *Dušin šipak*: »Nevjerojatne raskoši života / razgaljivala je priroda u blistavom ruhu. / Sve što može da dočara ljepota / uživao sam više oko sebe no u duhu«, *Predznaci proljeća*: »Na ariju obećanja otvara se proljeće«, Krleža, *Podne*: »Nervi

<sup>17</sup> *Institutio oratoria*, 2, 21, 4.

<sup>18</sup> U *Orozu pred Endimionom*, na primjer, čitamo: »Cilj je pjesničke i književne Magije, u konačnoj tački, da opjeva i zabilježi kako se čovjek, poslije stogodišta robovanja i zabluda, na sigurnoj nozi ustobočio pred svjetionicima sa kumovske slame«, *Odabrana djela Tina Ujevića IV*, Zagreb — Beograd 1979, str. 21.

<sup>19</sup> *Moja ratna lirika*, u: *Evropa danas*, Zagreb 1972, str. 41.

<sup>20</sup> Sličnu pojavu zapaža H. Thomke u duljim pjesmama njemačkih ekspresionista, s kojima Ujevićeve i Krležine analizirane pjesme dijele niz formalnih i sadržajnih karakteristika, a možda i neke uzore (Whitman, Verhaeren). Thomke kaže: »Nije odlučan predmet o sebi nego pohvala predmetu, koji se pjesniku čini uzvišen, u povišenom govornom stilu s izrazom obuzetosti, oduševljenja, dapače, ekstaze«, *Hymnische Dichtung des Expressionismus*, Bern — München 1972, str. 8.

su mi danas dirljivi pjevači i pjevaju sad svim formama«, *Predvečerje puno šepse*: »Večeras se u mojoj duši grči bolni, tihi, nemoćni protest«). Još se češće u obojice pjesnika izrazi emotivnoga stanja metonimički povezuju s temom, ulazeći u repertoar njezinih hiperboličnih pridjevskih dopuna (Ujević: »bلاžena himna napora ljudi«, »mračne zabiti«, »radosne oaze«, Krleža: »O Svijetli, o Silni, o Nacereni, Grozni«) i, podjednako hiperboličnih, metaforičkih ili perifrastičkih zamjena (Ujević, *Strmoglavni voz*: »Ložač hrani gvozdenu neman crnom hranom / da bi kucalo njeno crveno i pomamno srce«, Krleža, *Pobjedonosni zapad sunca*: »a talionice nebeske zijevaju i teče sparina«). Iz navedenih se primjera vidi i to da snaga i izravnost subjektivne reakcije u Ujevića i, pogotovu, u Krleže osiromašuje skalu emotivnih boja, svodeći je na ekstremno pozitivne i ekstremno negativne vrijednosti, a eliminirajući iz nj srednje ili kombinirane vrijednosti (ton pomirljiva prihvaćanja, distancirane nezainteresiranosti, ironije). Po tome se dulje Ujevićeve i Krležine pjesme također približuju oratorskom govoru, kojega je funkcija (*officium*) ili *laudare* ili *vituperare*.<sup>21</sup>

## II.

Osim izvanjskoga izgleda i intonacije, Ujevićeve i Krležine veće pjesme dijele i neke aspekte svojih funkcija. Naime, već i površan pogled na njihove teme, na strukturu njihove govorne perspektive, na njihovu motivsku raščlanjenost, pa i na njihov leksički sastav daje naslutiti da se tu radi o pjesmama s naglašenom komponentom misaonosti, o pjesmama koje služe ne samo estetičkim interesima nego i spoznajnim.

Misaonost kao komponenta lirike pripada među slabije proučene teme teorije književnosti, što se možda može objasniti činjenicom da je misaona pjesma tip književnoga djela koje čuva znatan broj izvan-književnih funkcija govora, pa zbog toga po stupnju literarnosti zaostaje za uzorcima »čiste lirike« ili fikcionalnih vrsta i oblika. S druge strane, misaon odnos prema stvarima jest spoznajna radnja koja u govoru ostavlja specifične i lako prepoznatljive tragove. Stoga nas ni pokušaj da utvrdimo osnovne manifestacije misaonosti kao kvaliteta lirskoga teksta i da te manifestacije zabilježimo u Ujevićevim i Krležinim duljim pjesmama ne bi smio konfrontirati s nerješivim problemima.

Za misaonu se pjesmu — što je uočio još N. Frye, koji je opisno nazivlje »the poem of expanded consciousness«<sup>22</sup> — više od svega čini tipična sklonost kombinaciji dvaju različitih odnosa prema predmetu

<sup>21</sup> Točno primjećuje Z. Škreb da takav govor — koji on, kako smo vidjeli u bilj. br. 13, nazivlje »patetičnim stilom« — »služi intenzivnom izražavanju vrijednosnoga odnosa prema svijetu«, *Kult ljudskih vrijednosti*, u: *Književnost i povijesni svijet*, str. 147.

<sup>22</sup> *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957, str. 301.

govora. »Ovdje, kaže Frye o tom tipu lirске pjesme, [...] ne nalazimo izravno oponašanje (mimesis) života, nego spektakularno, koje je u stanju nadvisiti iskustvo, zahvaljujući prisutnosti drugoga tipa vizije.«<sup>23</sup> U misaonoj se pjesmi, dakle, kombiniraju dvije spoznajnoteorijski različito određive vrste odnosa prema stvarima, dva »stila spoznavanja«,<sup>24</sup> od kojih se jedan, slijedimo li Fryea, zasniva na iskustvu, dok je drugi vizionaran, istovjetan s »uvidom u spinitualnu, nevidljivu ili imaginarnu stvarnost.«<sup>25</sup> Ta bi opozicija, želimo li je izraziti nešto općenitije i s nešto više obzira prema tradicionalnoj spoznajnoteorijskoj terminologiji, mogla glasiti i ovako: misaona je pjesma tip književnoga teksta koji istodobno govori o pojavama i o njihovoj pretpostavljenoj biti, koji konkretno okružuje auroom apstraktnoga, koji u svakom motivu vidi i species, i genus. Takva se pjesma s pravom može nazvati, kako je učinio H. Markiewicz u svojoj klasifikaciji lirskih vrsta i oblika, pjesmom »pojmovnih poopćivanja«. <sup>26</sup> Još bi se možda smjelo domisliti da pojmovi kojima operira misaona pjesma često posjeduju kategorijalnu općenitost. Naime, imenujući *concreta*, misaona lirika ne želi evocirati naprosto šira pojmovna određenja stvari, nego njihove kategorije.<sup>27</sup> Drugim riječima, ona izriče ili sugerira najapstraktnija određenja pojava, određenja formulirana u oslonu na kategorijalni sistem nekoga zaokruženog, najčešće filozofskoga pogleda na svijet.

Ambicija misaone lirike da imenovanjem pojedinačnoga sugerira općenito, da pomoću osjetilno dostupnih činjenica izrazi spoznaje slične filozofskima, ostavlja jasne tragove u izvanjskom izgledu njezinih tipičnih egzemplara i u njezinoj upotrebi govornoga materijala. Misaonost, čini se, ponajprije zahtijeva prostor, duljinu, lirске oblike veće od standardnih. Misaona pjesma, vidjeli smo, proširuje kompetencije prosječnoga lirskog teksta, ona komplicira njegovu govornu perspektivu, njegov »stil spoznavanja«. Sve se to mora odraziti i na njezinim dimenzijama, na koje sa svoje strane utječe još i činjenica da evokacija apstraktnoga u konkretnome zahtijeva gušće i eksplicitnije imenovanje stvari, pa onda i veću količinu leksičkoga materijala. K tome, misaona pjesma, budući da obično prihvaća slabije kodificirane teme, kod kojih apelativna vrijednost preteže nad pokaznom, ima potrebu za persuazivnim učinkom, a to znači i za povišenom dikcijom. Iz svih je tih razloga logično da se u europskoj književnosti pjesnička misaonost

<sup>23</sup> *Anatomy...*, str. 301.

<sup>24</sup> Pojam preuzet od fenomenologa A. Schütza, kojim se označuje stanje svijesti korelativno posebnim područjima ili »misaonim svjetovima« u »svijetu života«. Usp. A. Schütz — Th. Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, Frankfurt 1979, str. 51 i d.

<sup>25</sup> *Anatomy...*, str. 301.

<sup>26</sup> *Nauka o književnosti*, Beograd 1974, str. 140.

<sup>27</sup> Termin »kategorija« upotrebljavamo ovdje u njegovu standardnom logičkom značenju, dakle kao oznaku za »najopćenitije među svim pojmovima, pojmove nad kojima nema viših, jer su oni najviši rodni pojmovi za sve druge«, G. Petrović, *Logika*, Zagreb 1980<sup>13</sup>, str. 40.

najčešće povezuje s lirskim vrstama srednjega opsega i manje ili više naglašene oratorske intonacije, kao što su oda, himna, elegija ili njihove neimenovane, slobodne varijante.<sup>28</sup>

Svojim dimenzijama, svojim odnosom prema stihu i strofi i naglašenom oratorskom intonacijom Ujevićeve i Krležine dulje pjesme dobro se uklapaju u taj tip lirike, udovoljujući njegovim formalnim, pa i genotipnim kriterijima. Sad ćemo, međutim, pokušati pokazati da one s tradicijom misaone lirike nisu ni po čemu toliko povezane koliko upravo po svojoj misaonosti. Prijelazi iz konkretnoga u apstraktno, kombinacije različitih »stilova spoznavanja« i — na razini izvantekstualnih odnosa — jaki osloni na rezultate filozofskoga mišljenja najtipičnije su »jezične geste« Ujevićevih i Krležinih opsežnijih pjesama. Gotovo smo skloni vjerovati da bi se na primjeru reprezentativnih tekstova iz *Knjige lirike* i *Ojadenoga zvona* mogli proučiti svi važniji modusi funkcioniranja misaone pjesme.

»Nadvisivanje iskustva drugim tipom vizije«,<sup>29</sup> kao osnovna, diferencijalna intencija misaone pjesme, raspolaže u Ujevića i Krleže nizom postupaka, od kojih su neki svojstveniji jednom ili drugom pjesniku, dok su neki podjednako karakteristični za obojicu.

U Ujevićevim se duljim pjesmama komponenta misaonosti odaje kadšto posve izravno, kroz riječi koje u strukturi svoga značenja nose jasne tragove participacije u jeziku apstraktnoga mišljenja. U rečenicama sljedećih dviju strofa iz *Satanovih žalosti* najvažnija su, informacijama najbogatija mjesta zaposjednuta golim apstrakcijama, koje u svoj »kod« prevode i značenja okolnih leksičkih elemenata, prikrivena tradicionalno, upravo notorno poetičnim, ali samo uvjetno konkretnim metaforama (»poljubiti«, »sočna usta«, »zagrljaj«, »praštanje bjeličastih voda«):

Ali ja sam žalostan što nema  
ni jedinstva, ni različnosti, ni išto trajno,  
što su pobijedene granicama želje,  
i što mudrost nema ravne snage djela.

Što ne mogu da poljubim cjelinu,  
niti stvarnost nigdje nudi sočna usta.  
Niti ima zagrljaja do dna kupe, niti ičeg  
osim slapa i praštanja bjeličastih voda.

*Concreta* Ujevićeva jezika okružena su, međutim, aurom kategorijalne određenosti i tamo gdje se ne dodiruju s izravno leksikaliziranim apstrakcijama. U tim se slučajima apstraktna osnova pretvara u načelo tematskoga rada, u latentnu dominantu koja razvoju teme, lek-

<sup>28</sup> Afinitet između pjesničke misaonosti i spomenutih lirskih vrsta zapaža i H. Seidler, *Die Dichtung*, Stuttgart 1965<sup>2</sup>, str. 430.

<sup>29</sup> N. Frye, *Anatomy...*, str. 301.

sikalizaciji njezinih dijelova i aspekata nameće jednoliku perspektivu.<sup>30</sup> Prikriveni genus biva tako zastupljen logičkom ravnomjernošću detalja na koje se rastavlja tema. Dobar primjer takve prisutnosti apstraktnoga u konkretnome nalazimo već u prvoj pjesmi *Ojadenoga zvona*, u *Dušinu šipku*. Tema te pjesme — relacija između čovjeka i njegove prirodne okoliše — jedna je od onih koje dopuštaju visok stupanj konkretnosti, od onih koje pjesnički govor otvaraju »prijedlozima« stvarnosti, njezinoj kontingenciji, realnim, a ne idealnim nizovima činjenica. Ipak, leksički reljef što ga Ujević daje toj temi vođen je uočljivom misaonom paradigmatom. Odmah, naime, upada u oči da se u *Dušinu šipku* tema čovjeka koji promatra pejzaž razrađuje neobično dosljedno: gomilanjem imeničkih ili glagolskih oznaka za osjetila i za spoznajne radnje (»njih«, »osjećati«, »piti«, »motriti«, »duh«, »čuditi se«, »očiti«). Tome odgovara činjenica da se i pejzažistička tematika, razriješena prostorno-vremenskoga kontinuiteta, zaoštava u leksičkim aktualizacijama koje sugeriraju da se bit svega prirodnoga svijeta sastoji u njegovoj usmjerenosti prema subjektu (»sladostrasna nota«, »razbluda neba«, »draganje etira«, »naslada snijega«, »požuda svjetla«, »tepanje duboko bezimene tvari«). Takav izbor leksikaliziranih pojedinosti otkriva u temi odnosa između dviju realnih činjenica (čovjeka i krajolika) apstraktniji odnos subjekta i objekta. Realija se na taj način promiču u apstraktne ideje, u kategorije na koje se bez ostatka dijeli svijet *Dušina šipka*, pa i svijet o sebi, onako kako pjesma vidi njegov *Ansichsein*.

Efekt poopćenja konkretne pojedinosti njezinim uključivanjem u misaono perspektuirane paradigme često se, naravno, ostvaruje i u Krležinim duljim pjesmama. U njima se nailazi i na jedan iznimno efikasan postupak evokacije apstraktnoga, kategorijalno općenitoga značenja u konkretnome koji se u Ujevića ne primjenjuje. Riječ je o postupku izravne konfrontacije, izravnoga sintaktičkog vezivanja udaljenih, kategorijalno heterogenih činjenica, koje se u stanju međusobne suočenosti, po logici relacije *pars pro toto*, pretvaraju u reprezentante matematičkih kategorija. U stihu »i tako putuje krčma u zvjezdanoj tmíni« (*Pjesma iz hrvatske krčme*) riječ »krčma« znači nešto posve drugo nego što bi značila kad bi je pratile riječi kao »ulica«, »trg« i sl. Isto vrijedi i za »zvjezdane tmíne«, koje u izravnu kontaktu s »krčmom« ne znače ono što bi značile u kakvoj normalnijoj kombinaciji, recimo, u kombinaciji s rječju »noć« ili »nebo«. Sintaktički smješteni jedan pored drugoga, ti motivi počinju svojim značenjem obuhvaćati sve ono što je između njih prešućeno, svjetovi koji ih razdvajaju postaju latentna komponenta njihovih semantičkih volumena. »Krčma« i »zvjezdana tmína« stječu ta maksimalnu općenitost, pokazujući na koje kategorije *Pjesama iz hrvatske krčme* i uopće Krležina misaona lirika dijele svijet.

<sup>30</sup> I. A. Stamać primjećuje da se Ujevićeve pjesme iz tridesetih godina često oblikuju kao »rijeka slika što u bujici izlazi iz nekoga nejasnog (pojmovnog ili simbolskog) okvira-izvora«, *Ujević*, Zagreb 1971, str. 72.

Konačno, i u Ujevićevim i u Krležinim duljim pjesmama vrlo se često nailazi i na jedan od najtipičnijih simptoma lirске misaonosti: na enumeracije koje, u ime apstraktne srodnosti nabrojanih činjenica, ignoriraju njihovu prostorno-vremensku smještenost.<sup>31</sup> U Ujevića se mnoge takve enumeracije organiziraju prema jedinstvenom kategorijalnom »planu«: kao materijal nabiranja služe jedinice značenja koje označuju aspekte objektivnoga, najčešće prirodnoga svijeta, dok sintezu nabiranja osvaruje prvo lice pjesme, njezino kazivalačko »ja«, koje se pretvara u jedinstvenu priložnu oznaku nabrojanih činjenica (*Bez-nadni povatak*: »U meni vode šume, oblaci putuju, / od čudnog smijeha pucaju ludaci, / za maglama se propinju čudaci, / na mramor vodokoci tuguju«) ili te činjenice pretvara u priložne oznake svoje ravnomyerne sveprisutnosti (*Da bi dušine riječi...:* »Moj duh vrišti u grozdu, u smokvi se debelo mazi, / u jabuci kao moma na svoje brektanje pazi, / u murvi on se u mekoću okrvavljenu gazi, / u šipku pobjednički trubi na svakoj stazi«). U Krleže je mnogo češći tip samostalне enumeracije bez leksički izraženih momenata sinteze. Perspektivu nabiranja valja u tim slučajima odrediti prema zajedničkom sadržaju iznesenih pojedinosti i prema stilsko-afektivnom tonu njihova iznošenja:

A popci pomamno cikte,  
žirovi o zemlju tucaju,  
a radosni bogovi bijeli  
medenim čašama kucaju,  
i prangije pucaju.

(*Olimpijac u pješačkoj koloni pjeva*)

Rezultati takvih enumeracija, i Ujevićevih, i Krležinih, uvijek su srodni. Nabrojene se pojedinosti, prekoračujući obično granice prostorno-vremenskoga kontinuiteta, koncentriraju oko neke pojmovne osovine, koja nerijetko posjeduje, o čemu svjedoči njezin status u cjelini pjesme ili opusa, kategorijalnu općenitost.

Ujevićeve i Krležine dulje pjesme očito se, dakle, priključuju tradiciji misaone lirike. O tome govore njihova formalna obilježja, njihova oratorska intonacija, a više od svega njihova sklonost kombinaciji konkretnoga i apstraktnoga, promatranja i refleksije slične filozofskoj.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Općenito o enumeracijama u Ujevića piše V. Pavletić u knjizi *Ujević u raju svoga pakla*, Zagreb 1978, str. 519 i d.

<sup>32</sup> Ujević i Krleža i sami su, jedan u poetičkim razmišljanjima o biti pjesništva, drugi u osvrtu na vlastitu liriku, isticali svoju sklonost poetizaciji misli i filozofskih pogleda na svijet. Ujević, na primjer, u eseju *Izvori, bit i kraj poezije* kaže: »Poezija čak i jeste filozofija u činu, kozmička sociologija koja je niknula u dubljini osjećanja povjerenja u prirodu«, *Odabrana djela*, str. 84. Krleža u *Mojoj ratnoj lirici* među svojim uzorima spominje samo filozofe Schopenhauera i Stirnera, a nijednoga pjesnika. *Usp. Europa danas*, str. 36 i d.

## III.

Naravno, ta vremenski dobrim dijelom podudarna orijentacija dvojice pjesnika prema istom tipu lirike ne briše sve opreke među njima. Kategorijalne sisteme što ih tvore *abstracta* u Ujevićevim i Krležinim pjesmama dijele mnoge razlike, o čemu će se ovdje, uostalom, još podosta reći. Relevanciju tih razlika nipošto ne umanjuje činjenica što se one uočavaju istom kad se povede riječ o spoznajnim rezultatima Ujevićeve i Krležine lirike. Misaona pjesma i sama stavlja težište na sadržaje svojih spoznajnih radnja, pa se radi njih i čita.

Bilo bi ipak korisno, prije nego što pokušamo razlikovati kategorijalni sastav Ujevićeve i Krležine pjesničke slike svijeta, pokazati u kojoj se velikoj mjeri oba pjesnika, orijentirajući se prema tipu dulje misaone pjesme, odstupila od standarda dominantnih u hrvatskom pjesništvu njihova vremena. Obilježja karakteristična za njihovu misaonu liriku rijetko se u drugih tadašnjih pjesnika pojavljuju i osamljena, a pogotovu su rijetke njihove kombinacije.

Ponajprije, u hrvatskom međuratnom pjesništvu, u doba, dakle, kad Ujević i Krleža najviše objavljuju, dominiraju kraći lirske oblici. Njihova je prevlast podjednako uočljiva u pjesnika koji se služe vezanim stihom (u međuratnim Nazorovim zbirka, u mladoliničara Wiesnera, N. Polića i Milkovića, zatim u mlađih pjesnika Krkleca, Cesarica, Majera, Gorana Kovačića, Perkovića, Delorka, Vlasisavljevića), kao i u verslibrista (u Šimića, Cettinea, Tadijanovića, Kozarčanina). Kraće oblike preferiraju i oni međuratni pjesnici koji se služe i vezanim, i slobodnim stihom (na primjer, D. Pfanova, V. Kovačić).

Ujevićeve i Krležine misaone pjesme odstupaju od standarda hrvatske međuratne lirike i svojom oratorskom intonacijom. Ostalim je pjesnicima toga razdoblja takva intonacija u pravilu strana.<sup>33</sup> Ima tome više razloga. Prvo, pjesme naših međuratnih pjesnika najčešće pripadaju tipu lirike koji se orijentira na temu, prešućujući ostale faktore govorne komunikacije. Time se iz pjesme isključuju pošiljalac i primalac, a s njima i ishodišta metatekstualnih iskaza, komentara, stavova, izravnijih osjećajnih reakcija. Osim toga, teme međuratnoga pjesništva uglavnom pripadaju tipu kodificirane lirske tematike lišene

<sup>33</sup> O nesklonosti našega međuratnog pjesništva povišenoj dikciji i o njegovoj orijentaciji na svakidašnji govor piše A. Stamać u radu *Prodor svakodnevnog govora u hrvatsko pjesništvo 1928-1952*, u knjizi *Stihovno i pojmovno pjesništvo*, Zagreb 1977, str. 71 i d.

<sup>34</sup> Fenomenološki opis toga modusa danosti stvari i odgovarajućega »stila spoznavanja« daju A. Schütz i Th. Luckmann, *Strukturen...*, str. 25.

<sup>35</sup> Prevlast takva mentaliteta u kontekstu hrvatskoga međuratnog pjesništva prestaje istom koncem tridesetih godina, kad dolazi, kako formulira A. Flaker, do »pomaka prema pjesništvu koje kao da traži sintezu socijalne angažiranosti i avangardnoga izraza«, *Hrvatska književnost prema avangardi i socijalno angažiranje književnosti*, u knjizi *Stilske formacije*, Zagreb 1976, str. 289.

izrazitije apelativne vrijednosti. Gotovo sve što se opisuje ili pripovijeda u pjesmama Ujevićevih i Krležinih suvremenika stoji na liniji tradicionalnih tematskih interesa, pa ne zahtijeva intonaciju kakva obično prati apelativno djelotvornije teme. Konačno, općenita nesklonost naše međuratne lirike povišenom tonu bit će da je uvjetovana i specifičnim pogledom na svijet koji u njoj dominira, a koji je uglavnom kompatibilan s normama svakidašnjega iskustva. Stvari što ih ta lirika vidi i bilježi obično ne prekoračuju horizont iskustava dostupnih prosječnom građanskom subjektu, njegovim »stilovima spoznavanja«, njegovim osvjedočenjima, sjećanjima i predviđanjima. Ona doživljuje svijet u modusu u kojem je on »neupitno dan«. <sup>34</sup> Stoga, naravno, ni njezino kazivanje ne može imati jačinu i pokrenutost govora koji otkriva stvari i njihove nevidene izgledе. <sup>35</sup>

Činjenica da naša međuratna lirika zadržava svoje tematske interese u granicama svakidašnjega iskustva može se shvatiti i kao simptom njezine nemisaonosti. Prihvaćajući kao najširi horizont samo jednu prosječnu verziju stvarnosti ili, da se uzrazimo riječima fenomenologa A. Schütza, »područje stvarnosti koje budan i normalan odrastao čovjek sa stajališta zdrava ljudskoga razuma zatječe kao naprosto dano«, <sup>36</sup> ona, poput tolikih drugih lirika, dopušta da u njezino ime misli mentalitet. Njezin se govor, zazirući od slobodnijih, manje tipiziranih, devijantnih »stilova spoznavanja«, vezuje za ono što je »naprosto dano«, a svoju samovolju izražava samo na planu distribucije oznaka za blisko i pojavno. U ovim stihovima M. Feldmana:

Kad pođem dva tri koraka  
po jutru tihom —  
ljude, ptice i oblake  
povežem stihom,

(*Moja pjesma, Arhipelag snova, 1927*)

vrlo jasno dolazi do izražaja stvaralački mentalitet koji je, čini nam se, tipičan za svu našu međuratnu liriku, a koji svoju slobodu ograničuje na uspostavljanje bizarnih odnosa među pojavama, odustajući od imenovanja prikrivenih, nesvakidašnjih, transcendentnih aspekata stvarnosti. U takvu se kontekstu Ujevićeve i Krležine misaone pjesme jasno osamljuju. Njihovi stihovi ne povezuju »ljude, ptice i oblake«, nego pokušavaju izgraditi odnose između pojava i biti.

Upozoravajući na razlike između misaone lirike kakvu su njegovali Ujević i Krleža i onoga što je u hrvatskom pjesništvu njihova vremena bilo standardno, ne bismo, naravno, smjeli previdjeti da je u međuratnom razdoblju bilo u nas još par pjesnika koji su se služili lirskim oblicima većega opsega, kombinirajući ih sa slobodnije ritmiziranim stihom i neregularnom strofom. Zanimljivo je ipak da su to

---

<sup>36</sup> A. Schütz — Th. Luckmann, *Strukturen...*, str. 25.



uglavnom pjesnici koji su s Krležom ili Ujevićem bili na neki način povezani ili su se nalazili pod utjecajem jednoga od njih, kao, na primjer, A. Cesarec ili F. Alfirević<sup>37</sup>. To bi značilo da u međuratnom razdoblju naše književnosti ipak nije bilo šire, spontane potrebe za misaonom lirikom.

Kako vidimo, distribucija misaone komponente u hrvatskoj međuratnoj lirici izrazito je neravnomjerna, ograničena na Ujevića i Krležu i na krugove njihovih kontakata i utjecaja. Budući, međutim, da ni njih dvojica nisu pisali isključivo misaonu liriku, i pitanje o distribuciji te komponente u njihovim opusima nameće nam se kao poseban problem.

Ponajprije, Ujević i Krleža nisu posve u isto vrijeme prihvatili tip pjesme koji ovdje analiziramo. U Krleže je dulja misaona pjesma dobro zastupljena već u *Pjesmama I* i u *Pjesmama II* iz god. 1918, a zatim i u dvjema zbirkama iz sljedeće godine. Osim toga, Krležina misaona pjesma i u najranijim verzijama iz prve zbirke zaokružuje i dovršava svoj spoznajni uvid i svoj tipični kategorijalni sastav. Dulja pjesma *Pietà*, kojom se započinju *Pjesme I*, već gleda na svijet onako kako na nj gleda sva Krležina misaona lirika, a k tome sadržava i karakteristične jezične simptome misaonosti (apstrakcije: »Mi smo se klali, ko pijani barbari, / za stvarnost crne tvrdoglave stvari. / A sve je Laž, Laž grozna...«, usko povezivanje udaljenih motiva: »Glazba modrih nevidljivih sfera. / Na polituni starog šifonera / zelene boje dršću mladog dana«). Ujevićeva se misaonost istom nekoliko godina kasnije probila do adekvatna oblikovnoga rješenja i do prvih karakterističnih

---

<sup>37</sup> Cesarec je god. 1919, dakle otprilike u isto doba kad se pojavljuju prve Krležine zbirke, objavio svoje *Stihove*. Današnjem čitatelju koji posegne za tom podosta zanemarenom zbirkom vjerojatno će najprije upasti u oči srodnost Cesarećevih pjesama s Krležinima. Dva pjesnika dijele: sklonost duljim lirskim oblicima, upotrebu slobodnoga stiha i slobodno formiranih strofa. Zajednička im je također oratorska intonacija, koju i Cesarec postiže ponajviše tematizacijom pošiljaoca i njegova stava (»Čeznem za potresnim časom velikoga Izlaza«). Konačno, i u Cesarećevim su pjesmama česti simptomi misaonosti (na primjer, diskontinuirane enumeracije: »Sve je oko nas / talambas vašarskih vreva i lupa crkvenih zvona, / plač invalidske proteze i hihot dječičanskog stegna«, ili izravno povezivanje udaljenih sadržaja: »Ona ista plodonosna, utjelovljena stihija, što iz zgrušanih, uvrloženih magla / stvara i rađa svjetove, / drhti i kovitla se u nama«). Očito, pjesme iz *Stihova* po tipu su posve srodne Krležinim duljim pjesmama. Ne tako velika, ali ipak značajna srodnost može se, na drugoj strani, ustanoviti između Ujevićevih duljih pjesama i nekih pjesama F. Alfirevića. Alfirevićeve opsežnije pjesme, poput *Spomena na Boku* ili *Splita*, po formi, figurativnosti, tipu sintakse, po načinu upotrebe stiha, a donekle i po formama misaonosti mogle bi se usporediti s Ujevićevim pjesmama iz ciklusa *Zemlja i doba zraka* u *Ojadenom zvonu*. Te odjeke Krležine i Ujevićeve misaone lirike u djelima drugih pjesnika bilo bi ipak pretjerano shvatiti kao prave književne utjecaje. Paralela Krleža — Cesarec može se objasniti na osnovi činjenice da su oba pjesnika pripadala istoj ekskluzivnoj autorskoj skupini, da su surađivali u istom časopisu (»Plamen«), dijelili iste estetičke ideje. Paralela Ujević — Alfirević bit će da je također uvjetovana osobnim kontaktima dvojice pjesnika.

spoznajnih rezultata. To se nije dogodilo u zbirkama *Lelek sebra* i *Kolajna*, nego u pjesmama koje je Ujević ranih dvadesetih godina objavljivao u časopisima i listovima, unijevši kasnije neke od njih u *Auto na korzu* i u *Ojadena zvono*. Pjesma *Kotao* iz god. 1921. — ona je ipak ostala izvan zbirki — već se, odustajući od izometričnoga stiha, usmjerava prema formi reprezentativnih uzoraka Ujevićeve misaone lirike, a anticipira i njihovu problematiku: aspekte odnosa subjekt — objekt («javlja mi se Svemir u mojoj širini», »hoće li u mozgu da mi zvijezde / sinu«). Ta se linija nastavlja u pjesmama *Lar Enija*, *Survānje u prazninu*, zatim i u *Mističkom prostoru noći*, u *Zadržanim silama bića*, u *Oporuci pjesnicima*, koje nas već uvode u svijet *Ojadena-ga zvona*.

Afirmacija misaonosti u Ujevića i u Krleže nije, dakle, vremenski posve podudarna. Ali misaona lirika stoji u dva pjesnička opusa i u različitim odnosima prema nemisaonoj. U Krleže, gdje je ranije sazrela, misaona se lirika nalazi na početku opusa i prethodi drukčijim pjesnikovima opredjeljenjima, koja su uslijedila kasnijih dvadesetih godina i dala kao rezultat kraću strofičku pjesmu s naglašenijom komponentom artizma u formi, stilu, a kadšto i u izboru motiva (*Smrt jedne ptice*, *Crna ženska rukavica na stolu*, *Što znači ružin miris*, *Uspomena na jednog plesača*).<sup>38</sup> Misaona pjesma nije, doduše, nikada posve iščezla iz Krležina repertoara lirskih oblika, ali je u kasnijim zbirkama (u *Knjizi pjesama* i u *Pjesmama u tmimi*) prepustila dominaciju kraćim pjesmama. U Ujevića je odnos između kraćih lirskih oblika, također obilježenih artizmom, i duljih misaonih pjesama upravo obratan. U njega prve faze opusa, koje se započinju šest ili sedam godina prije pojave Krležinih lirskih prvenaca, stoje u znaku artizma i strofičke pjesme,<sup>39</sup> dok se komponenta misaonosti oblikovno osamostaljuje istom ranih dvadesetih godina. U Krleže je, dakle, razvoj tekao od misaone lirike prema artističkoj, što donekle odgovara i smjeru razvoja njegova dramskoga i proznoga stvaralaštva,<sup>40</sup> a u Ujevića od artističke prema misaonoj.

<sup>38</sup> Intenzivniju prisutnost artizma u Krležinoj lirici toga vremena bilježi i M. Vaupotić: »Poezija pisana tridesetih godina u formalnom pogledu svojevrsno je vraćanje poetici A. G. Matoša, izvjesna veća discipliniranost stiha za razliku od patetičnih slobodnih stihova *Simfonija* i ratne lirike, težnja k objektivnijoj deskripciji pejzaža i također smirenju buntovne misli.«; *Siva boja smrti*, Zagreb 1974, str. 180.

<sup>39</sup> U periodizacijama Ujevićeve stvaralaštva to se razdoblje, u koje se ubrajaju pjesme iz *Hrvatske mlade lirike* (1914), *Leleka sebra* (1920), i *Kolajna* (1926), obično nazivlje parnasijanskim i simbolističkim. Usp. A. Stamač, *Tin Ujević kao europski pjesnik*, u: *Slikovno i pojmovno pjesništvo*, str. 37 i d.

<sup>40</sup> O svojevrsnoj involuciji Krležine dramaturgije, koja je paralelna kretanju njegove lirike između originalnih početaka i kasnijega artizma, piše V. Žmegač: »Odbacivši ono što naziva 'kvantitativnom', 'vanjskom' i 'dekorativnom' stranom dramskoga stvaranja i opredijelivši se za komornu dramaturgiju psiholoških dijaloga, autor je bio uvjeren da je njegov korak nazad u

Zbog lagane nepodudarnosti u vremenu pojave i nejednaka položaja na dijakronoj liniji matičnih opusa, a naravno, i zato što su nastale u rukama dviju po mnogo čemu oprečnih književnih individua, Krležine i Ujevićeve misaone pjesme jasno se razlikuju po nizu fakultativnih obilježja. Kako smo već dali naslutiti na početku poglavlja, one pravu individualnost ostvaruju na tematskoj razini, specifičnom organizacijom svojih kategorijalnih nekusa. Tom problemu posvetit ćemo iduća poglavlja. Ovdje bismo, međutim, mogli ukratko upozoriti još i na to da se Ujevićeve i Krležine misaone pjesme razlikuju po stilu; po načinu manipulacije onim jedinicama ili aspektima svoga jezika koji nisu izravno angažirani realizacijom oblikovnih, tematskih ili genotipnih programa. Za Krležinu je misaonu pjesmu općenito karakteristična tankoća, *perspicuitas* stilskoga sloja. Njezina stilska posebnost u velikoj mjeri ovisi o sadržajnom intenzitetu motiva ili o frekvenciji i načinu kombinacije ključnih tematskih riječi. Stil kao da u Krležinim pjesmama ne raspoláže vlastitim leksičkim materijalom, već se ostvaruje distribucijom riječi angažiranih inače formiranjem teme, održavanjem reflektivne govorne perspektive, ilustracijom stava.<sup>41</sup> Naprotiv, za Ujevićeve je dulje pjesme tipična, debljina, samostalnost, a mjestimično i *obscuritas* stilskoga sloja. U njima uvijek ima riječi koje vrlo neizravno, kao udaljene metafore ili metonimije, reflektiraju tematski materijal, a većim, zališnim dijelom svoga volumena stimuliraju nove asocijacije.<sup>42</sup> Osim toga, u Ujevića se često događa da pojmovi iz kategorijalnoga sistema pjesme bivaju ilustrirani nepotrebno velikim brojem riječi srodnoga konkretnog značenja.<sup>43</sup> Svakako, bilo zbog visokoga stupnja autosemantičnosti, bilo zbog male sposobnosti unošenja novih informacija u tekst, određeni se broj riječi u duljim Ujevićevim pjesmama odvaja od linije tematskoga razvoja i počinje tvoriti

---

evropskoj dramskoj povijesti za njega u isti mah neprijeporan umjetnički napredak.«; *Krleža u kontekstu evropske dramske književnosti*, »Mogućnosti« XXVII (1980), str. 1230.

<sup>41</sup> Da je stilska specifičnost Krležine ranije lirike u manjoj mjeri rezultat autonomnih artistskih zakonitosti, a više rezultat pjesnikovih tematskih interesa i apelativne snage njegovih tema, zapaža i I. Frangeš, kad kaže za tu liriku da je »ponesena bujicom događaja i njihovom objektivnom patetikom«; *Krležina lirika*, u knjizi *Matoš, Vidrić, Krleža*, Zagreb 1974, str. 272.

<sup>42</sup> O pojavi takvih, dobrim dijelom autosemantičkih leksičkih, kadšto i motivskih jedinica u Ujevićevim pjesmama, piše, navodeći zanimljive ilustracije, V. Pavletić, *Ujević u raju...*, str. 336. Pavletićeva je analiza iscrpna, samo nam se termin »korelativna sugestija«, kojim on označuje spomenute strukturalne jedinice, ne čini odviše sretan. Ta je terminološka improvizacija, rekli bismo, suvišna već utoliko što se radi o strukturama koje ne prekoračuju granice fenomena metaforičnosti i metonimičnosti, pa bi se dale opisati i standardnijom, razumljivijom terminologijom.

<sup>43</sup> »U pjesništvu Tina Ujevića gomilanje riječi, slika, pojmova i rima jest svojevrsan stilski postupak, proizašao iz neobuzdane vehemencije poetskoga duha koji voli invenciozno pronađene kvalitete dalje promišljeno kvantificirati«, V. Pavletić, *Ujević u raju...*, str. 519.

---

leksički supstancijalan stilski sloj.<sup>44</sup> Taj sloj obično pokazuje afinitet prema stiletici estetiističkoga, ali i avangardističkoga pjesništva.<sup>46</sup>

Stilska heterogenost Krležinih i Ujevićevih pjesama u prvom je redu izraz individualnosti dvojice pjesnika, ali i posljedica njihova nejednaka odnosa prema književnim uzorima. Krležina misaona lirika, premda se dosta često govori o njezinoj srodnosti s nekim tipovima ekspresionističke lirike,<sup>46</sup> ipak ostavlja dojam pjesništva kojem nije ambicija stilizirati svoja obilježja prema stilskim normama i programima suvremenih književnih pravaca. Njezini postupci kao da funkcioniraju više stimulativno nego pokazno, kao da im se veći dio funkcije sastoji u izravnu djelovanju na čitatelja, a manji u prenošenju informacija o pripadnosti tekstova u kojima se primjenjuju stvaralaštvo književnih generacija i skupina. Ponešto se drukčije drže u relacijama Ujevićeve pjesme. Ujević, naime, za razliku od Krleže, nije počeo s misaonom, nego s artističkom, stilskom lirikom, koja, zbog oskudnosti svoga tematskog materijala, prirodno teži upotrebi samodostatnih stilskih sredstava, pa se, osobito u rukama mlada i načitana pjesnika, često pretvara u sabiralište pomodnih utjecaja. Osim toga, u Ujevićevu se razvoju može konstatirati i jedna kratka faza jače zaokupljenosti ostvarenjima i, još više, programima književne avangarde, osobito futurizma.<sup>47</sup> Ta se faza završila već ranih dvadesetih godina i nije, osim u nekim eksperimentalnim pjesmama, dala kompletnijih rezultata, ali je, svakako, izraz vitalnosti i prilagodljivosti Ujevićeva zanimanja za

<sup>44</sup> Više o tome u Z. Kravar, *Zapažanja o jeziku Ujevićeva pjesništva*, »Forum« XX (1980).

<sup>45</sup> »Ujević je u povijesnoj strukturi hrvatskoga pjesništva ustrajao u svojoj vjernosti esteticizmu s jedne strane i semantičkim poremećajima avangarde s druge strane«, A. Flaker, *Stilske formacije*, str. 276.

<sup>46</sup> O ekspresionističkoj komponenti u Krleže valja ipak suditi s oprezom, imajući na umu da on sam »ne samo što se nije deklarirao pripadnikom jednoga od brojnih -izama, nego su rijetki u njega iskazi koji bi u otvorenom obliku upućivali na izrazitiji suodnos s nekim od europskih književnih pokreta«, A. Flaker, *Krleža u svjetlu avangarde*, Prilozi HFD, Zagreb 1978, str. 24. Osim toga, Krleža, po svemu sudeći, nije u doba kad je nastajao njegov raniji lirski opus imao kontakata s književnom produkcijom ekspresionizma. O tome kaže V. Zmegač: »Za ratnih su godina domobranskog aspiranta pratile knjige koje obilježavaju evropski *fin de siècle* u književnosti i filozofiji, djela autora iz dviju prethodnih generacija. Njemačke ekspresioniste, svoje vršnjake ili nešto starije suvremenike, većim dijelom istomišljenike, Krleža tada očito nije poznavao.«; *Krleža u kontekstu...*, str. 1227. Bliskost Krleže ekspresionizmu mogla bi se dijelom objasniti kao rezultat utjecaja primljenih od istih uzora, najvjerojatnije od Whitmana i Verhaerena, za koje se na osnovi podataka iz *Davnih dana* zna da ih je Krleža čitao, a koji su utjecali i na ekspresioniste (H. Thomke: »Utjecaj Whitmana i Verhaerena ne da se ukloniti iz pretpovijesti ekspresionizma«, *Hymnische Dichtung...*, str. 19), a dijelom kao rezultat tipoloških analogija. U tom se slučaju, naravno, zaoštrava pitanje u kojoj je mjeri legitimno govoriti o ekspresionizmu u Krleže.

<sup>47</sup> O odjecima futurizma u Ujevića opširnije piše A. Stamač, *Slikovno i pojmovno pjesništvo*, str. 52 i d. Takoder V. Pavletić, *Ujević u raju...* str. 355.

pjesničku stilematiku. Postupci s kojima se Ujević upoznao i kojima je ovladao u svom artistskom i avangardističkom periodu prenijeli su se kasnije i u njegovu misaonu liriku, opremivši je onim što u Krleže nećemo naći: samodostatnim, mjestimično do neprozirnosti gustim stilskim slojem.

#### IV.

Ipak, Ujevićeva i Krležina misaona pjesma ni po čemu se ne razlikuju koliko po svojim spoznajnim rezultatima, po načinu na koji svojim kategorijama modeliraju realni svijet. Kategorijalnim je sistemima izraženima u dvama lirskim opusima zajedničko možda samo to što su oba binarni, što oba dijele svijet na dvije sfere. Drugim riječima, motivska i leksička *concreta* i u Ujevićevim i u Krležinim pjesmama dijele se na metonimičke reprezentante jedne od uvijek dviju kategorija. Daljnjih srodnosti, osim te morfološke, među dvama sistemima nema. Oni na posve različitim mjestima započinju diobu, sadržavaju različite kategorije i na različite načine shvaćaju odnose među kategorijama.

U Krležinim se misaonim pjesmama — s kojima, zbog njihove male vremenske prednosti, započinjemo analizu — kategorijalna osnova uočava nešto lakše nego u Ujevićevima. Razlog tome može biti *perspicuitas* njihova stilskoga sloja, ali i činjenica da obje njihove kategorije, kako ćemo uskoro vidjeti, leže u objektivnome, pa se u njihovu odnosu ne aktualizira spoznajnoteorijska problematika, koja komplicira Ujevićev sistem, zasnovan uglavnom na relaciji između subjekta i objekta.

Na početku Krležinih *Pjesama I* stoji dulja pjesma s naslovom *Pietà*, u kojoj, kako smo se već uvjerali, ima jakih simptoma misaonosti. Specifičnosti načina na koji ona, zajedno s pjesmama što za njom slijede, vidi svijet dolazi do izražaja već u prvim njezinim stihovima:

Glazba modrih nevidljivih sfera  
Na polituri starog šifonera  
zelene boje drčtu mladog dana  
i jedna svijeca plamti bljedim plamenom.

Motivi izloženi u tim stihovima, premda su sintaktički prepleteni, jasno se dijele u dva para: prvi par tvore »nevidljive sfere« i »zelene boje mladog dana«, a drugi »politura starog šifonera« i »svijeca«. Oni se tako dijele po logici apstraktnih određenja koja su u njima latentno prisutna. Prvi par sugenira kao svoj genus izvanjsko, prirodno, kozmičko, a drugi unutrašnje, ljudsko, povijesno. Neki fakultativni leksički elementi iz navedenih stihova upozoravaju da se odnos između dvaju motivskih parova i njihovih genera teži oblikovati antitetički. »Šifoner« je, na primjer, »star«, »dan« je »mlad«, što ovdje, budući da se

dva pridjeva povezuju sa sadržajima kojih se starost ne može mjeriti istom mjerom, ima općenitije, maksimalno antitetično značenje: želi se reći da »dan« pripada svijetu u kojem je mladost neprolazno stanje i onoga što se stalno ponavlja, a »šifoner« svijetu u kojem se sve nalazi na putu starenja i propadanja.

Motivi koji zatim slijede također se drže u granicama pojmova sugeriranih u prva četiri stiha, zapravo u granicama jednoga od njih. Pjesma se, naime, posve zaokuplja zbivanjima u unutrašnjem prostoru. Motiv izvanjskoga, prirodnog svijeta vraća se istom na njezinu završetku, u doslovno ponovljenim početnim stihovima. Antitetički odnos između dvaju prostora održava se i dalje, samo ne više kroz opoziciju mlado-staro, vječito-prolazno, nego kroz opoziciju red-nered, smisao-be-smisao: skladu prirodnoga, kozmičkoga zbivanja, koji se na početku i na završetku pjesme sažeto, ali nedvosmisleno izražava metaforom »glazba«, kontrapunktira sada nemir i besmisao događaja u ljudskom prostoru. Taj je nemir dan i u sadržaju motiva (»mi smo se klali, ko pijani barbari«), i u modusu njihove prezentacije (»obrisi se njeni /majčini, op Z. K./ biju s polutamom«).<sup>48</sup>

Motivi pjesme *Pietà* izvode se, dakle, iz opsega dvaju pojmova koji, doduše, ostaju neimenovani, ali na koje upućuje binarna dispozicija leksičkih *concreta*. Tim bismo pojmovima bili skloni pripisati kategorijalnu općenitost, ne samo zato što obuhvaćaju sav sadržaj pjesme, nego i zato što jedan s drugim tvore smislenu i potpunu sliku svijeta, što, uzeti zajedno, daju odgovor na pitanje o granicama i unutrašnjoj podjeli bitka. Kategorijalni bi se sistem pjesme *Pietà* sastojao, prema tome, od dviju kategorija, od kojih jedna obuhvaća svijet prirode, a druga svijet ljudi, svijet kulture.<sup>49</sup> Ta dva svijeta vezuju za se oprečne atribute: svijet prirode je stabilan i skladan, svijet kulture nemiran i kontroverzan. Valjalo bi sada vidjeti koliko se često taj antitetički par kategorija uspostavlja u drugim Krležinim duljim pjesmama.

Posve nedaleko od pjesme *Pietà* stoje u prvoj Krležinoj zbirci *Tri pjesme iz novembra godine hiljadu devet stotina i petnaeste*. U

<sup>48</sup> U stihu »obrisi se njeni biju s polutamom« o sebi statična motivska činjenica pokrenuta je figurativno, pomoću metaforičnoga glagola »biju se«. Postupak je i inače svojstven za Krležinu liriku (»Iz vrčeva nebeskih teče mjesečina«, *U predvečerje*; »Godina nova kolje Godinu staru«, *Silvestarski nohturno godine hiljadu devet stotina i sedamnaeste*).

<sup>49</sup> Sličnu opoziciju osnovnih vrijednosti, ali na razini čitava Krležina opusa, uočava J. Wierzbicki, *Miroslav Krleža*, Zagreb 1980, str. 71 i d. Wierzbicki opoziciju formulira: kultura — život. Mi se odlučujemo za formulaciju »kultura — priroda«, jer nam se čini da je tim dvjema kategorijama lakše klasificirati motiviku Krležine lirike nego onima iz Wierzbickijeve opozicije. Na takav izbor utječe i činjenica da se naša analiza zanima samo Krležinom lirikom: lirika, naime, po logici svojih uobičajenih tematskih interesa, može temi kulture kontrapunktirati većom količinom naturističke motivike nego bilo koja druga književna vrsta; proza i drama, kao alternativu kulturi mogu suprotstaviti samo specifične postupke, misli, iskaze likova, dakle, »život«, kako točno imenuje Wierzbicki.

U 19

prvo od njih — naslov je *Podne* — nalazimo kontrast posve sličan onome na kojem se zasniva *Pietà*: na jednoj strani imamo svijet prirode, zastupljen više puta ponovljenim i variranim motivom sunca («Hip je svečan, modro-žut i tih. / Na strunama sunčane harfe prebire Nevidljiv Netko / podnevni stih»), na drugoj strani svijet kulture, reprezentiran motivom oružja i rata («Negdje daleko na jugu / topovi tutnje»). Kozmički je motiv i ovdje popraćen pridjevima i metaforama pozitivna sadržaja (opet se pojavljuje, u još razrađenijoj formi, metafora glazbe),<sup>50</sup> dok se svijet povijesti denuncira kao apsurdan već utoliko što ga zastupa metonimija topova. *Podne*, dakle, ne obnavlja samo kategorije pjesme *Pietà* nego i njezinu antitetičnost. Nešto se slično događa i u pjesmi *Predvečerje u jednoj procincijalnoj garnizoni*, u kojoj, međutim, opoziciju priroda-kultura nose drukčije odabrani motivi. Svijet prirode zastupljen je slikom djevojaka («Idu djevojke bijele sa zdenca. Na ramenu sudove nose. / Smiju se. Mlade, crvene, bose»), svijet kulture slikom kipova na crkvenom portalu («A mramorni anđeli u nevidljivoj muci / gužvaju ledenu hostiju u ruci. / Mrtvacima crkve dršće laloka donja, / kad Sveto Žensko Tijelo u predvečerje vonja»). U *Pjesmi o pjesmi* opozicija priroda-kultura daje okvir i narativne funkcije za alegoriziranu priču o pjesničkoj inspiraciji. Motiv sunca, nadograđen metaforom ptice («Dugo već, dugo, sunčana ptica oblijeće moju dušu»), postaje alegorija pjesme. Svijet kulture, reprezentiran metonimički izvedenom slikom tiskare («Rotacije gdje laju

<sup>50</sup> Bilo bi zgodno prokomentirati usput razloge koji su mogli navesti Krležu da se, želeći označiti podnevnu harmoniju u prirodi, posluži upravo slikom harfe. Ponajprije, o tom je izboru mogao odlučiti izgled instrumenta, koji rasporedom žica doista podsjeća na snopove sunčanih zraka. Dalje, slika harfe u tom se značenju pojavljuje i u drugim pjesničkim tekstovima, na primjer, u poznatome Nazorovu *Čvrčku* («Sunčeve žice idu od neba pa do zemlje/Napete kao strune. Golema harfa sja»). Osim toga, zvuk harfe u kasnoromantičarskoj i impresionističkoj orkestraciji (Mahler, Strauss, Debussy), u djelima kompozitora za koje pouzdano znamo da ih je Krleža slušao i cijenio, redovito evocira onostrane, transcendentne vrijednosti. Čini se čak da Krleža nije jedini hrvatski pjesnik koji reagira na tu sugestiju kasnoromantičarskoga orkestralnog zvuka. Ona je isto tako mogla nadahnuti Wiesnerove stihove:

*Oj gdje ste, sunca, gdje ste, mora plava  
I vrtovi, gdje miriše rezeda?  
Oh recite mi, gdje to harfe sviraju?*

ili ovu Galovićevu strofu:

*Gdje istok ljubi zori trepavice,  
Na strmoj hridi stoji sveti grad,  
U zlatnom hramu gori vječni kad,  
I zove harfe, ječe zvučne žice.*

Konačno, harfa je instrument harmonije, konsonance, na kojem »kromatske ljestvice nisu izvedive ili samo u najpolaganijem tempu«, F. Mayerhoff, *Instrumentenlehre*, Leipzig 1909, str. 28. Stoga se ona vrlo lako može uzeti za simbol izvanglazbene harmonije. Sve u svemu, harfa spomenuta u pjesmi *Podne* jedan je od detalja koji upozoravaju u koliko je velikoj mjeri Krležina lirika još uvijek povezana s estetičkom kulturom moderne.

danju i noću«), ulazi u pjesmu kao mjesto, kao scenski okvir smrti »sunčane ptice«. Opoziciju priroda-kultura dramatiizira i *Svibanjska pjesma*, zadnji tekst u *Pjesmama I*.<sup>51</sup> U njoj motive prirode donosi dug i minuciozan uvodni opis, u kojem se kaotično miješaju oznake za kozmičko i zemaljsko, amorgansko i organsko, veliko i sitno, dok motive iz svijeta kulture razvija u svom monologu »Čovjek borac dvadesetog vijeka«, koji u vojničkoj uniformi, kao pojava *sui generis*, ulazi u »sveti modni mir« svibanjskoga krajolika. Listajući dalje *Pjesmama II* i *III* i *Lirikom*, kategorijalni par priroda — kultura nalazimo uzorno izgrađen u ovim duljim pjesmama: *Olimpijac u pješačkoj koloni pjeva*, *Duga stiha*, *Jesenja noć*, *Pjesma naših dana*, *Varijante jednog dana*, *Podne*, *U predvečerje*, *Februarski noćturno*, *Pobjedonosni pad sunca na periferiji grada*, *Jutarnja pjesma*. U pjesmi *Noćturno u samotnoj sobi* iz god. 1923, motivski se reprezentanti dvaju svjetova izravno, svojevrsnom tehnikom »skraćena«, povezuju u jedinstvenu sliku:

U tkivu zavjese putuju zvijezde tiho cijelu božju noć.  
 Modrozeleni svjetlost ko fosforni pauk puže  
 od čipke do čipke,  
 od ljiljana do ruže,  
 o, zvijezde tako nijemo blistaju i kruže.

Kategorijalni sistem Krležinih misaonih pjesama bio bi, dakle, po sastavu binaran, po relaciji među kategorijama antitetičan, a po sadržaju kategorija objektivni: oba pola antiteze priroda — kultura pripadaju, naime, objektivnom, izvanjskom svijetu. Kasnije ćemo vidjeti da se u Krleže i tema subjektivnoga života smješta u objektivno, upravo negdje na granicu između prirode i kulture. U Ujevićevim misaonim pjesmama, naprotiv, diferencijacija kategorija odnosno pojmova oko kojih se okupljaju motivska i leksička *concreta* započinje već na granici subjektivnoga i objektivnoga, unutrašnjega i izvanjskoga.

U drugom smo se poglavlju, na primjeru pjesme *Dušin šipak*, imali prigodu upoznati s tendencijom Ujevićeve misaone lirike da izborom, distribucijom i povezivanjem svojih motiva sugerira sliku svijeta u kojoj ulogu kategorija imaju subjekt i objekt, unutrašnji život i njegovi predmetni horizonti. Pjesma, kako smo već vidjeli, manipulira motivima upravo tako da se u njihovim nizovima počinju jasno razabirati kategorije subjekta i objekta. Naime, da bi se u temi unutrašnjega, duševnoga, osobnoga života aktualizirala ideja subjekta, potrebno je da se taj život stalno prikazuje u interakcijama s onim što transcendiraju njegove granice. I obratno, izvanjski se svijet može obuhvatiti idejom objekta ako se njegovi aspekti dosljedno interpretiraju kao predmet subjektivnih spoznajnih radnja. Upravo se to događa u pjesmi *Dušin*

<sup>51</sup> Ta sinteza lirskoga i dramskoga mogla bi se promatrati kao poseban slučaj one konfuzije vrsta za koju A. Flaker tvrdi da općenito karakterizira Krležino djelo. *Usp. Krleža u svjetlu avangarde*, str. 30.



šipak, koja ljudsku, osobnu sferu zastupa metonimijama viđenja i drugih osjetilno-spoznajnih radnja, a u temi izvanjskoga podcrtava modus vidljivosti i uopće osjetilne dostupnosti.

Na sličan se način dvije tematske sfere leksički poentiraju i u dobru broju drugih Ujevićevih misaonih pjesama. U *Prostodušnim satima*, na primjer, motivi koji zastupaju sferu izvanjskoga svijeta na više se mjesta ulijevaju u apstrakciju »svjetla«, dakle, u samu esenciju vidljivosti (»Da mi je naklon ovaj dan i bio slavljen / za tečnost svjetlosti koja me vraća u se«, »Stotine svjetala živih treptat će u noć meku«). Prvo lice pjesme, koje se u zadnjem stihu karakteristično nazivlje »ženikom« (što će reći parom, korelatom) opisanih zbivanja u izvanjskom prostoru, i ovdje je svedeno na vlastiti receptivitet, na modus otvorenosti objektu (»I ona čežnja svijeta pružena u sjensku jeku / stisnut će ruke moje, ugnjisti srce, ući u me / sa škakljem malog mozga i bitnim vrenjem kičme«). U pjesmi *Dobrote dobroga sunca* — ona se, kao i *Prostodušni sati*, nalazi u *Ojađenom zvonu* — kategorijalna osnova subjekt — objekt posve jasno daje smjer razvoju naslovne teme. Sunce se u toj pjesmi, lišeno kozmičkih dimenzija, bilježi samo u svojim interakcijama sa svijetom subjekta, kao uvjet vidljivosti (»Sunce nam dijeli svjetlost i boju«) i kao *aition* osjetilno dostupne stvarnosti (»Sunce nam pruža minis i cvijeće / i voće kroz rodno drveće«). Na zanimljive se ilustracije kategorijalnoga sistema subjekt — objekt nailazi u još nekim duljim pjesmama iz *Ojađenoga zvona*, napose u *Tumaranjima bezaxlenoga srca* i u *Uresima zemlje*. U *Tumaranjima* se subjekt i njegov receptivitet složenim prijenosom značenja predočuju u obliku lutajućega srca, koje, kao osamostaljena i tematski djelatna metonimija, postaje vršilac osjetilno-spoznajnih radnja (»Moje goruće srce strepi pred živicama, / na domaku lijepa bunara ono plahovito vrišti«). Smisao je te preobrazbe, čini nam se, dvojak: ona, s jedne strane, poistovjećuje receptivitet sa srcem, sa središtem, s esencijom bića; s druge strane, izravno uvođenje srca u odnos prema stvarima metafonički proširuje, obogaćuje relaciju subjekt — objekt, dodajući joj crtu erotskoga afiniteta. Da metafonička erotizacija odnosa između subjekta i objekta nije u Ujevića ni inače rijetka, svjedoče opet i *Uresi zemlje*, u kojima se suovisnost prvoga lica pjesme i njegove prirodne okoline više puta predočuje slikom ljubavnoga zagrljaja (»Cijela mi vasiona grudi grli u jednom buketu«, »Ja sam danas u građi kosti muško biće / s cjelovom vasione. ove predrage žene«, »nevidljive usne moje usne moće«)

Dualistički pogled na svijet, oslonjen na kategorijalni par subjekt — objekt, modificira se i zaposjeda različitim tipovima leksičkih ili motivskih *concreta* i u ovim duljim pjesmama iz *Ojađenoga zvona*: *Crkutanje srca u pokrajini sanja*, *Satanove žalosti*, *Dječji ugao*, *Oporuka pjesnicima*, *Šablasi putovanja*, *Produženi svijet*, *Mašta povodom očiju*, *Treptave pređe jeseni*, *Boja uspomene*. Tim bi se pjesmama s razlogom mogao priključiti *Beznadni povratak iz Auta na korzu*, pa i dosta pjesama izvan zbirke. Valja k tome upozoriti da je kategorijalni

sistem Ujevićeve misaone lirike, što podjednako vrijedi za obje njegove supstancijske i jedinu relacijsku komponentu, vrlo elastičan i otvoren variranju. Stoga se, rekli bismo, njegove izvedene varijante smiju tražiti i u »unanimističkim« pjesmama iz *Auta na korzu* i *Ojadenoga zvona* kao što su *Visoki jablani*, *Čin sputanih ruku*, *Pobratimstvo lića u svemiru*, *Zadržane sile bića*, *Fotoreporter s krilima arhangelova*, *Majdani u biću na dvije noge*, *Pogledi u praskozorju*. Iz toga kruga ne bi, konačno, trebalo posve isključiti ni »Dinggedichte« *Strmoglavni voz*, *Kiklop na vodi*, *Svetkovina ruža* ili *Drhtavi park*.

Kategorijalni sistem Ujevićeve misaone lirike bio bi, dakle, binaran, koncentriran oko opozicije subjekt — objekt, koju očito nadređuje razlikama u sferi objektivnoga. Osim po sadržaju kategorija, od Krležina se sistema razlikuje i po naravi relacije među kategorijama. U Krleže je ta relacija antitetična, što se onda odražava i na kompoziciju njegovih pjesama, koje često teže razdvojiti kategorije, personificirati ih i postaviti ih u dramatične sukobe. U Ujevića se dva kategorijalna područja nalaze prije u odnosu međusobna afiniteta (»Budite dobri suncu, a sunce dobro vama«, *Dobrote dobroga sunca*). Taj se odnos dramatičizira istom u situaciji u kojoj se pojavljuje sumnja u njegovu činjeničnost (»niko nije vidio kroz velo«, *Dječji ugao*) ili svijest i povijesnoj nepripremljenosti ljudstva, kao kolektivnoga subjekta, za pogled u bitno i autentično (»Cijele su bašte cvijeća što se ne smiješi danu, / najdraže ptice nisu još mi zapjevale«, *Pogledi u praskozorju*).

## V.

Krleža i Ujević, kako vidimo, podjednako pripadaju tipu pjesnika koji izgrađuje pjesnički tekst prevodeći u jezik promjenljivih *concreta* općenitija iskustva, »another kind of vision«,<sup>52</sup> da se izrazimo riječima N. Fryea. Prevedenim iskustvima — Krležinim i Ujevićevim — zajedničko je to što su oba jednako obuhvatna, što oba *de facto* predstavljaju potpune slike svijeta, kojima bi se analogije mogle naći i u suvremenim filozofskim sistemima. Razlikuje ih opet sadržaj kategorija i njihov međusobni odnos, ono, dakle, na što se u svakoj misaonoj lirici stavlja težište.

Kategorije Krležine i Ujevićeve misaone lirike razlikuju se i po svom motivskom obuhvatu. To je posve logično. Ako motivska i leksička *concreta* u obje lirike služe ilustraciji apstrakcija, i njihov će izbor ovisiti o sadržajima koji se imaju ilustrirati. Drugim riječima, gradnja pjesničkoga teksta iz čvrste kategorijalne osnove zahtijeva ekskluzivnost pri izboru motiva. Krležine i Ujevićeve dulje pjesme, budući da konkretiziraju različita *abstracta*, moraju se razlikovati i po motivskom sastavu. Pojavi li se u obojice pjesnika jedan motiv, s njim se

<sup>52</sup> Frye, *Anatomy* ..., str. 301.

događa otprilike ono što se događa s leksemom koji se u dvije različite rečenice dijeli na dva semema. Na primjer: motiv sunca u Krležinoj pjesmi *Podne*, gdje je pokriven metaforom glazbe i stavljen u opoziciju s »topovima«, označuje svijet kozmosa, njegovu smislenost i njegov sklad; u Ujevićevim *Dobrotama dobroga sunca*, gdje se stalno prikazuje u korelaciji sa svijetom subjekta i u podudarnosti s njegovim receptivitetom, taj isti motiv metonimički zastupa sferu objektivnoga, sferu »ne—ja«, i njezinu upućenost na subjekt, njezinu nesamostalnost.

Dobar broj svojih tipičnih motiva Krležina i Ujevićeva misaona lirika, međutim, ne dijele. Obavljajući srodne, bez daljnje usporedive radnje — zastupajući apstraktno konkretnim, prevodeći iz jezika mišljenja, koji preferira apstrakcije, na jezik pjesništva, koji apstrakcije izbjegava — one ipak razvijaju autonomne tematske interese i formiraju različite motivske svjetove. Proučiti različitost dviju lirika značilo bi, dakle, pobrojiti i motive koji najčešće reprezentiraju apstrakcije njihovih kategorijalnih sistema.

Krležine misaone pjesme, s kojima kao i dosad započinjemo, ilustriraju svoje kategorije motivima tipična sadržaja, ali i posebne jezične forme. Po formi su ti motivi pretežno dinamični, udešeni prije za predočivanje događaja, procesa, djelovanja nego predmeta i statičnih stanja stvari.

Kod motiva koji reprezentiraju svijet kulture taj dinamizam znači svakako formalnu prilagođenost temi i njezinoj okvirnoj kategoriji. Naime, život u kulturi, društveni ljudski život, zapravo se ni ne sastoji od čega drugoga nego od prepoznatljivih, svrsishodnih radnja, djelovanja, reagiranja, od akata koje sve zajedno obuhvaćamo pojmom društvenoga ponašanja. Zahvaljujući dinamizmu svojih motivskih jedinica, Krležina misaona lirika uspijeva, dakle, uhvatiti korak s procesualnošću ljudskoga svijeta. Ona preferira tip sintakse i uopće govornu perspektivu koja joj dopušta bilježenje svih bitnih faktora društvenoga ponašanja: njegovih akata, subjekata, instrumenata (»To soldateska bije gnjile bubnjeve«, *Pjesma hromoga đavola*), mjesnih i vremenskih okolnosti (»a ljudi očajno viču po stubama u spirali«, *Naša kuća*; »Grad je večeras zamotan u tugu i pjesnici svi šute«, *Pjesma Bogovima i jednom Bogu*). Budući pak da društvene radnje, a s njima i njihove specijalizirane *dramatis personae*, njihovi instrumenti, njihova institucionalizirana mjesta vršenja, pripadaju sferi povijesno promjenljivoga »objektiviranog duha«,<sup>53</sup> Krležina se motivika, bilježeći ih, široko otvara prema povijesno specifičnim aspektima svijeta kulture, pa onda i prema njegovim novim, nepoetičnim nomenklaturama.

Ipak, motivske jedinice Krležine lirike nisu samo pasivni dijagrami vlastite tematike. Pomoću različitih abrevijatura i preinaka, one često uspijevaju stilizirati prikazanu stvarnost i na taj način izraziti os-

<sup>53</sup> Termin iz filozofije duha N. Hartmanna. Označuje ukupnu materijalnu kulturu, sve rezultate ljudskoga rada koji egzistiraju u prostoru. Usp. *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin — Leipzig 1933, str. 348 i d.

novni negativan stav prema njoj. Efekti takve stilizacije osobito su jasni u slučajima u kojima motivske jedinice postavljaju na mjesto vršitelja opisane radnje nežive instrumente ili impersonalne kolektive («i crveni se smije stijeg u modrini visina», *Pietà*; «i grmi bronca pijane baterije», *Kiša*; «sanduci tutnje», «grmjeli su bubnjevi», «plakale su žalosne tri boje», *Nedjelja*; «i guta žrtve crna katedrala», *Badnja noć*; «Milijarda ljudska ranjava, prokislila, / kune Tajnu prokletog Besmisla», *Kiša*; «pjeva vojska Tvoja pjesmu ludila i žalâ», *Pjesma hromoga đavola*). Osnovna bi sugestija takve preraspodjele uloga pri opisu društvenih radnja bila otprilike ova: zbivanja u svijetu kulture toliko su ritualizirana, toliko malo ovise o slobodnoj volji svoga ljudskog supstrata da ih je moguće prikazati kao osamostaljene procese.<sup>54</sup>

Za motive Krležine lirike koji zastupaju temu života u kulturi tipična je, dakle, usmjerenost prema svijetu aktualne društvene svakidašnjice. Tipično je također da se njihova funkcija ne iscrpljuje u prikazivanju svakidašnje stvarnosti. Predočujući je, oni istodobno — prestrukturiranjem opisanih pojedinosti — egzemplificiraju i spoznaju o njezinoj besmislenosti, o njezinoj suprotstavljenosti životu. Tu istu spoznaju, čini nam se, izražavaju spomenuti motivi u modalitetima vlastite konkatenacije. Oni se, naime, gotovo nikada ne povezuju u progresivne, ireverzibilne narativne tijekove. Sinteze koje iz njih rezultiraju najčešće su panorame tipičnih ambijenata društvenoga života<sup>55</sup> i društvenih rituala.<sup>56</sup> U tim su panoramskim sintezama dijelovi obično rever-

<sup>54</sup> Ta depersonalizacija zbivanja u ljudskom svijetu — u našem smislu tekstu zabilježili samo njezine gramatičke manifestacije — na tematskoj razini kulminira u pojavi fantomskoga lika rane Krležine lirike, »Nepoznatoga Nekoga«, kao »personifikacije snaga koje stoje iznad pojedinačne ljudske sudbine«; A. Flaker, *Nepoznat Netko (o jednoj analognoj pojavi u ruskoj i hrvatskoj književnosti 20. stoljeća)*, u knjizi *Književne poredbe*, Zagreb 1968, str. 483.

<sup>55</sup> Ambijente koji se najčešće spominju u Krležinoj lirici pokušao je nabrojiti i sistematizirati A. Stamač u radu *Ambijenti Krležine lirike, Slikovno i pojmovno pjesništvo*, str. 65 i d. Stamač nabraja četiri takva ambijenta: »samotnu sobu«, »krčmu odnosno dvoranu«, »sajmište odnosno trg« i »ratište odnosno historijsku panoramu«. Tom po ideji zanimljivu pristupu Krležinoj lirici mogu se ipak staviti dva prigovora. Prvo, spomenuta četiri ambijenta ni pošto ne iscrpljuju prostore prikazane u Krležinim pjesmama, koje često opisuju i pejzaž (*Pjesma na cvjetnom brijegu*), periferiju (*Pobjedonosni zapad sunca na periferiji grada*), bolnicu (*Uvečernja pjesma u bolnici*), groblje (*Pjesma*), ulicu (*Kiša*). Drugo, čini nam se da Stamačevo prepoznavanje pojedinih ambijenata u konkretnim slučajima nije uvijek točno. Nije, na primjer, jasno kako to da »ambijent krčme reprezentiraju pjesme [...] *Naša kuća*, *Na trgu svetoga Marka*«, koje već svojim naslovima evociraju druge prostore. Teško je također vjerovati da bi *Glazba umirućega dana*, u kojoj motivi »brdo i dol«, »samostan«, »sutonja samoća« relativno jasno upozoravaju na pejzažističku smještenost, prikazivala ambijent »sajmišta ili trga«. Uz ambijent ratišta ne navode se primjeri.

<sup>56</sup> Krležina je lirika posebno sklona sugerirati apsurd kolektivnoga društvenog ponašanja kroz opise religioznih rituala, o kojima govori u čitavu nizu pjesama (*Badnja noć*, *Veliki petak godine hiljadu devet stotina i devetnaeste*, *Božićna pjesma godine hiljadu devet stotina i sedamnaeste itd.*).

zibilni, a u napredovanju teksta od jednoga motiva do drugoga zna intervenirati i slučaj.

Svijet prirode zastupaju u Krležinoj lirici također motivi pretežno dinamične strukture. Drukčije nego u statičnim pejzažističkim pjesmama moderne i *Hrvatske mlade lirike*, u Krleže temu prirode vrlo često zastupaju motivi s težištem na glagolskom dijelu leksika. To se zna dogoditi i onda kad se bilježe sadržaji koji su sami o sebi statični, pa ih valja pokrenuti glagolima i priložnim oznakama metaforičkoga značenja (»i gore se liju ko talasi mali / a modre doline potonule ko vali, / te se ceste pletu ko svilene vrvce«, *Svibanjska pjesma*). U Krleže i u pejzažističkim motivima često dolazi do unutrašnjih preinaka usporidivih s onima koje smo uočili u motivskim reprezentantima teme ljudskoga svijeta. I za njih je vrlo karakteristično, kako smo se o tome razili jednom ranijom zgodom, »stapanje svih elemenata pjesničke slike u istosmjernu dinamiku«,<sup>57</sup> dakle, prekrivanje pojedinačnoga općim, zastupanje mnogih subjekata jednim jedinim (»čuje se gdje bilo Svijeta na vrhuncu kuca«, *Svibanjska pjesma*; »i sve se giba, miriše, teče, titra«, *Pjesma na cvjetnom brijegu*). Ipak, taj postupak ima ovdje drukčiji smisao. Zamjena pojedinačnoga općim u iskazima o svijetu kulture izražava, vidjeli smo, spoznaju o gubitku ljudske individualnosti, o ritualizaciji, dehumanizaciji života u društvu. Naprotiv, u motivima koji predočuju svijet prirode, impersonalan već o sebi, ta ista zamjena izražava ideju pozitivnoga sklada. Samu pozitivnost toga sklada ističe Krleža nizom tipičnih epiteta, a često i ceremonijalnim metaforama, među kojima se ističe metafora glazbe. Već zabilježenoj »glazbi nevidljivih sfera« iz pjesme *Pietà* i »sunčanoj harfi« iz *Podneva* moglo bi se dodati obilje srodnih primjera (»vjetar svira po lirama drveća«, »svijetli napjev Harmonije Tvari«, *U predvečerje*; »Sad vlat je svaka glazbalo, a vjetar, svirač pjan, / udara napjev svadbeni«, *Večernji vjetar*; »i šume i violoni buba i potočni ksilofoni«, *Pjesma na cvjetnom brijegu*).<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Z. Kravar, *Manirizam i hrvatska književnost, Studije o hrvatskom književnom baroku*, Zagreb 1975, str. 242.

<sup>58</sup> Krajolić, kao paradigma prirodno lijepoga, i glazba, kao paradigma umjetnički lijepoga, u Krleže se često povezuju. Pejzažistički opisi povezuju se s glazbenim asocijacijama čak i u njegovoj dnevničkoj prozi. U *Davnim danima*, na primjer, nalazimo: »Čudna, neshvatljiva muzika nijemog lišća«; »Zelena noć, jablanovi šume na lahoru sa Sljemena, sve kao šampanjac. Chopin je umio da opjeva takve ljetne noći«; »Kako je nebo plavo, a boja zraka u tom plavetnilu chopinska«. I obratno. Krleža, kad piše o glazbi, dosta često imaginira aspekte krajolika. U njegovim crticama o glazbenim temama, sakupljenima danas u *Esejima II Zorinoga izdanja*, čitamo, na primjer, o Lisztovim pokušajima »da se muzikom dočaraju i predjeli u punoj rasvjeti, sa perspektivom dalekih izgleda« ili o tome da Lisztova glazba znači »izlazak na neku vrstu plain aira, osvijetljenog radosnim lampionima vedrih sunčanih dana ili melankolijom kišovitih sutona«. U Beethovenovoj glazbi čuje Krleža »bogatost slikovitost sa poniranjem u prirodne ljepote«, u Chopinovoj »lirski jutarnji romon cvjetne kiše«. Taj paralelizam glazbenih i pejzažističkih asocijacija mogao bi biti znak da je Krleža svoj odnos prema glazbi izgradio na tlu estetskih navika europske moderne, za koju su prijevod glazbe u pejza-

Motivi Krležine lirike koji reprezentiraju život prirode koncentriraju se obično oko teme pejzaža, ali tu temu osjetno proširuju, s jedne strane oznakama za pojave u kozmičkom prostoru, s druge strane minucioznim bilježenjem detalja iz biljnoga i životinjskoga svijeta. U nekim se pjesmama kozmički »totali« i mikroskopski »krupni planovi« sintaktički vezuju jedni uz druge bez prijelaza (»Milijarda te prašine na suncu se pari / i zuje korovi pčela, biju se bumbari, / pelud se trusi i pripiče Sunce / i na kuglu kroz oblače virka«, *Svibanjska pjesma*), a zna se naići i na slučaje figurativnoga povezivanja njihovih sadržaja (»Krioca božjih muha gore kao kometi«, *Kasno popodne*). To isticanje kontigviteta ili čak istoznačnosti udaljenih pojava znak je da Krležina lirika prirodu drži kategorijalno jedinstvenom. Ali navedeni primjeri, koji ilustriraju i karakterističan nedostatak interesa za unutrašnju raščlanjenost i hijerarhijsku strukturu svijeta prirode, pokazuju također da Krleže priroda ne zanima o sebi, nego kao oponent kulturi. Iz perspektive Krležinih pjesama priroda je, moglo bi se reći, svojevrsan motivski inventar, neraščlanjeno leksičko polje u kojem su sve jedinice zapravo ravnopravne, jer sve podjednako oponiraju svijetu kulture. Zato se u Krleže ideja sklada u prirodi ne zasniva na uvidu u objektivne poretko, nego se podupire metaforama, najčešće, kako smo vidjeli, metaforom glazbe.

Pri kraju pregleda Krležine lirske motivike bilo bi još korisno upitati se u koju njezinu klasu idu motivi okupljeni oko teme ljudskoga subjekta. Na to pitanje nema, čini se, jednoznačna odgovora. Subjektivni se život, tjelesni i duševni, može posve ispuniti negativitetom svijeta kulture (»Mi, koji trulež nosimo u duši i u tijelu, / gnjili trulež, bolove i smrad«, *Pjesma bez poante*), ali i smisljenošću zbivanja u prirodnom svijetu (»Nervi su mi danas dirljivi pjevači i pjevaju sad svim formama«, *Podne*). Oživotvorujuće djelovanje kontakta s prirodnim pokadšto se u Krležinoj lirici ilustrira patetičnim karizmatičkim prizorima, kao, na primjer, u *Pobjedonosnom zapadu sunca na periferiji grada*:

Sad osjećam žig Gospodnji na krvavome čelu,  
i svijetli napjev slušam gdje silazi u mene.  
Večernja svijetla nose crvene dobre žene,  
i jablanovi gore kao zublje,  
i modre se šume grohotom smiju u srebrnoj magli.  
Pobjeda! Pobjeda!

Drukčije nego u Krleže, u kojega se i motivika koncentrirana oko teme subjekta dijeli po opoziciji priroda — kultura, u Ujevića je su-

---

žističku slikovitost, kao slušateljska reakcija (Rilke, na primjer, ovako pieva o glazbi: »O du der Gefühle/Wandlung in was? —: in hörbare Landschaften«), i prijevod pejzažističkoga doživljaja u glazbeni izraz (na primjer, u Mahlerovim, Skrjabinovim ili Sibeliusovim simfonijama, pa u Debussyjevim klavirskim i orkestralnim kompozicijama) podjednako uobičajene forme estetičkoga ponašanja.

bjekt autonomna, nedjeljiva cjelina, koja, doduše, može prelaziti preko svojih uobičajenih granica, ali uvijek ostaje korelat, štaviše, transcendentalni uvjet objektivnoga svijeta, ne svodeći se nikada na njegov dio. Ta tendencija Ujevićeve lirike da u sebi uvijek iznova reproducira ideju autonomije subjekta jasno se odražava u njezinu motivskom opsegu i sastavu, najprije u polaritetu motiva, u njihovoj veza-nosti ili za temu subjekta ili objekta, a onda i u njihovu sadržaju.

Za misaone pjesme sklone razumijevati svijet u duhu opozicije subjekt — objekt posve je logično pretpostaviti da će sadržavati mnogo iskaza u prvom licu i izvijestivati o spoznajama, uvidima, osvjedočenjima svoga kazivača. I doista, u Ujevićevim se duljim, misaonim pjesmama prvo lice pojavljuje gotovo u pravilu. Ono izostaje samo tamo gdje svoju subjektivnost uspijeva utjeloviti u predmetnim metaforama ili je metonimički ujediniti sa subjektivnošću ljudskih kolektiva.

»Ja« Ujevićeve lirike doimlje se, za razliku od onoga Krležinih pjesama, kao kontinuirano, nedjeljivo, kategorijalno jedinstvo. Ono uvijek zadržava odnos identiteta između svoje kazivačke funkcije i uloga što ih igra u svijetu pjesama, zbog čega se nikada ne može prometnuti u vlastiti objekt i u svojim se očima poravnati sa stvarima. To ga razlikuje od prvoga lica Krležinih pjesama, u kojima se djelatno »ja« gdjekada toliko udaljuje od pripovjedačkoga da i u svojim unutrašnjim reagiranjima biva predočivo kao objekt (»i tako opet jedan umire dan, / oboren, / savladan. / U mojoj duši raskidani mu stjegovi vijore, / i ja sad u noć pokapam / pale oblike pobijedenoga dana«, *Jesenja noć*). Sklonija promatrati svoje prvo lice kao stvar među stvarima nego kao pretpostavku bitka stvari, Krležina lirika dosta često i poentirano zna inzistirati na spoznaji o autonomiji procesa u objektivnom svijetu (»I opet će svjetlost rasti, trudnjet mjesec i mirisati voće, / a nas biti neće«, *Nokturno u samotnoj sobi*).<sup>59</sup> Ujevićeva lirika, naprotiv, nikada ne uspijeva svoje »ja« transcendirati toliko da bi mogla gledati preko prostornih i vremenskih granica njegova receptiviteta. Izvanjski je svijet za nju u načelu funkcija subjektivnih radnja, pa se i završava na točki i u času gdje prestaje subjektivni život (»O oči moje, na vas vrebao noć. / S vama će pasti jedno nebo boje, / umrijet će zvijezde kad i oči moje«, *Roj zvijezda u nebu očiju*).

Ujevićeve dulje, misaone pjesme zastupaju svijet subjekta, jednu od svojih dviju velikih tema, uglavnom dvjema vrstama motiva. S jedne strane, motivski reprezentanti te teme mogu biti doslovna značenja, mogu sadržavati oznake za realne aspekte fizičke ili psihičke konstitucije ljudskoga bića. Od tih aspekata, kako smo vidjeli već u prethodnom poglavlju, Ujević najradije imenuje osjetilne organe, njihove

<sup>59</sup> Takav uvid u odnos između subjekta i objekta u Krležinim se esejističkim tekstovima, napose u njegovim crticama o spoznajnoteorijskim temama, podiže na razinu filozofske spoznaje: »Predmeti i pojave postoje nezavisno od nas i djelujući na naša osjetila izazivaju u nama slike, odraze, čitave snopove slika o stvarima«, *Eseji IV*, Zagreb 1963, str. 41.

akcije, a kadšto čak i njihove dijelove, njihova senzorna središta («žedna zjena», «revna opna», *Visoki jablani*; »pjevuju zvijezde kao polet žlijezda«, *Roj zvijezda u nebu očiju*; »sa odbljeskom u zjeni fantastičnih basna«, *Dječji ugao*).

U Ujevića, s druge strane, ima i pjesama u kojima se ideja subjekta metaforički prenosi u dijelove ili predmete izvanjskoga svijeta. Izvanjska stanja stvari postaju u takvim pjesmama nosioci prepoznatljivih atributa subjektivnoga života: receptiviteta, odnosa prema okolini, unutrašnjosti. Vrlo se dobar primjer takve eksteriorizacije subjekta nalazi u pjesmi *Drhtavi park iz Ojađenoga zvuona*, u kojoj se park vidi u situaciji vršioća osjetilno-spoznajnih radnja («Jedan se drhtavi park sluti duboko u mraku, / u njem je svaki listić osjetljiv kao srce pred iglom», »Park znade odatle oblaci putuju i zašto vrcaju zvijezde / i čemu u mora daleka padaju meteori«, »On je upio svjetlost, a sada upija tamu«, »Taj park je drhtav i potresan i otkrit nemirima«). Na analognu se prijenosu subjektivnoga u objektivno zasnivaju i pjesme *Pamćenje pločnika*, *Stihovi su postali grad*, a donekle možda i *Visoki jablani iz Auta na korzu*.

Osim u predmete, subjekt Ujevićeve misaone lirike zna se, međutim, prenijeti i u duh ljudskih kolektiva. Taj prijelaz iz solipsistički individualnoga u kolektivno tema je Ujevićevih pjesama koje su od tridesetih godina do danas i u publike, i u kritike nailazile na vrlo dobar prijem (*Pobratimstvo lica u svemiru*, *Zadržane sile bića*, *Majdani u biću na dvije noge*, *Pogledi u praskozorju*).<sup>60</sup> Za nas je zanimljivo uočiti da *consensus* kolektiva konačno mijenja Ujevićevu koncepciju subjektivnoga duha i njegovih kompetencija, inače oslonjenih na rad receptiviteta. Razdijeljen među »hrpe«, »žrtvovan u masi« (*Pobratimstvo lica u svemiru*), subjekt više nije pasivno sabiralište dojmova, nego djelatna snaga koja sama proizvodi svoju stvarnost, i to ne spoznajnim aktima, nego djelatnošću ruku («Kad vidim te ruke bezbrojne što se pružaju poslu, / kad vidim tu volju napetu da se mravinjak preuredi, / ja živim tu buduću povijest«, *Pogledi u praskozorju*). Perspektiva kolektivnoga subjekta, drukčije nego solipsističko stajalište, omogućuje Ujeviću i pogled u stvarnost moderne civilizacije, asimilaciju njezinih nomenklatura. Iz te se perspektive objašnjuje Ujeviću i bit najkontroverznijega fenomena u sklopu modernoga svijeta rada: fenomen tehnike. Poenta je Ujevićeva razumijevanja tehnike redovito

<sup>60</sup> Dvije je od tih Ujevićevih pjesama (*Pobratimstvo lica u svemiru*, *Majdani u biću na dvije noge*), samo godinu dana nakon njihova objavljivanja u *Ojađenom zvonu*, unio M. Kombol u svoju *Antologiju hrvatske novije lirike*, Zagreb 1984. Tri su uvrštene u Mihalić-Pupačić-Šoljanovoj *Antologiji hrvatske poezije XX. stoljeća*, Zagreb 1966. (*Čin sputanih ruku*, *Pobratimstvo lica u svemiru*, *Zadržane sile bića*). U Pavletičevoj *Zlatnoj knjizi hrvatskoga pjesništva*, Zagreb 1970, također nalazimo tri Ujevićeve pjesme s temom kolektivnoga subjekta (*Čin sputanih ruku*, *Pobratimstvo lica u svemiru*, *Pogledi u praskozorju*). Kolektivističke ili, kako se gdjekada kaže, unanimističke Ujevićeve pjesme tvore, očito, konstantu njegove antologijske prezentacije.



u spoznaji o antropomorfnom namavi stroja, dapače, u nastojanju da se tehnički instrument vidi kao dio, kao receptivni ili radni organ ljudskoga tijela (»Alat su tvoji prsti, i vješti aparati. / Kao slovke stoljeća slažeš ručke i vretena. / Kotlovi i dimnjaci tvoji su svakodnevni sati / kroz koje ključa i plaši Sanja: dići se nad Vremena«, *Majdani u biću na dvije noge*).<sup>61</sup> Na taj način i tema moderne civilizacije nalazi sistematsko mjesto u iskazima Ujevićevih misaonih pjesama, ne narušavajući pritom njihovu dualističku kategorijalnu osnovu.

Objektivni je svijet u misaonim Ujevićevim pjesmama zastupljen mnoštvom kratkih motiva kojih jezgru obično tvore oznake za dijelove i aspekte izvanjskoga prostora. Time, međutim, nismo rekli sve, jer Ujević sferu objektivnoga ne locira uvijek na jednak način. U pjesmama s kolektivnim subjektom tema objektivnoga svijeta najčešće se zastupa slikama dalekih prostora (»širina svijeta«, »prostranstvo zbilje«, *Pogledi u prashozorju*), kozmičkim motivima (»najdalje Sunce«, »firmamenti«, »duplje tajanstvenog boga«, *Majdani u biću na dvije noge*) ili naznakama vremenski udaljenih utopija (»Magic City«, *Majdani u biću na dvije noge*; »dani, kada će raskoš preplaviti život«, *Pogledi u prashozorju*). U solipsističkim se pjesmama, naravno, objektivni svijet smješta u okružje individualnoga, a ne sveljudskoga subjekta, dakle, ne u kozmos, nego u bliže prostore, najčešće u pejzaže. U ime kategorije objektivnoga stoje u tim relacijama obično oznake za bića iz životinjskoga i biljnoga svijeta, za atmosferske pojave, oznake dnevnoga vremena i godišnjih razdoblja. Kozmički motivi (sunce, zvijezde) funkcioniraju kao najdalja prostorna granica individualno-subjektivnoga vidnog polja.

Motive koji u Ujevićevoj misaonoj lirici reprezentiraju temu objektivnoga svijeta karakterizira, osim njihova sadržaja, i njihova vrlo slobodna, gotovo kaotična distribucija. Oni valjda ni u jednoj pjesmi ne uspostavljaju trajne hijerarhije ili paradigme, već im je zajedničko samo to što svi skupa — jedni prema drugima u relaciji diskontinuiteta — kruže oko subjekta i njegova receptiviteta. Stoga je za Ujevića nadasve tipično da motivske reprezentante objektivnoga svijeta proširuje brojnim metaforičkim oznakama radnja, odnosa i svojstava koje uvijek izražavaju jednu sugestiju: da je istina objektivnoga bitka u relacijama i kvalitetama kojima se on objavljuje subjektu, u njegovoj, dakle, osjetljivoj dostupnosti, smislenosti, ljepoti. Ta snažna tendencija da se pojave u objektivnim prostorima prikažu kao poruke, kao znakovi za subjekt, kao »mistički glasonoše«, vrlo se dosljedno manifestira u

<sup>61</sup> A. Stamać drži da se Ujevićev interes za tehniku može shvatiti kao trag futurističkih utjecaja: »Tehnika za Ujevića igra ulogu identičnu onoj u futurista«, *Ujević*, str. 84. Možda bi se moglo precizirati pa reći da je Ujevićevo zanimanje za temu tehnike izazvano poticajima koji su dolazili od futurista, ali da je ta tema u njegovoj misaonoj lirici, kakvu futuristi nisu nje govali, dobila nove vrijednosti i sistematsko mjesto u relativno zaokruženu pogledu na svijet.

mješovitu leksiku Ujevićeve naturističke motivike, kojem je cilj zakrenuti svrhu svega izvanjskoga prema subjektu. U sintagmama i frazama »razbluda neba i strasno draganje etira« (*Dušin šipak*), »mjeseć tlapnje u mrkoj vodi« (*Pozdravi majske grane*), »erotika svjetla« (*Fotoreporter s krilima arhandela*), »pljusak mirisa i oluja boja« (*Uresi zemlje*), »divota zemlje i otkriće neba« (*Kiklop na vodi*) misao o usmjerenosti objektivnoga prema subjektivnome izražena je kombinacijama oznaka za aspekte izvanjske stvarnosti s doslovnim ili figurativnim oznakama za djelovanje izvanjskoga na ljudski receptivitet. U višim sintaktičkim cjelinama takva slika odnosa između subjektivnoga i objektivnoga postaje još potpunija. U njima se oznake za pojave u prostoru pretvaraju u djelatne subjekte, u ishodišta emanacija upućenih subjektu i njegovim osjetilnim registrima (»Sunce nam dijeli svjetlost i boju«, *Dobrote dobroga sunca*; »Derdani zvijezda, / jematvo luna, / kakva milošta sa vas struji i teče«, *Mistički prostor noći*; »Tama razgrće svoje tajne, bisere iz svojih grudi, / Ovdje ih i ondje pogledu crnih slojeva nudi«, *Među spratovima*; »Oči životinje krijese se s voljom izraza«, *Produženi svijet*, »Jesen na nas lijega«, *Most na Miljacki*, »oči znače«, *Mašta povodom očiju*).

## VI.

Kategorijalni sistemi i odgovarajuća motivska paradigmatika Krležine i Ujevićeve misaone lirike, kako smo ih opisali, do kraja se izgrađuju istom u nizovima pjesama, u čitavim zbirkama: u Krleže uglavnom u svakoj od četiriju prvih zbirki, u Ujevića u *Ojađenom zvonu* i u ciklusima oko njega. Pojedinačne pjesme dvojice pjesnika mogu te pojmovno-motivske totale reproducirati u cjelini, ali se mogu razviti i iz njihovih djelova ili situacija. U Krleže, na primjer, ima dosta pjesama sastavljenih samo od motivskih reprezentanata svijeta kulture ili samo svijeta prirode. U Ujevića je, čini se, osnovni kategorijalni par nerazrješiv, ali je njegova relacijska komponenta varijabilna. U ovom ćemo poglavlju pokušati preciznije odrediti mjeru i moduse promjenljivosti kategorijalnih sistema u oba lirska opusa.

Među Krležinim duljim pjesmama ponajprije se ističe niz potpunih, »dualističkih«, u kojima se kategorijalni par priroda — kultura cjelovito ponavlja. Pojedine se kategorije, o čemu je bilo riječi u prethodnim poglavljima, mogu pritom ilustrirati različitim izborom motiva. Ovdje smo se s takvim Krležinim pjesmama već u dostatnoj mjeri upoznali, jer smo upravo njih najčešće uzimali za predložak analize.

Veći stupanj fleksibilnosti pokazuje Krležin kategorijalni sistem u pjesmama koje stavljaju težište samo na jedan od njegovih dvaju polova. Takve monotematske pjesme u Krleže nisu rijetke. Spomenimo samo neke od njih. Isključivo o temi života u kulturi govore, na primjer, *Kiša*, *Nedjeljna pjesma*, *Naša kuća*, *Badnja noć*, *Pjesma no-*

*vinara, Uečernja pjesma u bolnici, Na Trgu svetoga Marka, Kaos* itd. Tema prirode u Krležu se osamostaljuje rjeđe, i to uglavnom u kratkim pjesmama kao što su *Jesenja pjesma, Crveni suton, Kasno popodne, Ueličanstvo svibnja*. Osim dimenzijama, te pjesme odstupaju od ostalih i svojom jednostavnijom, nipošto oratorskom intonacijom<sup>62</sup> Oratorski je, međutim, intonirana monotematska *Pjesma o podnevnom vjetru*, u kojoj se — što je možda jedinstven slučaj u Krležu — osamostaljena tema prirode kombinira sa stilskim i oblikovnim karakteristikama duljih pjesama.

Za Krležine monotematske pjesme ne bi se moglo tvrditi da dodaju dualizam ostalih. Dijeleći s »dualističkim« pjesmama karakteristične motive i intonaciju, one zapravo ostaju nesamostalni pokušaji podcrtavanja, isticanja jedne od dviju tema, koje se uvijek, zahvaljujući sugestijama susjednih tekstova, doživljuju kao polovi opozicije, a ne kao samostalne vrijednosti. Toj uzajamnoj upućenosti monotematskih pjesama na bitematske i obratno, svakako pridonose i nevelike dimenzije ranih Krležinih zbirki. *Pjesme I, II, i III* vrlo su tanke knjige, upravo lirske brošure,<sup>63</sup> namijenjene da se čitaju u jednom dahu od početka do kraja, bez zaustavljanja na pojedinim pjesmama. Zbog toga njihove pjesme i ne teže individualnosti, nego se potpuno otvaraju ponavljanju bitnih motiva i održavanju intonacije.

Monotematske Krležine pjesme uglavnom sadržavaju motivske reprezentante po jedne od dviju osnovnih tema opusa. U njima se, osim toga, osamostaljuju i emotivne boje za koje smo utvrdili da prate i karakteriziraju oba motivska niza. Zanimljivo je da se u nekima od tih pjesama monotematičnost postiže više kontinuitetom emotivnoga tona nego kontinuitetom motivâ. Naime, u Krležu ima monotematskih pjesama koje povremeno posežu i za motivskim reprezentantima izostavljene teme, ali ih onda kombiniraju s neprekinutim tonom dominantnih motiva. Tako se gdjegdje događa da se pozitivitet prirodnoga svijeta širi i na fragmente svijeta kulture (*Jesenja pjesma*) ili, još češće, da se granica negativiteta kulture pomiče u prostor prirode, kozmosa:

<sup>62</sup> Te bi se pjesme, čini nam se, mogle uzeti kao uzorci Krležina lirskega impresionizma. Na takvu kvalifikaciju navodi najprije njihova blizina slikarskoj percepciji, koja je za impresionizam, kao za umjetničku praksu u čijoj hijerarhiji slikarstvo dominira nad ostalim umjetnostima, vrlo karakteristična, pa se prenosi i u njegovu glazbenu i lirsku varijantu. Spomenute Krležine pjesme, na primjer, rado imenuju boje, i to u izboru i distribuciji koji odgovara časovitoj percepciji, a ne realnom stanju kolorističkih odnosa (»lahor [...] modar i žut i bijel«, »modri snijeg«). Karakteristična je također i opisnost nabrojanih pjesama, njihova usmjerenost na vidljivo i opisivo, uz izbjegavanje naracije (»Tu nema priče«, kaže od impresionističkom književnom djelu M. E. Kronegger, *Literary Impressionism*, New Haven 1973.). Kao impresionistička crta smije se shvatiti i odsutnost jezičnih signala misaonosti u navedenim pjesmama: njihov jezik poznaje samo *concreta* (»U cjelini, njihova je umjetnost (impresionistâ) strogo neintelektualna«, stoji u A. Prelinger, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. v. »Impressionism«).

<sup>63</sup> Pjesme I broje 14 naslova, a Pjesme II i III po 17.

A zelene zvijezde gore ko ukleti ognji  
 nad gigantskom močvarom.  
 Baš si prokleta močvara, Nebo,  
 i zvjezdane boje — boje su močvarnog plina!

(Nedjeljna pjesma)

Kategorijalni sistem Krležine misaone lirike posjeduje, dakle, dva modusa varijabilnosti. S jedne se strane, kako smo već prije vidjeli, njegove kategorije mogu ilustrirati ponešto različitim motivima. S druge strane, njegove se kategorije daju razdvojiti i — u susjedstvu bitematskih pjesama i pod sugestijom njihova inzistiranja na jedinstvu kategorijalnoga nekusa — uzeti za osnovu uvjetno monotematskih pjesama. Takav način modifikiranja kategorijalne osnove u pojedinim pjesmama daje na kraju tip zbirke koja bi se izdaleka dala usporediti sa sonatnim stavkom. Sonatni se stavak, naime, također razvija iz dviju tema, koje, u svom najvažnijem, provedbenom dijelu, može varirati odvojeno, jednu za drugom.<sup>64</sup> Odnos između bitematskih i monotematskih pjesama u Krležinim zbirkama bio bi, dakle, donekle analogan odnosu ekspozicije i dijelova provedbe u sonatnom stavku.

Kategorijalni sistem Ujevićeve misaone lirike, sastavljen od polova subjekt-objekt, razvija se kroz pjesme i cikluse na dosta različit način. Specifičnost njegove varijabilnosti u odnosu na varijabilnost Krležina sistema skloni smo objasniti uglavnom kao rezultat nestalnosti njegova relacijskoga člana, na što smo upozorili već pri kraju četvrtoga poglavlja. U Krleže je odnos među dvjema kategorijama nepromjenljivo antitetičan: U Ujevića se, doduše, kategorije međusobno uvijek privlače, ali njihov uzajamni afinitet nije posve slobodan od izvanjskih i unutrašnjih zapreka. Pojedine pjesme mogu, dakle, interpretirati relacijsku komponentu kategorijalnoga sistema na različite načine. Ciklusi Ujevićevih misaonih pjesama stoga se zapravo i razilaze samo po načinu na koji tumače odnos između subjekta i objekta.

Par subjekt-objekt pojavljuje se u Ujevićevim misaonim pjesmama uglavnom u tri osnovne situacije. Najjednostavnija je od njih ona u kojoj se subjekt i objekt nalaze u stanju neproblematične harmonije, posvemašnje podudarnosti. U *Ojađenom zvonu* ona je opjevana u pjesmama iz prvoga i četvrtoga ciklusa (*Slava, Zemlja i doba zraka*). U tim se pjesmama, o čemu svjedoči njihov motivski sastav, subjekt i objekt vide isključivo kao dvije funkcije međusobne povezanosti: tema subjekta razlaže se na motive koji kao bit unutrašnjega života ističu njegovu otvorenost objektivnome (*»Naše su oči na sliku sunca dane«, Dobrote dobroga sunca*); tema izvanjskoga svijeta neprestano se obogaćuje metaforama koje izražavaju misao o iskonskoj primjerenosti objektivnoga subjektivnom (*»Na poljupcu lahora neka pljušte / na me i u me čak*

<sup>64</sup> Usp. *Muzička enciklopedija*, Zagreb: 1971 — 1977, s v. »sonatni oblik« i »provedba«.

te svijetle tušte«, *Da bi dušine riječi bile isповјedene: za plemenita stabla*); veza dviju sfera rado se prikazuje metaforom ljubavi ili braka. Kao popratni signal, ali i uvjet harmonije između subjekta i objekta u pjesmama iz spomenutih ciklusa često se pojavljuje motiv svjetla ili njegovih izvora: »priroda u blistavom ruhu« (*Dušin šipak*); »tečnost svjetlosti« (*Prostodušni sati*), »igra svjetlosti« (*Duhovno veče*), »zvijezde bliješte u bojama« (*Treptave prede jeseni*).

Odnos između subjekta i objekta ima, međutim, i svoja kritična stanja, obilježena sumnjom u akte receptiviteta i u istinosnu vrijednost njihovih sadržaja. Misao o nečistoći, nepotpunosti subjektivne slike stvari, o »neodređenosti u mutnim očima« (*Satanove žalosti*); u Ujevića je, čini se, zasnovana na dvama motivima. Neke pjesme iz *Ojadenoga zvona* — najdosljednije su u tome *Dječji ugao* i *Pojave starenja* — sklone su slabljenje receptiviteta objasniti prolaznošću njegova ljudskoga supstrata (»Sad biva rjeđe ono što je bilo gusto i puno, / sad slike ne izviru iz opojnog sna života«, *Pojave starenja*). Pokadšto se pak razlog nedoraslosti subjekta kriterijima adekvatne spoznaje pokušava naslutiti u aktualnom povijesnom stanju civilizacijskoga razvoja, koje stvara prepreke između receptiviteta i njegovih iskonskih objekata (»Bezbrojna srca zebu: / da nije u grad proze zabranjen ulaz nebu?«, *Stihovi su postali grad*).

Najposlije, u Ujevićevim se pjesmama vrlo često evocira i jedna verzija odnosa subjekt-objekt za koju bi se možda moglo reći da prevladuje naivnost prve i skepticizam druge. Njezina je poenta u subjektivno-idealističkom stavu da subjekt konstituirá odnosno sam iz sebe proizvodi vlastiti objekt.<sup>65</sup> Taj se stav u Ujevićevim misaonim pjesmama više puta ponavlja. Uvodi ga, čini nam se, *Beznadni povratak* iz *Auta na korzu*:

Ja nisam božji oblik; bog je dio mene,  
a drugi dio sve ono ostalo  
što se razvija čak iza koprene...

Podjednako ga jasno zastupaju i neke pjesme iz *Ojadenoga zvona*, na primjer, *Fotoreporter s krilima arhandela* (»Erotika svjetla ne živi van mozga«) ili *Sablasti putovanja* (»O majko prirodo! ima li u tebi kvasa, / ima li na dnu trebe zdravlja i soka duboka, / ako si samo klas nedohvatni iza nedohvatnoga klasa, / ako tvoj najdraži vidik vri iz zjene moga oka?«).

<sup>65</sup> Ta naglašena sklonost Ujevićeve lirске misaonosti subjektivno-idealističkoj poziciji nije u literaturi o pjesniku dovoljno jasno uočena. Dodirnuo ju je B. Popović, ali terminološki vrlo neodređeno. Popović, na primjer, govori o tome da »bitak pjesnika znači prvotni bitak demijurga, mitskog prometejevića, svjetlonoše i novog svjetlotvorca«; *Jednodušni Ujević*; *Odabrana djela Tina Ujevića VI*, str. 282, pri čemu se možda može dopustiti da fraza o »novom svjetlotvorcu« upozorava na ono što smo odredili kao Ujevićevu blizinu subjektivno-idealističkom stajalištu.

Radikalna subjektivno-idealistička verzija kategorijalnoga sistema Ujevićeve misaone lirike doimlje se kao da je nadređena dvjema ostalima. Ovdje, naime, nastaje nerazrješiva cjelina iz onoga što je tamo samo uvjetno povezano.

Dinamiku Krležine opozicije priroda-kultura prisposobili smo malo prije varijabilnosti tema u provedbenom dijelu sonatnoga stavka. Razvoj Ujevićevih kategorija, onako kako smo ovdje rasporedili njegove segmente, budi asocijaciju s estetičkim oblicima posve druge vrste. Maštovitu bi čitatelju on mogao zasličit na pripovijest o dvama likovima koji kao da se najprije nalaze u stanju neproblematične sloge, pa se zatim gube, a onda opet sastaju u sigurnijem, promišljenijem zajedništvu.

## VII.

Misaona lirika rijetko je u tolikoj mjeri kreativna da bi njezine uvide bilo suvišno dovoditi u vezu ili u analogiju sa spoznajnim učincima znanosti i filozofije. Među razlozima njezine neoriginalnosti u odnosu na rezultate znanstveno ili filozofski školovanoga apstraktnog mišljenja, najvažnija nam se čini sljedeća dva. Najprije, apstraktno se mišljenje, osobito kad manipulira ontološkim kategorijama, kreće u granicama maloga broja lako ponovljivih mogućnosti. Redukcija pojavnoga svijeta na nevelik broj apstrakcija, zasnovana na mehanizmima generalizacije koji, u kontekstu pojedinih kultura, u pravilu vrlo dugo ostaju na snazi, obično daje srodne, usporedive rezultate. Osim toga, europska misaona lirika već od pamtivijeka nastaje u kulturnim ambijentima u kojima se društveno mjesto pjesništva i mišljenja slično definira, u kojima te dvije specijalizirane aktivnosti ulaze u isto područje kulture, izmjenjujući jedna s drugom svoje komunikacijske kanale i »stilove spoznavanja«. Praktički je, dakle, u europskim kulturnim uvjetima nezamislivo nešto poput spontane misaone lirike, koja ne bi znala za učinke apstraktnoga mišljenja, koja se ne bi njima inspirirala, sporila s njima ili ih, u najboljem slučaju, anticipirala. To se da potvrditi i na primjeru Ujevićevih i Krležinih misaonih pjesama i njihovih veza s pozicijama filozofskih pogleda na svijet aktualnih u prvoj polovici stoljeća.

Razlike za koje smo ustanovili da dijele Krležine i Ujevićeve uvide jasno upozoravaju da su se dva pjesnika nalazila pod dojmom dosta različitih filozofskih lektira. Te su se lektire morale razlikovati ne samo po spoznajnim rezultatima nego i po disciplinarnoj pripadnosti: dok se kategorijalni sistem Krležine misaone lirike pretežno inspirira filozofijom povijesti, u Ujevića vidljivo prevladuju utjecaji spoznajnoteorijski orijentiranih filozofija.

Prva činjenica u vezi s Krležinim kategorijalnim modelom koju bi valjalo objasniti pronalaženjem veza i ishodišta jest sastav toga modela: priroda i kultura. Dioba svega što jest na sferu prirode i na

sferu kulture, povijesti, ljudskoga svijeta nema u povijesti europske filozofije dugu tradiciju. U kontekstu velikih idealističkih sistema s početka 19. stoljeća pojava uvida u suprotnost ili bar načelnu različitost prirode i kulture zapriječena je shvaćanjem o jedinstvu apsoluta i njegovih manifestacija u prirodnom i u ljudskom svijetu. Spoznaju o bitnoj razlici između jednoga i drugoga načinila je općeprihvatljivom istom filozofija života, koja je otvorila uvide u specifičnost povijesnoga svijeta, u njegovu, kako se običavao izraziti Dilthey, »centriranost u sebi samome«,<sup>66</sup> i odvojila ga od svijeta prirode po kriteriju opozicije svrha—kauzalitet. U analogiji s filozofijom života, misao o razlici između prirode i kulture razvio je i Nietzsche, čija su djela tu misao mogla približiti Krležu.

Za razliku od Diltheya, u kojega se termin »život« upotrebljava isključivo u smislu »povijesni život«,<sup>67</sup> pa se tako podređuje diobi priroda—kultura, u Nietzschea je tema života, čini se, shvaćena kao jedinstvena osnova dvaju svjetova. Iz toga shvaćanja proizlazi opet spoznaja da je život, kao »volja za moć«, svojim interesima bliži u prirodi nego u kulturi, u duhu, u djelokrugu morala. U načinu egzistencije civiliziranoga čovjeka život gubi vezu sa svojom organskom osnovom i degenerira. »Bojim se, čitamo u *Radosnoj znanosti*, da životinje promatraju čovjeka kao sebi ravno biće koje je u krajnje opasnoj mjeri izgubilo zdrav životinjski razum — kao bezumnu životinju, kao životinju koja se smije, kao najnesretniju životinju.«<sup>68</sup> U Nietzschea, dakle, priroda i kultura, kao dva dijela života, nisu samo različite nego su i jedna drugoj suprotstavljene. Nalazeći pak tu antitezu u filozofiji za koju pouzdano znamo da ju je Krleža čitao i cijenio,<sup>69</sup> stječemo mogućnost da analogijom objasnimo ne samo sastav kategorijalnoga sistema njegove misaone lirike nego i njegovu sklonost da kulturu vidi kao degeneraciju života, kao suprotnost prirodi.

Nietzsche osnovni paradoks kulture vidi u njezinoj lažnoj samosvijesti: kultura vjeruje u svoj idealitet i tu vjeru brani argumentima religije, apriorističke filozofije, prava, državnoga uređenja, premda u biti nije ništa drugo nego mehanizam kompliciranoga, zaobilaznoga zadovoljavanja organskih potreba. Stoga se smisao Nietzscheova kulturno-kritičkoga uvida redovito svodi na htijenje da se analizom tobože autonomnih, idealnih vrijednosti dopre do primitivnih organskih motivacija, da se dostignuća duhovnoga života prevrednuju u svjetlu teze: »ovdje zapovijeda tijelo.«<sup>70</sup> Taj je tijek misli također mogao biti poticajan za Krležinu misaonu liriku, u kojoj se primjeri redukcije duhov-

<sup>66</sup> *Gesammelte Schriften* VII, Stuttgart — Göttingen 1973<sup>o</sup>, str. 154.

<sup>67</sup> *Gesammelte Schriften* VII, str. 228.

<sup>68</sup> *Die fröhliche Wissenschaft* III, 224.

<sup>69</sup> »Od Schopenhauera do Nietzschea naučio sam misliti kako mislim danas«, *Davni dani*, Sarajevo 1981, str. 180. Tako kaže Krleža u knjizi u kojoj se »pjesnik Zaratustre« i na brojnim drugim mjestima spominje kao uzor i inspiracija.

<sup>70</sup> *Der Wille zur Macht*, Leipzig 1906, fr. 500.

noga na organsko, »kulturnih reakcija« na njihovu tjelesnu podlogu nalaze dosta često. Upozorit ćemo na jedan takav primjer, na drastičnu jukstapoziciju motiva ljudskoga, artikuliranoga glasa i oznaka za govorne organe u *Pjesmi bez poante*:

Mi koji trulež nosimo u duši i u tijelu,  
gnjili trulež, bolove i smrad,  
i koji imamo crveni jezik u toploj krvavoj rupi,  
i ta krvava zmija konsonante sikće i čudne vokale,  
i tako urličući penjemo se nekud do apstrakcije...

Konačno, čini nam se da Krležina misaona lirika osobito jasno reagira na Nietzscheov sud o nihilizmu suvremene kulture. Duh odgovora što ga Nietzsche u prvim fragmentima *Volje za moć* daje na pitanje »što je nihilizam« (»Da se obezvreduju najviše vrijednosti. Nedostaje cilj. Nedostaje odgovor na pitanje 'zašto'«)<sup>71</sup> može nam objasniti ne samo agresivnu gestu negiranja u Krležinoj lirici ili sklonost te lirike upotrebi riječi i fraza kao što su »Laž«, »Ništa«, »bez poante« nego i njezinu gramatički izraženu interogativnost, njezinu čestu upotrebu neodgovornih retoričkih pitanja, koja kao da potvrđuju Nietzscheovu dijagnozu: »nedostaje odgovor« (»O, zašto smo se klali, moja mati draga«, *Pietà*, »O, što nariču danas ta zvona u magli / i sivih sjena teku tužne povorke«, *Pjesma hromog đavla*; »O, što me proždireš plamenom, mene, plašljivo zvijere, / što će mi boje Tvoje i ulje i zanos i kajde, / o, što će mi žene i berbe...«, *Pjesma gospodinu koji je nad mojim skladom i nad mojim grčem*; »Što znači sve to i koja korist? Čemu?«, *Tužaljka nad mrtvim danom*; »Jer gdje je sok i srčika tog plod«, *Pjesma bez poante*).

U analizi koja bi se zanimala isključivo izvorima Krležine lirske misaonosti možda bi uz Nietzscheova djela valjalo spomenuti i djela drugih filozofa, recimo, Schopenhauera ili Stirnera, s čijim idejama Krleža sam, zaobilazeći Nietzschea, dovodi svoje pjesme u vezu.<sup>72</sup> Ovdje se ipak moramo zadovoljiti učinjenim, upozoravajući još da je Krležina lirska slika svijeta, zbog svoje društvene kritičnosti, ali i zbog svoga objektivizma, bila u načelu otvorena i utjecajima historijskoga materijalizma, koji su u njoj s vremenom postajali primjetniji.<sup>73</sup>

Ujevićeva se misaona lirika, vidjeli smo, više zaokuplja problemima koji bi se dali klasificirati među spoznajnoteoretske. Na liniji te orijentacije ona se ponajviše priklanja pozicijama subjektivnoga idea-

<sup>71</sup> *Der Wille zur Macht*, fr. 2.

<sup>72</sup> *Moja ratna lirika, Evropa danas*, str. 36.

<sup>73</sup> »Nedvojbeno je modernistička geneza piščeva stvaralaštva, nesumnjivo je velik utjecaj tekstova Friedricha Nietzschea na formiranje načina Krležina mišljenja, nedvojbeno je njegova pripadnost ekspresionističkoj struji u godinama 1917 — 1923... Jednako je važno i značenje marksističke inspiracije za konačno oblikovanje Krležinih misaonih vidika«, J. Wierzbicki, *Miroslav Krleža*, str. 45.



lizma. Njezine sintetske predodžbe o odnosu subjekta prema objektu usporedive su čak i s klasičnim formulacijama subjektivno-idealističkoga stajališta, recimo, s Fichteovom tezom »da svijest o stvari izvan nas nije apsolutno ništa drugo nego produkt naše vlastite sposobnosti predočivanja«.74 Ali takve transcendentalističke misaone motive mogao je Ujević prihvatiti i iz kasnije spoznajnoteoretske literature, koja se u prvoj polovici 20. stoljeća dobrim dijelom nalazila na liniji neprevladanoga subjektivizma. U stavu da »samo u oku zvijezde i postoje« (*Roj zvijezda u nebu očiju*) mogle bi stoga odjekivati i pouke u pred-ratno doba vrlo popularnoga Vaihingerova fikcionalizma75 ili duh Machove maksime: »Nema nikakve sumnje da je svijet — naš osjet.«76 Kako vidimo, proširenost subjektivno-idealističkih shvaćanja u teoriji spoznaje 19. stoljeća i prve polovice 20. bila je vrlo velika, pa bi trebalo dosta truda da se ustanovi odakle je Ujević — od god. 1909. do 1911. student filozofije na zagrebačkom Sveučilištu, ali i za čitava života marljiv čitatelj filozofske literature — usvojio njezine nazore. Rekonstrukciju toga utjecaja otežavala bi i činjenica da u Ujevića, o kojem se inače tvrdi da je »izražavao ideje Emersona, Nietzschea, Gandhija, Kierkegaarda, Bergsona, Mouniera«,77 tragovi radikalnoga subjektivnog idealizma, uza svu njihovu jasnoću, nisu još zapaženi.

Ideje kojima se inspiriraju Krležina i Ujevićeva misaona lirika razlikuju se, nadalje, po tipu i po mjeri svoje društvene angažiranosti. Idejnoj osnovi od koje polazi Krleža svakako je, osim uvida u nihilizam aktualnoga povijesnog stanja, imanentna i volja za sudjelovanjem u pozitivnim društvenim promjenama. Ipak, u njoj valja vidjeti i jedan involutivni moment, i to u njezinoj vjeri u pozitivitet prirodnoga stanja, koja je donekle približuje regresivnim momentima Nietzscheove filozofije i, možda, secesionističkim »dionizijskim« interpretacijama Nietzschea.78 Ujevićeva liriska misaonost počiva pak na idejama koje su u kritičkoj literaturi navikloj klasificirati poglede na svijet po kriteriju opozicije napredno — nazadno stekle vrlo loš ugled. U takvoj se literaturi — u nju bismo smjeli ubrojiti i neke Krležine kulturnokritičke eseje iz tridesetih i kasnijih godina — subjektivni idealizam najčešće kritizira kao filozofija ravnodušna prema problematici povijesnoga

74 *Die Bestimmung des Menschen*, Haumburg 1944, str. 75.

75 Vaihingerova je subjektivistička filozofija izložena u djelu *Die Philosophie des Als Ob* (1911). Subjektivno-idealistički motivi osobito jasno dolaze od izražaja u poglavlju *Versuche einer allgemeinen Theorie der fiktiven Vorstellungsgebilde*, koje se započinje na str. 175 sedmoga izdanja toga djela (Leipzig 1922).

76 *Populär-wissenschaftliche Vorlesungen*, Leipzig 1903, str. 238.

77 A. Stamač, *Stihovno i pojmovno pjesništvo*, str. 60.

78 Primjere takve interpretacije Nietzschea nalazimo u filozofskim spisima L. Klagesa, u njihovoj tendenciji prema — kako kaže G. K. Kaltenbrunner — »potpunoj supsumciji čovjeka pod kozmički ozarenu prirodu«, *Ludwig Klages*, »Parxis« VI (1969) str. 456.

razvoja<sup>79</sup> ili naprosto kao kompleks »apriorističkih smicalica«<sup>80</sup> namijenjenih prikrivanju pravoga stanja stvari.

O lirici, pa ni o misaonoj, ne valja ipak donositi sud samo na osnovi uvida u vrijednost ideja sadržanih u njoj. »Što je istinito i moguće kao pjesništvo, kaže Th. W. Adorno u članku o Hölderlinu, ne mora biti doslovno, posve istinito kao filozofija.«<sup>81</sup> Istinitost, pa i progresivnost ideja izraženih pjesničkim jezikom potrebno je, čini nam se, tražiti i u njihovoj polemičkoj vrijednosti, u stupnju njihove spremnosti da dovedu u pitanje stanja svijesti koja dominiraju u stabiliziranim književnim kontekstima. Krležinoj i Ujevićevoj lirskoj misaonosti takva je sposobnost oponiranja svojstvena u relativno velikoj mjeri. One, i jedna i druga, značajno nadvisuju mentalitet naše međuratne lirike: Krležina utoliko što raspolaze slobodom negiranja puno većom od one koju je taj mentalitet spreman sebi dopustiti, Ujevićeva utoliko što se zasniva na transcendentalističkom ekskluzivizmu, o kojemu je još Schelling ustvrdio da je u stanju »promijeniti i čak obrnuti vladajući pogled na stvari.«<sup>82</sup>

Krležinu i Ujevićevu misaonu liriku opisali smo ovdje kao dva po nečemu srodna, a po nečemu različita korpusa tekstova. Odnos različitosti i srodnosti među tim korpusima nije, međutim, stalan, nego ovisi o perspektivi iz koje se oni promatraju. Uopće u takvim slučajevima, ne samo kad je riječ o Krleži i Ujeviću, ekstremnu vrijednost imaju, što znači da daju maksimalno oprečnu sliku omjera različitosti i srodnosti, dvije perspektive: autorova i ona povjesničara književnosti. Autor u načelu vidi svoje djelo u relaciji prema jednokratnim okolnostima govorne radnje koja je djelo proizvela: on pamti partikularnu izvanjsku motivaciju tematskoga izbora, vrijeme i mjesto autorskoga posla, ukratko, sve aspekte neponovljivoga »izvangovornog konteksta.«<sup>83</sup> Momenti individualnosti, različitosti djela iz te su perspektive uočljiviji nego momenti njegove tipičnosti. Naprotiv, povjesničar književnosti najčešće je lišen instrumenata pomoću kojih bi se dala rasvijetliti događajna dimenzija teksta. Njemu je tekst vidljiv ponajprije u relaciji prema drugim tekstovima, dakle, u aspektima svoje tipičnosti. K tome valja imati na umu da mjera tipičnosti svakoga književnog teksta ili opusa s vremenom raste. Razvoj žive književnosti u vremenskom rasponu između predmeta proučavanja i proučavateljeva stajališta proizvodi nove alternative, nove različitosti, uvijek veće od onih u kojima se kristalizirala individualnost starijih tekstova. Stoga nam se, da se vratimo našoj konkretnoj problematici, i razlika između Ujevićeve i Krležine misaone

<sup>79</sup> Takvu ideološku kritiku subjektivno-idealističkoga stajališta, kao »odbijanja spoznatljivosti objektivno postojećega«, daje G. Lukács u knjizi *Die Zerstörung der Uernunft*, Berlin 1955, str. 304 i d.

<sup>80</sup> M. Krleža, *Evropa danas*, str. 18.

<sup>81</sup> *Noten zur Literatur* III, Frankfurt 1965, str. 163.

<sup>82</sup> *System des transzendentalen Idealismus*, Leipzig 1979, str. 5.

<sup>83</sup> Termin E. Coseriu, *Textlinguistik*, Tübingen 1980, str. 95.

lirike čini danas manja nego razlika između misaone i nemisaone meduratne lirike ili razlika između ratne i poslijeratne lirike uopće.

Osim toga, bit će da valja računati sa još jednim faktorom koji bi omjer različitosti i srodnosti Krležine i Ujevićeve misaone lirike mogao s vremenom mijenjati u korist srodnosti. Radi se o svojevrsnom starenju ideja izloženih u dvama lirskim opusima. Krležin binarni model priroda — kultura danas bismo već mogli korigirati spoznajama novije antropologije (Malinowski, Gehlen)<sup>84</sup> o iskonskoj neprirodnosti<sup>85</sup> ljudskoga organizma i o njegovoj potrebi da kulturom kompenzira nedostatak prirodna »okolnog svijeta«. <sup>86</sup> Iz perspektive takva stava, u »nihilizmu« kulture, u činjenici da sve što kultura proizvodi služi održanju života, valja vidjeti prije normalno stanje stvari nego razlog za pobunu. Danas smo također daleko od pomisli da i Ujevićevim dilemama o tome jesu li »oči na sliku sunca dane« ili su zvijezde samo »polet žlijezda« pripišemo pravu istinosnu vrijednost. O toj distanci svjedoče i ovi duhoviti makaronski stihovi Ivana Slamniga,<sup>87</sup> koji temu subjektivističkoga preokretanja relacije subjekt — objekt spuštaju u registar šaljive, ironične »nonsense-poetry«:

Mrav reče: Mislim, pa nemam kud,  
I'll say it in English to be better understood:  
am I a part of Universe  
or is it reverse?

(*Svemir i mrav*)

V the

Ideje izložene u Krležinoj i Ujevićevoj misaonoj lirici danas su nam, dakle, zanimljive više kao književna sredstva, više po funkcijama nego po sadržajima, više po onome po čemu su srodne nego po onome što ih razlikuje.

Upozorimo na kraju da je ta nivelacija, kojoj vrijeme očito radi u korist, omogućila i naše viđenje dvaju lirskih opusa i njihovih odnosa. Isključivo nas ona, pošto je već počela nastupati, može navesti da uspoređujemo pjesme dvojice pjesnika koji se sami vjerojatno nikada nisu osjećali srodni.

<sup>84</sup> B. Malinowski, *A Scientific Theory of Culture*, Chapel Hill 1944; A. Gehlen, *Der Mensch*, Bonn 1940.

<sup>85</sup> A. Gehlen: »Morfološki je, naime, čovjek, u suprotnosti prema svim višim sisavcima, određen poglavito nedostacima, koji se uvijek imaju označiti u egzaktno biološkom smislu, kao neprilagođenost, nespecijaliziranost, kao primitivizmi, tj, nerazvijenost: dakle, bitno negativno«, *Čovjek*, Sarajevo 1974, str. 31.

<sup>86</sup> Analogiju između ljudske kulture i životinjskoga »okolnog svijeta« (*Umwelt*), kako ga shvaća J. v. Uexküll, uvodi A. Gehlen, *Čovjek*, str. 70 i d.

<sup>87</sup> Iz zbirke Dronta, Zagreb 1981.