

## Smrt kao tema u portugalskoj književnosti

*Mors est unus portus in mari procelloso vitae.*  
(Seneka)

Eros i thanatos, odnosno ljubav i smrt, bez ikakve su dvojbe dva najčešća (nerijetko na arhetipsku razinu uzdignuta) motiva svekolike književnosti, a moglo bi se bez pretjerivanja reći i umjetnosti općenito, bez obzira na njezin uljudbeni, nacionalni, vjerski, rasni, klasni ili bilo koji drugi (krajnje pojednostavnjeno rečeno sociološki uvjetovani) predznak, i to kako u sinkronijskom, tako i u dijakronijskom pogledu. Pritom je, naravno, u povijesti pojedinih civilizacija bilo razdoblja u kojima su oba spomenuta motiva (simbola, arhetipa) ravnopravno supostojala, ali i onih u kojima je jedan od njih kvantitativno ili pak (nešto rjeđe) kvalitativno nadjač(av)ao drugoga rezultirajući kulturološki izuzetno zanimljivim (ponekad čak i izuzetno znakovitim) disbalansom. Navedeni disbalans u nekim slučajevima znao nas je nemalo iznenaditi, kao primjerice u slučaju srednjovjekovne portugalske, ali gotovo jednako tako i španjolske, dakle ibernske književnosti uopće. S obzirom na svjetonazorsku reputaciju srednjega vijeka očekivali bismo naime (prije svega brojidbeno) prevladavanje thanatosa nad erosom, no takvo se što, bar kad je riječ o Pirinejskome poluotoku, na čuđenje mnogih (uključujući čak i neke prilično istaknute književne medievaliste) ipak nije dogodilo. Odgovor na pitanje zašto je tome tako u velikoj mjeri nadilazi okvire i faktografsko-pregledni karakter ovoga članka, pri čemu činjenica da se srednjovjekovno galješko-portugalsko trubadursko ljubavno pjesništvo po prirodi stvari sustavno bavilo jedino erosom, a thanatosom tek usputno (za potrebe samoga erosa) može poslužiti samo kao smokvin list za pokrivanje tog još uvijek neodgovorenog pitanja, jer spomenuto pjesništvo i zemljopisno i povijesno obuhvaća veoma mali dio Iberskog poluotoka.

Kako god da bilo, nedvojbeno je da će usprkos popularnosti što ju je *dance macabre* gotovo jednostavno uživao tijekom srednjovjekovnog razdoblja naše civilizacije (književni) motiv smrti na najzapadnijem europskom poluotoku istinski (arhetipski) zaživjeti (kao protupol motivu, odnosno arhetipu lju-

vi) tek s renesansom, kada se legende o kamenom uzvaniku dohvaća veliki dramatičar Tirso de Molina (oko 1583–1648). Jedino glede thanatosa doista relevantno srednjovjekovno poluotočno djelo (nastalo na samome zalasku srednjega vijeka!) – *Kitice posvećene očevoj smrti* (*Coplas a la muerte de su padre*) Jorgea Manriquea (oko 1440–1479) – književnopovijesno je, naime, zanimljivo samo po tome što na neki način trasira put “Seviljskome zavodniku i kamenome uzvaniku”.

Što se pak tiče najzapadnijeg dijela samog Pirinejskog polutoka, dakle Portugala, stanje je, kada je posrijedi thanatos, uvelike posebno čak i u odnosu na kulturnim (pa, prema tome, i književnim) podnebljem srodnu Španjolsku. Tema smrti, kako (čini se s punim pravom) naglašavaju luzitanski književni povjesničari i kulturolozi, ondje je u pravilu obrađivana kudikamo “tankoćutnije” nego li na preostalome dijelu Poluotoka (pa i Europe u cjelini), i to čak i u jeku samoga romantizma, kao i tijekom za Portugal gotovo “apokaliptičnih” vremena “krajnje sumnje i očaja” (kako bi to formulirao Urbano Tavares Rodrigues), kao što je primjerice *fin-de-siècle*-ovsko, kada Englezi (1890) Portugalcima postavljaju ponižavajući ultimatum glede afričkih kolonijalnih posjeda. Takav “tankoćutan”, “sućutan”, “nježan” odnos prema smrti (sve su to pridjevi koje, kada govore o odnosu Portugalaca prema “najgraničnijoj graničnoj situaciji”, redovito rabe njihovi književni i ini kulturni povjesničari) može se uostalom zapaziti i u samim temeljima luzitanske književno-glazbene, odnosno (opće)kulturne povijesti, svodljivim ponajprije i ponajviše na luzo-galješku liriku čije teorijsko ishodište tvori trubadurski kult udvorne ljubavi. Unutar navedene lirike stihovi koji govore o tzv. ljubavnim jadima (*coitas de amor*) temu smrti obrađuju krajnje konvencionalno, uglavnom ne nadilazeći razinu tada uobičajena toposa svodljiva na sintagmu “umrijeti od ljubavi” (*morrer de amor*), pri čemu već sama, spomenutom toposu (odnosno sintagmi) imanentna ironija (koja u priličnom broju slučajeva prerasta u nimalo nježan sarkazam) kao da unaprijed onemogućuje (pjesnički) izričaj stvarnih osjećaja dotičnog autora (trubadura, odnosno žonglera).

Možda jedina (upravo tragikomična, dapače antologije crnog humora dostojna) iznimka u toj općeprihvaćenoj “praksi” jest galješki pjesnik Macias o Enamorado. Enamorado po svoj prilici potječe iz Padróna, a živio je u drugoj polovici četrnaestog stoljeća. Ubraja se ne toliko u izvorne autore koliko u (vrsne) oponašatelje galješko-portugalske trubadurske lirske škole. Pet ili šest ljubavnih pjesama na galješkom idiomu što ih je, čini se, doista sam napisao (od ukupno dvadeset i jedne koja mu se neopravdano pripisuje) sačuvala su se u poznatoj *Baeninoj pjesmarici* (*Cancioneiro de Baena*), a odlikuju se odsućem bilo kakvog istinskog nadahnuća ili izvornosti, uz zamjetan utjecaj pučkog (folklornog) stvaralaštva s krajnjeg sjeverozapada Pirinejskog poluotoka. Besmrtnu slavu galješki je trubadur zaradio zahvaljujući uistinu epohalno originalnoj smrti. Umro je, naime, kao nedužni mučenik ljubavi, a usmrtio ga je nitko drugi doli muž one koju je tako silno i beznadno platonski ljubio. I što je najgore od svega, da apsurd bude veći, pritom se kao pijan plota držao trubadurskog kodeksa udvorne ljubavi! Za utjehu, priskrbio si je status žrtve koja je ubrzo prerasila u (nad)nacionalni simbol) tragične (trubadurske) ljubavi. Kao (sve prije nego li kolateralna) žrtva trubadurskog kodeksa, utjecao je na velik broj galjeških odnosno španjolskih, portugalskih i inih (prije svega pjesničkih odnosno književnih, ali i glazbenih) autora.

Pjesničko “prenemaganje” poznato pod već spomenutom sintagmom “ljubavni jadi” ponovno će prevagnuti u *Glavnome kanconijeru* Garcie de Resendea (1470–1536) iz 1516. Gotovo “larpurlartističko” razrađivanje tih “jada” dobar dio autora zastupljenih u *Kanconijeru* doveo je do takvog formalnog i sadržajnog savršenstva da ono postaje uzor mnogim kasnijim, prije svega manirističkim, pa i baroknim (ili pak barokno “zaigranim”) pjesnicima koji svoju stvaralačku karijeru ponajviše grade na zasadima (galješko-portugalske) trubadurske poetike. Problem je, međutim, u tome što je već i same kanconijerske ludiste, a nekmoli njihove mnogobrojne zasljepljene šesnaestostoljetne i sedamnaestostoljetne oponašatelje, odavno pregazilo vrijeme, samo što mnogi toga nisu bili (ili možda točnije: nisu htjeli biti) svjesni. Smrt koja se pojavljuje u stihovima tih pjesnika redovito je (kako su lucidno zapazili već neki njihovi suvremenici) lažna, neprirodna, namještena, iskrivljena (*morte postiça*), čak i kada se prema njoj odnose ironično, pa i parodijski. Jedini izuzetak u tom pogledu predstavljaju Resendeove *Rime o smrti Inês de Castro* (*Trovas à Morte de Inês de Castro*). To po mnogočemu jedinstveno pjesničko ostvarenje spada u žanr prilično neobična imena – *pakao zaljubljenih* (*inferno dos namorados*), u kojemu se patetičnim stilom veliča tragična (zapravo tragično-predodređena) ljubav. Portugalskim autorima dona Inês<sup>1</sup> je već prije postala

književno zanimljiva, no s Resendeom se ona pretvara u luzitanski simbol tragične ljubavi (u neku vrstu luzitanske Francesce da Rimini). Svojim krajnje tragičnim (i istodobno gotovo barokno bombastičnim) smaknućem Inês de Castro se nedugo nakon smrti (slično Maciasu o Enamoradu, samo iz donekle drukčijih razloga!) posve očekivano pretvorila u portugalski (a potom i španjolski, europski pa i svjetski) simbol tragične ljubavi, dok se na nacionalnoj (dijelom i široj – luzofonoj razini) preobrazila u mit koji će trajno nadahnjivati mnoge, prije svega domaće (luzitanske) pjesnike (odnosno književnike), glazbenike, dramaturge, likovne, filmske i ine umjetnike.

Taj nemili događaj (ljubavnu mahnitost Pedrovu, njegov sukob s ocem, žrtvovanje Inês političkim interesima, podvojenost portugalskog društva glede ljubavnog “incidenta” i sl.) možda je najuvjerljivije obradio upravo najveći portugalski i luzofoni pjesnik svih vremena, već spomenuti L. V. de Camões (1524. ili 1525–1580) u epopeji *Luzitanci*, usredotočivši se na smrt (odnosno thanatos) kao na pjesnički, ali jednako tako i filozofsko-teološki najzanimljiviju i najizazovnijiu graničnu situaciju – jedinu koja doista može u potpunosti parirati erosu. Bez obzira na (može se slobodno reći) neupitnu svenazočnost erosa u njegovom pjesničkom (kako lirskom, tako i epskom stvaralaštvu), kao i bez obzira na ustrajno (više ili manje renesansno “intonirano”) slavljenje života i ljubavi (napose u *Luzitancima*), Camões je, osobito u razdoblju nakon indijskog progonstva, gotovo svu svoju stvaralačku energiju usredotočio na thanatos koji u njega i inače redovito stoji u pozadini renesansne “raspojasanosti” i izrazito naglašenog antropocentrizma. Posebno je to uočljivo u pjesmi “Babilon i Sion” (“Babel e Sião”), ali i u nizu soneta u kojima se neprestance apostrofiraju dva vremenska pola što se s istom negativnom, odnosno pozitivnom konotacijom pojavljuju u gotovo cjelokupnom Camõesovom (pjesničkom) opusu – nesretna sadašnjost i sretna, ali nepovratna izgubljena prošlost sa *smrću* kao jedinim mogućim “lijeekom”.

Smrt kao tema izrijekom se pojavljuje i u književnom stvaralaštvu ostalih portugalskih renesansnih, ispravnije bi možda bilo reći manirističkih autora (većina ih, naime, djeluje u tzv. razdoblju prijelaza iz renesanse u barok). Zbog prostorne ograničenosti ovdje ćemo spomenuti tek nekoliko najvažnijih, od kojih je svakako prvi frei Agostinho da Cruz ili, pohrvaćeno, fra Augustin od Križa (1540–1619), možda najveći portugalski mistični pjesnik 16. odnosno 17. stoljeća, koji se, dakako, ne može mjeriti s velikim španjolskim misticima, ali je svakako nezaobilazna figura u povijesti portugalske mistične književnosti. Cruzova opsjednutost smrću nije, međutim, sama sebi (pjesničkom) svrhom jer je taj ponizni kapucin (današnjim bismo rječnikom rekli) gotovo psiho-tera-

<sup>1</sup> Inês de Castro dvorska je dama koja je došla iz Kastilje kao pratilja nevjesti portugalskoga kralja Afonsa IV. – ženi njegovoga sina, prijestolonasljednika Pedra – Constança. Budući da se Pedro

strastveno zaljubio u nju (s njom je čak imao i djecu), kralj je, na nagovor savjetnika, odlučio da se Inês, kao Španjolka, iz pragmatično-političkih razloga, pogubi.

peutski prevladava Križem kao svjedočanstvom i simbolom Stvoritelja – Križem što ga otkriva u Prirodi koja ga okružuje.

Cruzovo asketsko pjesništvo, kojim dominira motiv odnosno tema smrti, svoj prozni pandan nalazi u fra Tomi od Isusa – frei Tomé de Jesus (1529–1582) – točnije u njegovom glavnom djelu *Muke Isukrstove (Trabalhos de Jesus, 1602–1609)*. *Muke Isukrstove* fra Toma piše u namjeri da utješi samoga sebe, svoje nesretne drugove i sav “portugalski narod u vrijeme onih velikih nevolja za boravka u Africi” (kako ističe u posveti). Napisane potajno, u vrijeme afričkog zarobljeništva, one predstavljaju prvorazredno književno svjedočanstvo, gotovo pjesnički ispisan “dnevnik” duševnih muka kroz koje je prolazio ovaj augustinac. “Dnevnik” je to koji doduše ne doseže književnu razinu velikih španjolskih mistika-karmelićana – sv. Terezije Avilske i sv. Ivana od Križa, ali im se poetskim i mističnim žarom uvelike približava, o čemu svjedoči i niz izdanja tog djela, kao i prijevoda na sve veće svjetske jezike, uključujući i latinski. U fra Tominu “dnevniku” čitatelj se neprestance susreće s lajtmotivom smrti pojmijene kao čovjekovo konačno oslobođenje od prividnog (!) ovozemaljskog života – lajtmotivom koji će se izravno ili neizravno uvući i u tekstove niza kasnijih njegovatelja religiozno-didaktičke proze, poglavito u razdoblju baroka.

Na posve drukčiji način temi smrti pristupa fratar svestrane humanističke naobrazbe, svojevrsni preteča enciklopedizma – Heitor Pinto (1528?–1594?). Njegova religiozno-didaktička uspješnica *Slika kršćanskog života (Imagem da Vida Cristã, 1563–1572)*, koja je samo tijekom 16. stoljeća doživjela više od dvadeset izdanja, svojevrsni je psihološki priručnik za samopomoć čija je osnovna nakana pripremiti čitatelje na uspješnu, optimistično doživljenu smrt. Pinto je inače kao (danas bi se reklo) deklarirani sljedbenik Platona i neoplatoničara predstavnik one katoličke intelektualne elite koja nije bila odviše sklona misticizmu i radikalnom asketizmu pa smrt nastoji ne toliko teološki koliko filozofsko-psihologijski “portretirati” i tako što više približiti “budućim korisnicima njezinih usluga”. Platonizam Heitora Pinta nije doduše nespojiv s kršćanskom teološkom tradicijom, ali jednako tako nije ni posve podudaran s njome jer je usko povezan s karakteristično stoičkim načinom razmišljanja o patnji, boli, smrti i inim graničnim situacijama s kojima se tijekom života neizbježno susreće svako ljudsko biće. Njegov (u onodobnom protureformacijskom “svjetonazorskom” kontekstu) krajnje originalan govor o smrti temelji se na osnovnom autorovom postulatu, prema kojemu se sva naša vjera može i mora svesti isključivo na ljubav (*caridade*), pri čemu je prvi korak u spoznaji Boga spoznaja nas samih.

Dok Pinto, primjerice, u ulozi književnika najvećim dijelom nastupa kao humanist, sljedeći pripadnik razmjerno brojne (i stilski ne odviše kompaktne) plejade šesnaestostoljetnih portugalskih religiozno-

-didaktičkih autora koji su se više ili manje sustavno bavili temom smrti – karmelićanin Amador Arrais (1530?–1600) – gotovo se u potpunosti priklanja protureformacijskome pokretu, što će dakako ostaviti zamjetan trag i u njegovom književnom stvaralaštvu, ponajviše u Arraisovu najpoznatijem djelu – *Razgovorima (Diálogos, 1589)*. Za razliku od Pintove *Slike kršćanskog života*, Arraisovi *Razgovori* ne temelje se na srednjovjekovnoj skolastičkoj metodi *pro et sed contra*, već na običnom, prividno posve beznačajnom razgovoru uz postelju bolesnika kojega naizmjenice posjećuje desetak prijatelja raznih zanimanja (liječnik, pravnik, propovjednik, plemić i drugi). Problem je, međutim, u tome što među njima zapravo i nema prijepornih točaka. Taj nedostatak sukoba u stajalištima pojedinih likova autor će pokušati riješiti nizom anegdota i mudrih izreka, zadovoljavajući se time da njegova proza bude stilski “korektna” (tj. da nimalo ne odudara od onodobnih poetičkih “receptata”), ali istovremeno i zabavna, dostupna širim čitateljskim krugovima. Takav postupak Arrais dosljedno primjenjuje i u drugome dijelu razgovora koji je za nas u ovome kontekstu daleko zanimljiviji jer se u njemu, u okviru rasprave o čudo-ređu i običajima, raspravlja (bolje bi možda bilo reći trivijalno teoretizira) i o smrti, točnije o samrti (*agonia*) kao pripremi za “dobru i sretnu smrt”. No usprkos prije spomenutoj anegdotalnoj i mudroslovnoj retoričkoj “ambalaži” Arraisov govor o smrti djeluje krajnje moralizatorski, uvelike odudarajući od većine ostalih šesnaestostoljetnih luzitanskih religiozno-didaktičkih autora pa stoga nije čudo da, za razliku od govora mnogih njegovih suvremenika, nije imao gotovo nikakav utjecaj na kasniju, prije svega baroknu portugalsku književnost.

A baš u toj baroknoj književnosti smrt kao tema preplavljuje gotovo sve prozne i pjesničke tekstove. Naravno, nije to samo odlika luzitanske, nego svih europskih književnosti katoličkih zemalja sa snažnom protureformacijskom tradicijom, no u Portugalu će ona zbog osobitih povijesnih i općekulturnih silnica posebno doći do izražaja. Pojam smrti pritom je, međutim, u najvećem broju slučajeva izlika za puko samodostatno i nerijetko larpurlartistički samosvrhovito, upravo za barok karakteristično ludiranje. Navedeno ludiranje osobito je uočljivo u količinom krajnje bogatom, ali zato kakvoćom krajnje siromašnom baroknom portugalskom pjesništvu sabranom u dva opsežna kanconijera: *Uskršli Feniks ili pjesnička djela najboljih portugalskih veleumova (Feniks Renascida ou Obras Poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses, 1715–1728)* i *Apolonov glasnik (Postilhão de Apolo, 1761–1762)*. Ono što nadalje karakterizira stihove obaju spomenutih kanconijera jest snažno izražen kontrast između njihove stilske emfaze i sadržajne otrcanosti, odnosno krajnje trivijalnih pjesničkih motiva. Verbalna ludiranja mogu se otprve uočiti čak i u pjesmama-nadgrobnicama gdje sve vrvi od raznih svjetlila, sunaca,

zvijezda, kristala, dragoga kamenja... Izrazito česti (i u pravilu stereotipni) “hvalospjevi zemaljskim stvarima” gotovo uvijek su popraćeni pjesničko-moralističkim primjedbama o njihovoj neizbježnoj prolaznosti i jednako tako neizbježnoj čovjekovoj smrtnosti, čime se postiže onaj poznati, karakteristično barokni efekt – *chiaroscuro*. I sama smrt duboko je, dakle, uvučena u tu “konvencionalno-nekonvencionalnu” baroknu igru. *Homo ludens* i *Deus ludens* kao da su se (spontano, nipošto prisilno) izjednačili u baroku imanentnoj ludističkoj poetici.

Posve oprečan odnos prema smrti ima međutim, bez obzira na žanrovski “predznak”, portugalska barokna proza čijim autorima nije do parodije, a najčešće čak ni do (blage) ironije kad je u pitanju prva po važnosti (egzistencijalističkim rječnikom rečeno) granična situacija. Poput svojih inozemnih kolega, i portugalski barokni pisci temi smrti prilaze, naime, krajnje ozbiljno, premda nerijetko s upravo neprirodnom alegoričnošću u (katehetskoj) službi (da se tako izrazim) protureformacijski formuliranih asketskomištičnih ili jednostavno katoličko-apologetskih ciljeva. Zbog te, što svjesne, što nesvjesne podčinjenosti religiozno-didaktičkim ciljevima, mnogi od tih pisaca žrtvovali su književnu ili (možda točnije) stilsku individualnost spremno se odazvavši pozivu protureformacije. Odnosi se to čak i na one najbolje, književno (odnosno beletristički) najkvalitetnije, kao što su, primjerice, o. António Vieira (1608–1697), vlč. Manuel Bernardes (1644–1710) ili fra António das Chagas (1631–1682). No bez obzira na mahom jedno-bojno “portretiranje” smrti, koje se ponajviše svodi na gotovo šablonske (iako veoma sugestivne!) opise straha od pakla i Posljednjeg suda, navedeni autori u svojim propovijedima (A. Vieira), mudrim izrekama (M. Bernardes) ili pismima (A. das Chagas) na svu sreću ne uspijevaju do kraja ukrotiti svoje snažne, prije svega književne, ali jednako tako i didaktičko-pedagoške osobnosti pa njihovi beletristički stilizirani a teološki koncipirani uraci nisu u potpunosti lišeni književne kakvoće. Upravo suprotno!

Za razliku od velike većine sedamnaestostoljetnih (najvećim dijelom dakako baroknih), osamnaestostoljetni (uglavnom prosvjetiteljski) luzitanski autori (ako se pritom izuzme tzv. prigodna književnost vezana uz temu smrti, svodljiva ponajviše na pogrebne obrede, odnosno propovijedi prilikom samih sprovoda i misa zadušnica) uglavnom se oglašuju o smrt kao predmet možebitnog umjetničkog nadahnuća. Njihovo zanimanje (pogotovo kad je riječ o potkrajstoljetnom razdoblju prijelaza od prosvjetiteljstva prema romantizmu) u najvećoj mjeri okrenuto je (horacijevskoj) satiri, (vergilijevskim) bukolikama, klasicističkoj erudiciji, kao i predromantičarskom “koketiranju” s Prirodom lišenom (bilo bivšeg baroknog bilo budućeg romantičarskog) osjećaja smrt(nost)i.

Tijekom cijelog tog predprosvjetiteljskog (pseudobaroknog ili, točnije, neobaroknog), a potom i u strogo smislu riječi prosvjetiteljskog te podužeg

postprosvjetiteljskog (zapravo pseudoromantičarskog ili neoromantičarskog) osamnaestostoljetnog razdoblja o smrti se u Portugalu pjeva i piše samo povremeno i više ili manje neizravno. Stanoviti izuzetak čini tek razdoblje tzv. predromantizma, kada se tema smrti pretežno obrađuje u okviru ljubavne tematike pa tada eros i thanatos nakon prilično dugo vremena ponovno postaju jedinstveni (književni) arhetip. Uočavamo to u stanovitoj mjeri u “duhovnoj erotici” Tomása Antónia Gonzage (1744–1810?) i Joséa Anastácia da Cunhe (1744–1787) koji se, pošto je radikalno raskinuo sa svim konvencijama udvorne ljubavi (*sic!*) i dalje “trubadurski” boji da bi mogao umrijeti od “pretjerane ljubavne radosti”. Snažna prožetost erosa i thanatosa odlikuje i pjesništvo već spomenutog Manuela Marie Barbose du Bocagea (1765–1805). Bocageovo pjesništvo uglavnom je arkadijske i (znatno manje) prosvjetiteljske provenijencije, no po temperamentu Bocage je već čisti romantik. Ono što ga odvaja od ostalih onodobnih luzitanskih pjesnika jest psihološka građa koja prvi put u portugalsko pjesništvo uvodi izoštren osjećaj vlastite osobnosti i užas pred smrću kao pukim nestankom. Taj već tipično romantičarski osjećaj zagrobnosti i mračnosti, odnosno strave, zamjetan je u mnogim Bocageovim stihovima. Pritom nije jasno u kojoj je mjeri posrijedi prastari danteskni i shakespeareovski (a onda i kasniji romantičarski) *locus horrendus* kao protupol onom *locus amoenus* klasičnog pastoralizma, a u kojoj je mjeri Bocage stvarno bio opsjednut iracionalnim pjesničkim strahom pred smrću koji je onda rezultirao takvim (neo)romantičarskim slikama.

Tema smrti pojavljuje se, naravno, i u razdoblju portugalskog (književnog) romantizma, ali ne u mjeri u kojoj bismo to očekivali imajući u vidu isto (stilsko) razdoblje u drugim većim europskim nacionalnim književnostima. Najuočljivija je, čini se, u stvaralaštvu dvojice najpoznatijih luzitanskih romantičara iz tzv. prvog romantičarskog razdoblja – Alexandrea Herculanee de Carvalha e Araúja (1810–1877) i Almeide Garretta (1799–1854). Kod Herculanee se na arhetipsku razinu uzdignut motiv (odnosno tema) smrti osobito može razabrati u njegovoj jedinjoj pjesničkoj zbirci znakovito naslovljenoj *Harfa vjerujućeg* (*Harpa do Crente*, 1838).<sup>2</sup> Posrijedi su ponajviše potresne meditacije o samoj smrti te (neizravno) o Bogu, slobodi, kontrastu između ljudske prolaznosti i transcendentne beskonačnosti. Nerijetko nailazimo i na razmišljanja vezana uz neki krajolik, spomenik ili ruševinu, no i ona su redovito popraćena gotovo baroknim refleksijama o čovjekovoj smrtnosti. U tom pogledu možda se najviše ističe Herculaneeova pjesma “Veliki tjedan” (“Semana Santa”) gdje se opisuju

<sup>2</sup> Temu smrti Herculano obrađuje i u nizu svojih (poglavito povijesnih) romana, ali je navedena tema zbog izrazito refleksivnog obilježja daleko uočljivija u njegovim stihovima.

silazak Boga na zemlju i njegovo suđenje mrtvima koji u tu svrhu (kao u srednjovjekovnim plesovima smrti) bombastično ustaju iz grobova.

Što se pak tiče prvaka portugalskog romantičarskog pokreta A. Garretta, premda se tema smrti izravno ili neizravno pojavljuje u većem dijelu njegova kako pjesničkog, tako i proznog (uglavnom romanesknog) opusa, najviše je ipak došla do izražaja u lirsko-epsko-melodramskoj poemi *Camões* (Pariz, 1825) koja (prema općeprihvaćenom mišljenju) označava početak romantizma u Portugalu. Navedeno Garrettovo djelo zapravo je pjesnička parafraza ili, točnije, u romantičarsko ruho zaodjeven sažetak Camõesovih *Luzitanaca*, pri čemu Garrett Camõesov renesansno stiliziran eros sada originalno nadopunjava romantičarski stiliziranim thanatosom. Radi ostvarenja što napetijeg dramskog zapleta, u izvornu fabulu luzitanske nacionalne epopeje autor "Camõesa" krajnje domišljato uvodi (inače izmišljen) lik velike Pjesnikove ljubavi Natércie. U Garrettovom romantičarskom pjesničkom prvijencu Camões (za razliku od svog stvarnog povijesnog "dvojnika") na Istok odlazi dobrovoljno, kako bi stekao društveni ugled i zaslužio voljenu ženu, a onda, po povratku u Domovinu, slijedi tragičan, karakteristično romantičarski obrat. U gotovo barokno teatralnim okolnostima Pjesnik, naime, draganu zatječe mrtvu. Štoviše, njezin nekadašnji udvarač, na izričitu zamolbu same Natércie, prilikom (malo je reći) "srcedrapateljnog" susreta u antologijski romantičnoj Sintri, o antologijski romantičnom zalasku Sunca, Camõesu melodramatski uručuje Natércijin portret, pri čemu obojica ljubavnih suparnika, uslijed posvemašnje shrvanosti, jedan drugome jednostavno padaju u naručje. U toj tipično romantičarskoj simbiozi erosa i thanatosa thanatos odnosi dvostruku pobjedu. Ne umire, naime, samo Natércia, nego i sam Camões, i to u ne manje tragičnim okolnostima, pošto je dočuo za alkazarkibirsku katastrofu koja se netom dogodila križarskih pustolovina željnom Don Sebastijanu i njegovim nesretnim podanicima.<sup>3</sup> Tako se tema smrti, zahvaljujući Garrettovu *Camõesu*, poprilično udomačila u portugalskoj prije svega romantičarskoj, ali velikim dijelom i postromantičarskoj književnosti.

Unutar drugog naraštaja portugalskih (književnih) romantičara temom smrti ponajviše se bavio Camilo Castelo Branco (1825–1890). Može se slobodno reći kako ona obilježava gotovo cjelokupno njegovo stvaralaštvo, no kulminaciju će jamačno doživjeti u Camilovu nizu romana znakovita naslova *Suvremeni*

*prizori* (*Cenas Contemporâneas*, 1855–1856). Riječ je o tzv. romanima (odnosno novelama) strasti maksimalne dram(at)ske napetosti i vrlo živog pripovjednog ritma. Među njih se ubraja i njegov najpopularniji roman *Kobna ljubav* (*Amor de Perdição*, 1862) – jedno od najčitanijih djela luzofone književnosti uopće, a prema Miguelu Unamunu, "možda i naj-snažnija i najdublja priča o ljubavnoj strasti napisana na Iberskome Poluotoku". Tema romana je sukob ljubavi i roditeljskih predrasuda te posljedično, naravno, po ljubavnike posve neizbježna smrt. Dvije plemićke obitelji iz portugalskog grada Visea – Albuquerqueovi i Botelhovi – u smrtnoj su zavadi, što međutim ne sprječava njihovu djecu (Simãoa i Teresu) da se zavole. Premda unaprijed svjesni tragičnih posljedica svoje ljubavi, dvoje mladih ipak se upuštaju u pustolovinu koja će ih nužno odvesti u garrettovski (melo)dramatičnu smrt. Napisan tijekom Camilova zatočeništva u Portu (1861), roman *Kobna ljubav* uvelike je nadahnut stvarnim događajima i likovima koje je autor uspješno ugradio u svijet mašte. Prema sudu književnih kritičara, tajna Camilove uspješnice počiva upravo u "čaroliji a priori neostvarive ljubavi" krajnje destruktivna naboja. Glavni junak (Simão) svjestan je sudbinske predodređenosti svojih postupaka. Boreći se bez nade i uporno odbijajući (samo)sažaljenje, on hotimice srlja u ponor, potvrđujući se tako kao tipično camilovski junak. Odatle gotovo unamunovski "tragično osjećanje života" koje obilježava ovaj najpopularniji Camilov roman prožet stanovitim kršćanskim misticizmom i "melankoličnim pjesništvom što dozivlje izjalovljene snove".

Smrt je možda najčešća tema i u jedne od (za života, ali nažalost ne i posmrtno) najčitanijih devetnaestostoljetnih portugalskih autorica romantičarske provenijencije Antonije Pušić (Antónia Pusich, 1805–1883), inače hrvatskog porijekla (po ocu). Osobito se u tom pogledu ističe njezin roman u stihu *Olanda ili opatija Cumnor-Place* (*Olanda ou a Abadia de Cumnor-Place*, 1848). Prema sudu koji u svom djelu *Književnost strave u Portugalu XVIII. i XIX. stoljeća* (*A Literatura "negra" ou "de terror" em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, 1955) iznosi Maria Leonor Calixto, među mnogobrojnim portugalskim romanima u stihu nastalima za vrijeme romantizma samo jedan može se smatrati pravim gotičkim romanom, a to je upravo lirski ep (pri čemu ova sintagma nipošto nije *contradictio in adiecto*) Antonije Pušić. Ono što taj ep čini pravim gotičkim romanom jest, prije svega, građenje takve fabule koja likove dovodi u krajnje napregnuta duševna stanja (ljubavi ili mržnje, odnosno sućuti ili zlobe), stvaranje karaktera abnormalnih ili natprosječnih ljudi čiji se osjećaji mogu prema potrebi hiperbolizirati te svijet fantastike kojim upravljaju posve iracionalne snage. Sam ep-roman sastoji se od pet pjevanja u kojima autorica kroz tipično romantičarski diskurs opisuje ljubav i smrt glavnih junaka – Eduarda i Olinde, s nizom neoče-

<sup>3</sup> Don Sebastijanova trajna opsesija bio je, naime, "križarski" pohod protiv Maura u sjevernoj Africi, gdje je 4. kolovoza 1578. na alkazarkibirskom bojištu i poginuo, što je za posljedicu imalo skorašnju španjolsku okupaciju Portugala koja je trajala punih šezdeset godina, od 1580. do 1640. Sam Camões preminuo je uoči okupacije (10. lipnja 1580), za vrijeme dvogodišnje vladavine Sebastijanova strica (brata njegova djeda Ivana III.) – kardinala D. Henriquea.

kivanih zapleta i raspleta, uz obilje izdaja, zamaka, ruševina, podzemnih skrovišta, narkotika, razbojnika, slučajnih bjegova, oluja i inih “rekvizita” karakterističnih za (gotičke) romane strave i užasa. U dva središnja (pjesnička) arhetipa svih vremena, naroda i civilizacija: eros i thanatos, ovdje se snažno upleo i treći – arhetip straha, oličen u sablasti koja, međutim, nema odgovarajuće “pokriće” u radnji romana. Sablast, naime, nije vezana uz obitelj glavnih junaka ili uz mjesta na kojima oni borave, niti na bilo koji način utječe na samu radnju. Stoga će Maria Leonor Calixto s pravom primijetiti kako ta “tehnička pojedinost” bitno utječe na strukturu inače gotovo besprijekorna djela, budući da je zbog nje došlo do diskontinuiteta radnje i narušavanja žanrovskih kanoana. U pustolovnu priču o potrazi za izgubljenim ljubavnim identitetom Pušić (katkad i ne baš odviše diskretno) umeće niz vlastitih autorskih (ponajviše dakako moralističkih) komentara. Spomenuti komentari redovito prate i temu odnosno motiv(e) smrti, zbog čega čitatelj katkad ima dojam kao da čita propovijedi ili pisma portugalskih baroknih autora, kao što su primjerice o. A. Vieira ili fra A. das Chagas.

Začarane odnosno uklete kule i sablasti, tamnice, podzemni hodnici, čempresi, groblja i kosturi, zloslutne sove i gavrani, s izravnim ili neizravnim, ali redovito prepoznatljivim aluzijama na mrtvačke plesove i ine srednjovjekovne prikaze smrti, pojavljuju se i u djelima mnogobrojnih Schillerom, Byronom i Esproncedom nadahnutih portugalskih ultraromantičara koji književnu karijeru i popularnost duguju upravo navedenim (folklornim) “rekvizitima” strave i užasa. Baš kao u stvaralaštvu nekih (zakašnjelih) romantičara (Camila Castela Branca, primjerice), i u njihovu stvaralaštvu (morbidni) thanatos u pravilu je usko vezan uz (jednako morbidni) eros, pri čemu je mahom riječ o uradcima uvelike prožetima (onodobnim) općim mjestima, lišenima bilo kakve ozbiljnije originalnosti. Jedinu iznimku čini dvoje autora koji su se barem donekle uspjeli othrvati golemoj napasti posvemašnjeg šabloniziranja – Maria da Felicidade do Couto Browne (1797–1861), poznatija pod krajnje znakovitim pseudonimima “A Coruja Trovadora” (“Trubadurska sova”) i “Soror Dolores”, te António Augusto Soares de Passos (1826–1860). Posebno se u tom pogledu ističe Soares de Passos čija je glasovita (i za današnja mjerila poprilično morbidna) balada *Vjenčanje u grobu* (*Noivado do Sepulcro*, 1856) zbog (čak i za ondašnje prilike) teško “probavljive” makabričnosti podigla veliku prašinu, pogotovo kod pripadnika tzv. Naraštaja sedamdesetih s kojim i službeno započinje razdoblje luzitanskog (književnog) realizma. Ne samo spomenuta balada, nego i cjelokupan Passosov pjesnički opus karakterizira naglašeno, tipično ultraromantičarsko prožimanje erosa i thanatosa, pri čemu prevagu očekivano odnosi thanatos, zapravo svojevrsna sentimentalistička filozofija smrti.

Filozofija smrti, ali ne više sentimentalistička, već izrazito (pred)egzistencijalistička, obilježava i stvaralaštvo jednog od najvećih portugalskih i luzitanskih sonetista – Antera de Quental (1842–1891). Smrt je glavno vrelo njegovog pjesničkog, odnosno umjetničkog, ali jednako tako i filozof(ij)skog nadahnuća, što osobito dolazi do izražaja u Quentalovoj najpoznatijoj zbirci *Sabrane zvonjelice* (*Sonetos Completos*, 1886). Čitava ta zbirka može se iščitavati i kao neka vrsta drame u stihovima – drame uzrokovane smrću Boga kao posljednjeg čovjekovog transcendentnog uporišta. Definirajući Boga kao “čistu esenciju svojih prolivenih suza i san svojih snova”, Antero će, ogorčen potpuno neuspješnim pokušajem spoznaje njegove egzistencije, očajnički uzviknuti: “Razotkrij se, utvaro, barem u nebeskoj slavi!” Uzvik je to koji bi s pravom mogao poslužiti i kao moto cjelokupnog pjesnikovog djela. Zanimljivo je da je i u Antera de Quentalu, baš kao i u većine njegovih (književnih) drugova iz Naraštaja 1870. (kojega je upravo on godinama predvodio) smrt gotovo uvijek nerazdvojno povezana s ljubavlju. Eros i thanatos ili (kako bi to rekao sam Antero) *mors* i *amor* za pjesnika su lice i naličje jednog te istog Bitka.

Za razliku od Quentalova filozofskog (pred)egzistencijalističkog poimanja smrti, njegov šest godina mlađi kolega António Duarte de Gomes Leal (1848–1921) toj graničnoj situaciji ponovno pristupa izrazito makabristički, samo što su njegovi stihovi posve lišeni ultraromantičarske sentimentalnosti (na kakvu, primjerice, nailazimo kod Soaresa de Passosa), pripremajući put nadolazećem simbolizmu. Poput Quentalova, i Lealovo pjesništvo ponajviše je zakupljeno smrću: iščekavanjem života, ljudi, bogova i religija. Ta opsjednutost thanatosom, kao i povremene apokaliptičke, pa i sotonističke vizije dovele su inače do naglog poslijeratnog oživljavanja interesa za prilično kontradiktornom poetikom ovog “ukletog pjesnika” čiji je kult još više porastao kad je otkrivena nedvojbena podudarnost njegova spjeva *Antikrist* s istoimenim Nietzscheovim djelom kojeg prva inačica Lealova *Antikrista* iz 1886. anticipira, dok iz druge (1908) proizlazi da je Leal barem posredno poznao Nietzscheova *Antikrista*. Dvije inačice Lealova spjeva bitno su različite, odražavajući evoluciju u pjesnikovu poimanju religije. U prvoj autor, naime, veličajući trijumf znanosti, niječe opstojnost duha, besmrtnost duše i ideju zagrobnosti. U drugoj, naprotiv, obznajući kraj znanosti, niječe opstojnost materije, ispovijedajući duboku vjeru u besmrtnost duše i “život budućega vijeka”. Zanimljivo je da će u drugoj inačici *Antikrista* Leal izravno apostrofirati autora Zaratustre, otkrivši tko je taj Antikrist iz istoimena pamfleta. Nitko drugo do li Nietzscheov nadčovjek. Nije stoga čudo da Gomes Leal, prije svega zbog u njega gotovo sveprisutne teme smrti, sve više postaje zanimljiv i među filozofskim krugovima.

Tema smrti jasno je uočljiva i u ostalih potkrajstoljetnih luzitanskih autora, kako prozaika, kao

što je, primjerice, najveći portugalski romanopisac razdoblja realizma Eça de Queirós (1845–1900),<sup>4</sup> tako i pjesnika, kao što su, primjerice, “zagriženi” pristaše Baudelairea Guilherme de Azevedo (1830–1882) i José António Duro (1875–1899) ili prethodnici Fernanda Pessoa Cesário Verde (1855–1886) i António Pereira Nobre (1867–1900). U našem kontekstu osobito su zanimljiva posljednja dvojica jer su svojim stihovima trasirali (moglo bi čak reći i “forsirali”) temu smrti, kojom će se sustavno baviti već spomenuti Pessoa i njegov krug, okupljen oko časopisa *Orfej*. I jedan i drugi bolovali su, naime, od “pjesničke bolesti” – sušice (od koje su veoma rano i preminuli), što će u velikoj mjeri utjecati i na njihovo pjesničko stvaralaštvo. Pogotovo se to odnosi na A. Nobrea čije stihove (prema književnoj kritici) odlikuje prepoznatljiva “metafizika boli” i upravo opsesivno “lirsko bavljenje smrću”. Štoviše, Nobre je bio toliko hrabar da se nerijetko rugao na račun vlastite smrti, u širokom rasponu od blage ironije do prilično žestoke satire.

Premda posve drukčije provenijencije, “metafiziku boli” možemo zapaziti i u stihovima (neo)romantičara, a potom i simbolista te parnasovca Antónia Joaquina de Castra Feijó (1859–1917), neizravna “učenika” (da ne kažemo baš oponašatelja) Gérarda de Nerval i Novalisa. U njegovoj zbirci pjesama *Zimsko sunce* (*Sol de Inverno*, 1922) nailazimo, naime, na romantičarske, ponekad gotovo ultraromantičarske prizore “duševnih rana” i “praznina” prouzročenih smrću voljenoga bića, kao primjerice u jednom od najpoznatijih autorovih soneta “Zlatokosa i blijeda” (“Pálida e loira”), čiji bi pandan u hrvatskoj književnosti najvjerojatnije bio Matošev sonet “Utjeha kose”. Zanimljivo je da taj tankočutni *fin-de-siècle*-ovski lirik nimalo ne zazire ni od krajnje grotesknih, makabričnih prizora, gdje se eros i thanatos istovremeno susreću u lešu voljene osobe.

Takvih grotesknih, makabričnih prizora ne nedostaje ni u pripovjednom stvaralaštvu Joséa Valentima Fialha de Almeide (1857–1911). Baš suprotno! Pogotovo se to odnosi na njegove pripovijetke s tzv. simbolično-fantastičnom tematikom, gdje možemo zapaziti ono što bismo danas, iz postekspresionističke perspektive, mogli nazvati ekspresionizmom. Almeida se, naime, veoma rano počeo zanimati za fantazmagoričnu literaturu, za “horor-tekstove”, odnosno “prozu strave i užasa”, što neće ostati bez odjeka u njegovom vlastitom pripovjednom opusu. Na mnogim mjestima tog opusa susreće se izrazito košmarna, dekadentistička atmosfera, s elementima okultnog, pri čemu su najčešća mjesta radnje groblja, bolnice, mrtvačnice, krčme i zatvori, a predmeti ekspresionističkih opisa sprovodi, nekrofilije, besramna zavodjenja, svodništva, prostituiranja, sifilitični, alkoholni ili tuberkulozni bolesnici. Stoga je Almeida, uza sve

svoje književne slabosti, i danas veoma zanimljiv, osobito kao neosporni prethodnik ekspresionističke poetike u koju se gotovo savršeno uklapa i Almeidino (neo)ekspresionističko “oslikavanje” smrti.

Iako na makabrične prizore, odnosno opise smrti, povremeno nailazimo i u žanrovski krajnje razvedenu opusu Júlia Dantasa (1876–1962), ono po čemu je taj književnik iz današnjeg očišta najprepoznatljiviji i najzanimljiviji u kontekstu teme kojom se bavimo jest njegov gotovo nietzscheanski stiliziran nihilistički odnos prema smrti kao prema ništavilu koje doduše i dalje ostaje pod znakom upitnika pa je tim više (stvaralački) izazovno. U tom smislu itekako je znakovit naslov jedne Dantasove knjige stihova – *Ništavilo* (*Nada*, 1896) – koja nastavlja već zacrtanu trasu više ili manje nihilističkog poimanja smrti, ali uz ne baš zanemarivu korekciju istočnjačkom nirvanom – korekciju koje se (u doslovnom i prenesenom značenju shrvan destruktivnim zapadnjačkim nihilizmom) prvi latio Antero de Quental u svojim *Sabranim zvonjelicama*. Na Quentalovo i Dantasovo poimanje smrti izravno će se nadovezati i mlađi naraštaji portugalskih autora, među kojima, kao posebno reprezentativne, valja izdvojiti Camila Pessanhu, Alberta Osória de Castra, Mária de Sá-Carneira, Fernanda Pessou, Manuela Laranjeru, Florbelu Espancu i niz drugih.

Iz današnje perspektive najveći predstavnik luzitanskog simbolizma i (uz Verlainea) jedan od najistaknutijih majstora “poglabljivanja” stiha, jest Camilo Pessanha (1867–1926). Središnja tema njegova pjesništva (ako se izuzme smrt) jest Sudbina. Svi događaji u čovjekovu životu, prema Pessanhinu uvjerenju, vođeni su slijepim usudom. Izravna posljedica te pjesnikove bespogovorne vjere u Fatum posve manja je resignacija iz koje nas može izbaviti samo smrt. Iako je smrt jedna od najčešćih tema, odnosno motiva cjelokupne simbolističke lirike, Pessanha joj nedvojbeno daje novu dimenziju po kojoj zapravo anticipira jedan od osnovnih toposa moderne portugalske poezije (koji je posebno čest u M. de Sá-Carneira i F. Pessoa). Formulacija tog toposa u Pessanhe glasi *antessentir-se morto*, tj. živjeti unaprijed vlastitu smrt kao preduvjet duševnog mira, što će postati sastavni dio modernog poetskog rječnika tek kasnije – u Orfejskom naraštaju. Zanimljivo je, međutim, da Pessanha, iako pripada gotovo nihilističkom duhovnom obzoru, smrt nigdje do kraja ne izjednačuje s ništavilom, već ponajviše sa snom ili zaboravom, s odsućem svakog osjećaja i dokinućem svake boli.

Pessanhin doživljaj smrti kao zaborava, odnosno potonuća u nirvanu, nije stran ni njegovu prijatelju (a istini za volju valja reći i “strastvenom” oponašatelju) Albertu Osóriu de Castru (1868–1946) koji se, međutim, za razliku od samoga Pessanhe, od “napadaja” nihilizma redovito branio svojevrsnom, u stihove pretočenom filozofijom vitalizma. U tome mu je uvelike pomogao i utjecaj portugalskog folklornog (pučkog) pjesništva s brojnim reminiscencijama na

<sup>4</sup> Spomenuta tema osobito dolazi do izražaja u njegovim *Barbarskim prozama* (*Prosas Bárbaras*) posmrtno objavljenima 1903.

Camõesove osmeračke četverostihe (*redondilhas*), ali i *Knjigu Cesária Verdea* (*Livro de Cesário Verde*, 1887). U svakom slučaju, oslanjajući se ponajviše na Anterov “nihilizam” i Pessanhin “budizam”, Osório de Castro u sve svoje četiri glavne zbirke<sup>5</sup> temu smrti obrađuje u naglašeno simbolističkom tonu, pridružujući se tako plejadi luzitanskih autora koji su thanatos bar djelomično proživljavali kroz prizmu simbolizma.

A među takve sigurno spada i Mário de Sá-Carneiro (1890–1916) koji u portugalsko pjesništvo uvodi nov, krajnje inventivan pjesnički govor, s halucinatorskim slikama i veoma smionim gramatičkim konstrukcijama. Ponekad, međutim, taj govor postaje sam sebi svrha jer se jednostavno ne može “dešifrirati”. I kod Sá-Carneira, slično kao i kod Pessoae, uočava se snažna kriza osobnosti, odnosno nesuglasje između onoga što pjesnik osjeća i onoga što bi želio osjećati. Otud Sá-Carneirovi pokušaji da i on, poput Pessoae, istovremeno živi više pjesničkih egzistencija. Ta se tendencija uočava kako u njegovoj jedinosti za života tiskanoj zbirci *Disperzija* (*Dispersão*, 1914), tako i u dvadesetak godina poslije, posmrtno izdanoj zbirci *Oznake zlata* (*Indícios de Ouro*, 1937). Motiv krize osobnosti može se uočiti i u pismima Pessoai (nastalima u Parizu između 1912. i 1916. – godine pjesnikova samoubojstva). Riječ je o svojevrsnom dnevniku razgovora kako s autorovim najintimnijim prijateljem, tako i s vlastitim frustracijama koje će ga na kraju stajati života. Kada se analiziraju spomenute pjesničke zbirke, ali i pisma upućena Pessoai, otprve se uočava Sá-Carneirova posvemašnja opsjednutost smrću, koja se gotovo u potpunosti podudara s Pessanhinom, ne toliko u smislu pukog nietzscheanskog nihilizma, koliko u smislu utapanja u zaborav (nirvane). No pritom se (u odnosu na Pessanhu) uočava i jedna bitna razlika: Sá-Carneiro, naime, ništavilo (bitka) nadilazi uranjanjem u jastvo (neka vrsta “filozofskog” kulta egotizma!) koje u njega izaziva gotovo egzistencijalističku mučninu i posljedično – samoubojstvo.

Neizravno samoubojstvo na duge staze te doživotna, upravo bolesna opsjednutost smrću odlikuje i bio(biblio)grafiju Sá-Carneirova prijatelja Fernanda Pessoae (1888–1935), poslije L. V. de Camõesa zasigurno najvećeg portugalskog, pa i luzofonog pjesnika, ali i jednog od najvećih dvadesetostoljetnih pjesnika uopće. Pessoaino književno odnosno, točnije, pjesničko zanimanje za smrt ima podlogu u pjesnikovu krajnje tragičnom osobnom životnom iskustvu glede te jamačno najneugodnije čovjekove granične situacije. Pessoa je, naime, izuzetno pogodio prerani odlazak oca – Joaquina de Seabre (1893), jednogodišnjega brata Jorgea (1894) i trogodišnje polusestre Madalene Henriquete (1901), no kap koja je prelila čašu bilo je

<sup>5</sup> *Prognanici* (*Exilados*, 1895), *Pepeo mrča* (*A Cinza dos Mirtos*, 1906), *Koraljni cvjetovi* (*Flores de Coral*, 1908) i *Znak sjene* (*Sinal da Sombra*, 1923).

(uz majčin moždani udar 1915)<sup>6</sup> jezivo samoubojstvo (1916) njegova dvije godine mlađeg prijatelja Sá-Carneira čiju je agoniju i sam telepatski proživljavao. Devet godina potom (1925) umrla mu je, nakon gotovo dvotjedne kome, i majka Dona Maria Madalena. U strašnoj boli zbog njezine smrti ponovno je potražio utjehu u spiritizmu i teozofiji, pojačano se “drogirajući” ne samo alkoholom, nego jednako tako i stihovima (dijelom i proznim tekstovima) posvećenima mahom nihilistički pojmljenoj smrti. U tom pogledu posebno je znakovita Pessoaina definicija običnog čovjeka kao “odgođena leša što stvara potomstvo” (*cadáver adiado que procria*).<sup>7</sup> Zanimljivo je, međutim, da “kasni” (ortonim) Pessoa smrti pristupa na posve drukčiji, dapače (nietzscheanski) nihilizmu posve oprečan način, kao primjerice u poznatoj pjesmi “Već se ne plašim smrtne gorčine...” (“Já me não pesa tanto o vir da morte...”), nastaloj svega petnaestak mjeseci prije pjesnikove smrti (točnije, u srpnju 1934). Premda, dakle, nije svaki pjesnikov govor o smrti nihilističke provenijencije, većina njoj posvećenih stihova što ih potpisuje kako sam ortonim, tako i brojni heteronimi (odnosno dramske osobe) ipak pokazuje uočljive tragove Nietzschea ili u najboljem slučaju C. Pessanhe kojima se, izravno ili neizravno, nadahnjivao gotovo cijeli Pessoain (odnosno orfejski) naraštaj.

Taj nihilistički doživljaj smrti kulminirat će, čini se, u pjesničkom stvaralaštvu možda najvećeg portugalskog pesimista svih vremena – Manuela Fernandes Laranjeira (1877–1912). Riječ je o čovjeku koji je bolovao od sifilisa, a k tome je bio i liječnik pa je dobro znao što ga čeka. Kako nijedno zlo ne dolazi samo, još više od tjelesnih boli mučile su ga one duševne, po kojima se doista može smatrati “učениkom” odnosno sljedbenikom Friedricha Nietzschea ili (u “nježnjoj” varijanti) Antera de Quental. Naime, kako je razvidno iz njegove jedine zbirke pjesama *Sa sobom* (*Comigo*, 1912) najsnažnija Laranjeirina bol izbijala je iz smrti Boga i, posljedično, posvemašnje besmislenosti čovjekova života, a samim tim i smrti kao najbesmislenijeg “čina” u kozmičkim razmjerima. Smrt koju vidi u svemu čega se dotakne najveći je izvor autorovih frustracija, štoviše, “frustracija svih razmjera” koja je rezultirala pesimizmom takvih razmjera da je Miguel de Unamuno iskreno priznao kako ga je upravo njegov prijatelj Laranjeira naučio uočiti “tragičnu dušu Portugala”.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Koji će za posljedicu imati njezinu doživotnu djelomičnu oduzetost i pod dojmom kojega će se Pessoa početi baviti spiritizmom i teozofijom, a u siječnju 1916. i astrologijom.

<sup>7</sup> Riječ je o posljednjem stihu pjesme “Don Sebastijan, portugalski kralj” (“Dom Sebastião, rei de Portugal”) iz prvoga dijela zbirke *Mensagem* (*Poruka*), Clássica Editora, 2. izd., Porto, 1989, str. 35.

<sup>8</sup> “Fué Laranjeira quien me enseñó a ver el alma trágica de Portugal...” V. tekst Urbana Tavaresa Rodriguesa u *Dicionário de Literatura* (ur. Jacinto do Prado Coelho), Mário Figueirinhas Editor – Porto, IV. izd., 1997, II. sv., str. 520.

Tragična duša Portugala, kao rezultat susreta(nja) sa sveprisutnom smrću, vjerojatno je najuočljivija u pjesničkom (velikim dijelom i proznom) stvaralaštvu Florbele Espance (1895–1930). Gotovo iz svakog od njezinih dvjestotinjak soneta skupljenih u istoimenu zbirku – *Sabrani soneti (Sonetos Completos, 1934)* izbija naime, izravno ili neizravno, ozračje smrti. Arhetip smrti pritom je nerijetko (baš kao i u Camõesa) neraskidivo povezan s arhetipom ljubavi pa je njegova razorna djelotvornost tim jača. Slično bi se moglo reći i za Florbelinu knjigu pripovijetki *Maske sudbine (As Máscaras do Destino, 1931)*, to (kako ga ne bez razloga zovu književni kritičari) “antologijsko ostvarenje portugalske ljubavne proze”. Florbeline *Maske sudbine* mogu se neprijeporno svrstati među ona razmjerno brojna djela unutar portugalske književnosti koja tvore neobično bogat narativni, već spomenuti književni žanr, poznat kao *pakao zaljubljenih*. Ali ne samo *Maske sudbine*, nego i Florbela sama jer njezin život i djelo u cijelosti odražavaju osobine navedenog žanra. *Maske sudbine* zapravo su svojevrsna literarna preslika i gotovo apokaliptički stilizirana vizija Florbelina vlastita kobnog svršetka. Poput junaka svoje zacijelo najpopularnije pripovijetke – “Ljubav Manuela Garcie” – i Florbela će, naime, posegnuti za samoubojstvom kao jedinim njezinoj naravi primjerenim rješenjem. U tom smislu portugalska autorica mogla bi se ubrojiti među najvjernije učenike čuvenog antičkog “propovjednika smrti” Hegesije.

“Dušama što su (svojevoljno) otišle u vječnost” u svom se stvaralaštvu uvelike bavio i Raul Germano Brandão (1867–1930), koji se oko 1890. pridružio skupini simbolističkih boema u Portu. Brandão je, u tome se svi slažu, bio pravi velemaistor u književnoj obradbi potresnih sudbina malih ugnjetavanih ljudi, o čijoj patnji i smrti piše s velikom ljubavlju i nježnošću. Za većinu njegovih mnogobrojnih proznih ostvarenja može se reći da ih bitno određuje pjesnički odnosno, točnije, pjesničko-filozofski stil (napisao je uostalom i cijeli niz pjesama u prozi), kao i gotovo sveprisutna tema smrti vezana uz ono što bi se na tragu Jeana Paula moglo nazvati svjetskom boli u *fin-de-siècle*-ovskom “aranžmanu”. U tom pogledu napose se izdvajaju tri Brandãoova djela – *Farsa* (1903), *Humus* (1917) te *Smrt lakrdijaša i tajna drveća (A Morte do Palhaço e o Mistério das Árvores, 1926)*. Uz utjecaj Poea i Hoffmanna, u tim se (baš kao i u nekim drugim, manje poznatim Brandãoovim djelima) osjeća i utjecaj (pred)egzistencijalističkog mislioca Sörena Kierkegarda, kao i (tada prilično pomodan) utjecaj Friedricha Nietzschea. Mnoge Brandãoove likove uporno, naime, “opsjeda” volja za moć. Tu moć, međutim, nikako ne uspijevaju ostvariti, zbog čega su trajno obuzeti upravo egzistencijalističkim osjećajem mučnine, pojačanim smrću Boga i, posljedično, besmisлом života – besmisлом koji ih vodi ravno u smrt. Smrt tako postaje alfa i omega Brandãoova “vječnog vraćanja istoga” na čijim se polovima nalaze

anterovski “misticizam” i nietzscheanski nihilizam. Slijepa sudbina koja stoi(cisti)čki lebdi nad njima samo dodatno pojačava osjećaj čovjekove nemoći slikovito oprimjeren autorovim apokaliptičkim vizijama smaka svijeta – vizijama po kojima će Raul Brandão postati (i ostati) prepoznatljiv među ne baš malobrojnim pripadnicima skupine portugalskih “ukletih pjesnika”.

Na posve drukčiji (dapače dijametralno suprotan) način smrt doživljava utemeljitelj pokreta znakovito prozvana saudosizam – Teixeira de Pascoaes (1877–1952). Polazeći, naime, od metafizički formuliranog problema dobra i zla, T. de Pascoaes si je dao zadatak da zamisao o sveopćem napretku prirode i čovječanstva “panteizira” i spiritualizira priključivši se pjesničkoj apologiji portugalskog čuvstvenog “endema” – *saudade*,<sup>9</sup> za koji je imao podlogu u luzitanskoj književnoj tradiciji. Sam saudosizam (kao “filozofija narodnosno-kulturne preobrazbe s elementima borbenog mističnog panteizma” koja bi trebala suzbiti vladajući destruktivni pesimizam) snažno je, međutim, “hendikepiran” svojevrsnom pascoaesovskom provincijskom (samo)dostatnošću i nezainteresiranošću za aktualna zbivanja. Pjesnici bi, naime, kako piše Pascoaes, trebali pjevati o “sjetnome sjećanju i žudnji za onim što je daleko i nepristupačno”, stapajući pritom poganski i kršćanski duh, kako to, uostalom, pokazuje i naslov jedne njegove pjesničke zbirke – *Isus i Pan (Jesus e Pan, 1903)*. No unatoč navedenoj “hendikepiranosti” Pascoaesov pokret uspio je “mobilizirati” priličan broj pristaša, zahvaljujući ponajviše svom “pesimističkom optimizmu” (sintagma doduše zvuči oksimoronski, ali je sadržajno daleko od oksimorona). Taj optimizam jasno je uočljiv u odnosu prema smrti, kao jednoj od središnjih tema Pascoaesove, odnosno saudosističke lirike. Za razliku od mnogih potkrajstoljetnih luzitanskih (odnosno luzofonih) autora koji smrt u pravilu doživljavaju (gotovo) nihilistički, u Pascoaesu ona prestaje biti neprestano prijeteća (egzistencijalistički pojmljena) pogibelj, preobražavajući se u dobrodošao “incident” na kozmičkoj razini: u puko putovanje ili “selidbu” u čijoj se sjeni i s kojom se miroljubivo (su)postoji ili jednostavno – živi.

Slično shvaćanje smrti može se zapaziti i u filozofskim (a znatnim dijelom i književno-filozofskim) tekstovima Leonarda Coimbre (1883–1936), poglavito u tri njegova djela koja se izrijeком bave tom problematikom – *Smrt (A Morte)*, *Borba za besmrtnost (A Luta pela Imortalidade, 1918)* i *O ljubavi i smrti (Do Amor e da Morte, 1922)*. Sustavnim filozofskim (odnosno, točnije, književno-filozofskim)

<sup>9</sup> *Saudade* je tipično portugalsko osjećajno raspoloženje koje osim sjete i čežnje sadržava i mnogo izvorno luzitanskih emocionalnih nijansi jer je izraz posebnih povijesnih okolnosti u kojima se radala portugalska država i nacionalnost – izraz specifične kršćanske rekonkviste. Upravo od riječi *saudade* potječe i ime Pascoaesova pjesničkog pokreta: *saudosizam*.

promišljanjem smrti, tog “vječnog i neizbježnog neprijatelja” (kako ga je prozvao sam Coimbra) portugalski filozof počinje se baviti nakon što mu je u tragičnim okolnostima preminulo prvo dijete. Zanimljivo je, međutim, da Coimbra kao vrsnom filozofu (jednom od rijetkih luzitanskih filozofa s međunarodnim ugledom) za pokušaj pobjede nad spomenutim “neprijateljem” nije bio dovoljan kruti filozofski sustav, već se on s jednakim (stvaralačkim) žarom laća kako same religije, tako i raznih “para-religijskih” iskustava (ne bi li, ako već ne aristotelovski racionalno, a onda bar bergsonovski intuitivno) uspio naslutiti tajnu besmrtnosti. U tom smislu priklanja se ne samo teologiji, psihoanalizi, mistici, pjesništvu ili književnoj prozi, nego čak i spiritizmu, odnosno teozofiji. Štoviše, sav Coimbra istraživački napor bio je usmjeren na “pronalazak života poslije smrti” da bi na kraju ponizno priznao kako smrt ostaje vječnom (prije svega ontološkom) zagonetkom.

S Leonardom Coimbrom bez ikakve dvojbe složio bi se i njegov suvremenik António Patrício (1878–1930), koji je možda najbolje ostvario sintezu saudosizma i simbolizma. Patrício se nije bavio samo pjesništvom, nego je, jednako tako, pisao i pripovijetke te drame odnosno, točnije, dramske poeme. U svekolikom njegovom stvaralaštvu najviše se osjeća trag Nietzscheove misli, a najčešća, gotovo opsesivna tema tog stvaralaštva ponovno je – smrt. U tom pogledu posebno se izdvaja Patrícioov glasoviti kazališni komad znakovito naslovljen *Don Ivan i krabulja* (*D. João e a Máscara*, 1924), pisan pod očitim utjecajem u potkrajstoljetnom Portugalu prevladavajuće mistično-panteističke estetike nadahnute prije svega saudosističkim idejama. U spomenutoj, inače izrazito simbolističkoj drami autor apodiktički niječe bilo kakvu svrhovitost (a samim time, posredno, i mogućnost) prekogrobnog života, priklanjajući se ljubavi kao jedinom smislenom čovjekovom osjećaju koji je u stanju suprotstaviti se samoj smrti.

Glede poimanja smrti Patríciju je donekle blizak i Manuel Teixeira-Gomes (1860–1941), koji je i književno i filozofski (možda bi zapravo bolje bilo reći svjetonazorski) posve uronjen u “čisti” helenizam, točnije u stoicizam i epikureizam, čiji utjecaj uvelike prožimlje autorovo poimanje svijeta, života i (što je za nas u ovome kontekstu daleko najvažnije) – smrti. Temeljne odrednice književnog stvaralaštva Teixeira-Gomesa svode se na senzualizam i esteticizam. Umjetnost je za njega izvor senzualnih osjeća(n)ja, a život, prije svega, predmet estetskog samopromišljanja. I jedna i druga odrednica duboko su, međutim, (pred)određene smrću, odnosno umijećem (ili čak umjetnošću!) dobroga umiranja. To krajnje zahtjevno umijeće, prema “kroničnom agnostiku s akutnim simptomima ateizma” – Teixeira-Gomesu, nipošto se ne ostvaruje čitanjem Tome Kempenca, Marka Marulića i sličnih autora s područja kršćanske duhovnosti, već sustavnim proučavanjem stoika i epikurejaca koji čovjeku nude recept za kvalitetnu,

dobro osmišljenu, dostojanstvenu smrt, lišenu bilo kakva straha, tjeskobe ili grizodušja. Po toj agnostičko-helenističkoj dimenziji svog prilično bogatog književnog opusa (računajući i onaj esejistički) – opusa u čijem je tematskom središtu gotovo uvijek smrt, odnosno umijeće (dobroga) umiranja – Manuel Teixeira-Gomes ostat će trajno prepoznatljiv u kontekstu luzitanske *fin-de-siècle*-ovske umjetnosti (riječi).

Od mlađih, dvadesetostoljetnih portugalskih autora koji su se više ili manje sustavno bavili (arhetipski “formuliranom”) tem(atik)om smrti ponajprije valja spomenuti pjesnika, pripovjedača, kazališnog pisca i esejista Miguela Torgu<sup>10</sup> (1907–1995). Svekoliko Torgino, kako pjesničko, tako i prozno stvaralaštvo protkano je

agramnim i pastoralnim mitovima koji se sa svog selskog transmontanskog<sup>11</sup> izvorišta uzdižu do biblijskih simbola. Sjeme, sok, žetva, voda, zemlja, vjetar, kruh, porođaj, pastirstvo, Adam i Eva, primjerice, pojavljuju se u njegovim knjigama, ne kao puke ideje već kao slike što zrače.<sup>12</sup>

A zrače, čini se, upravo stoga što, premda izražavaju nade i tjeskobe čovjeka naših dana, ne ostaju na apstraktnoj, “kozopolitskoj” razini, nego se bez pridržaja ukorjenjuju u pjesnikov uži zavičaj gdje, ubaštineni u lokalnu tradiciju, postaju sastavnim dijelom sveopćih biblijskih simbola. Torgin lako uočljivi, sveprisutni telurizam koji, iako nadahnut krajolikom, poprima vrijednost univerzalnog pjesničkog arhetipa, redovito je prožet, gotovo “utopljen” u arhetip smrti. Taj “suvremeni Prometej” (kako je Torgu, ne bez razloga, prozvao njegov mlađi književni kolega Urbano Tavares Rodrigues), “telurijski ponosan na svoj položaj čovjeka oči u oči suočena sa smrću”,<sup>13</sup> u mnogim će, naime, pjesmama i pripovijetkama “sestricu” Smrt veličati u stilu Knjige postanka, kao (prirodan) povratak zemlji, odnosno Majci Prirodi, što je osobito uočljivo u zbirci pripovijetki *Životinjice* (*Bichos*, 1940).

Daleko više i sustavnije od Torge temom smrti bavio se (prema nekima, poslije Pessoa, možda najveći portugalski pjesnik 20. stoljeća) – Jorge de Sena (1919–1978). Smrt je jedna od najčešćih tema Senina iznimno bogata pjesničkog opusa. Štoviše, njegove “religiozno-metafizičke” raščlambe smrti zauzimaju jedinstveno mjesto u kontekstu ne samo cjelokupne luzitanske prošlostoljetne lirike, nego i književnosti općenito. Smrt se pojavljuje u gotovo svih njegovih petnaestak zbirki, a najizravnije u zbirci

<sup>10</sup> Pravim imenom Adolfo Correia da Rocha.

<sup>11</sup> Koji se odnosi na sjeveroistočnu, zabitnu, uglavnom plansku portugalsku pokrajinu Trás-os-Montes.

<sup>12</sup> Saraiva, António José; Óscar, Lopes: *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1985, str. 1082.

<sup>13</sup> V. *Dicionário de Literatura* (ur. J. do Prado Coelho), Mário Figueirinhas Editor – Porto, 1997, II. sv., str. 674.

*Preobrazbe za kojima slijede četiri soneta Afroditi Anadiomeni (Metamorfoses Seguidas de Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena, 1963).* Zbirka je to snažne autobiografske tendencije koja se svodi na prikaz vlastitih dojmova prilikom šetnji londonskim galerijama i muzejima: “Šećući višekratno ustanovama kao što su National Gallery, Wallace Collection, Tate Gallery, Victoria and Albert i British Museum, nije me dirnula samo umjetnost kao vječna sadašnjost, nego (...) i uzbudljiva povijesnost ljudske naravi...”<sup>14</sup> Upravo ta “uzbudljiva povijesnost ljudske naravi” osnovna je idejna nit što povezuje brojne crteže, slike, skulpture i građevine reproducirane i opjevane u ovoj neobičnoj zbirki. Od dvadesetak pjesama koje obuhvaća izdvojiti ćemo samo one koje nam se čine najvažnijima za našu problematiku.

U pjesmi “Avignonska pieta” (“Pietà de Avignon”<sup>15</sup>) Jorge de Sena skida s Krista aureolu božanstva, gledajući u njemu običnog smrtnika čiji je život uzalud žrtvovan jer svijetom i dalje vlada neizmjerena bol. Na toj čuvenoj slici nepoznatog autora pjesnik uočava samo jednog protagonista – smrt. Svih petero ljudi koje ona prikazuje nisu drugo do persone<sup>16</sup> smrti. Nevidljiva smrt postaje vidljivom kroz bol što je pokazuju lica četiriju osoba koje u poklonstvenom stavu okružuju mrtvoga Krista. No ne samo lica, već i ruke, plaštev, pogledi, nebo, zemlja – sve što se uopće može uočiti odaje bol bez granica. Bol poradi smrti sveprisutna je, posvemašnja i krajnje apsurdna. Ništa je ne može opravdati. Uzaludan je sav religiozni “folklor” kojim ljudi nastoje osmisliti kalvarijsku dramu. Uzaludnost kalvarijske smrti jedina je “poruka” ove pjesme. Uostalom, agnostik kao što je Sena ni ne može se drukčije odnositi prema smrti. Jer to je jedina empirijska, ali istodobno i metaempirijska činjenica u koju nipošto ne treba sumnjati – spoznatljiva, a ipak nepoznata.

Upravo taj neobjašnjivi paradoks zaokupljat će Senu u idućoj pjesmi o smrti – “‘A Morta’ de Rembrandt” (“Rembrandtova ‘Pokojnica’”).<sup>17</sup> Rembrandtov portret pokojnice poslužit će mu kao povod za gotovo neprimjetnu raščlambu navedenog paradoksa. U prvoj strofi pjesnik se divi slikaru koji je naslikao pokojnicu tako da prisutnost smrti možemo gotovo plastično doživjeti. I dok naredne tri strofe predstavljaju svojevrsno neopozitivističko viđenje “egzaktne” spoznatljive stvarnosti smrti, u petoj strofi pjesnik se znatno odmiče od ovako pojednostavnjene gnoseološke sheme. Razmišljajući na nov način o fenomenima života i smrti, priznat će napokon da je njihov odnos “egzaktne” nespoznatljiv. Tu nespoznatljivost simboliziraju dva na prvi pogled potpuno dispa-

ratna simbola – raspelo i pauk. Oba, naime, na neki način zastiru fizičku stvarnost – raspelo u prenesenom, a paučina u doslovnom značenju.

Gore naveden paradoks tema je i vjerojatno najpopularnije pjesme zbirke *Metamorfoses* – “Pismo mojoj djeci o Goyinim strijeljanjima” (“Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”).<sup>18</sup> Slučaj španjolskog slikara poslužio je pjesniku samo kao povod za razmišljanje o sudbini ljudi koji su odlučili ostati vjerni svom idealu bez obzira na posljedice koje će zbog toga uslijediti. No premda vjernost idealima nije posve uzaludna, Sena ipak svoju djecu uvjerava kako nikakav budući život ne može zamijeniti radost ovozemaljskog života. I u nastavku pjesme pjesnik se koleba između vjere i sumnje u opravdanost čovjekova žrtvovanja za ideale, da bi na kraju zaključio kako nijedan Posljednji sud njegovoj djeci ne može dati “trenutak kojega nisu živjeli”. Nikakav transcendentni motiv ne može opravdati čovjekovu nezauzetost na izgradnji pravednijeg svijeta, smatra Sena, no isto tako ta zauzetost nipošto ne smije biti takva da nas liši najvećeg dara koji posjedujemo – radosti života. Svijet, ističe dalje pjesnik, nije naše vlasništvo. On nam je samo ustupljen da s njime surađujemo, da ga čuvamo. Jedino na taj način, nastavljavajući rad naraštaja koji su nam prethodili, možemo izbjeći duhovnu smrt.

No ni smrt nije kraj. “Nismo se rodili da umremo” – zaključuje Sena u posljednjoj pjesmi *Metamorfoza* – “Smrt, svemir, vječnost” (“A Morte, o Espaço, a Eternidade”),<sup>19</sup> pjesmi koja je od kapitalna značenja za izučavanje religiozno-metafizičke problematike senijanskog pjesništva. Posvećena je pjesniku Joséu Blancu de Portugal i datirana “u Assisu, prvog travnja 1961, na Veliku subotu”. Ovakvo datiranje sigurno nije nenamjerno jer je Velika subota dan “kada se kršćani spominju Kristova uskrsnuća, pobjede Vječnosti, bez granica, nad ograničenim Prostorom i Vremenom”.<sup>20</sup> Čitava pjesma<sup>21</sup> izražava pjesnikovo radikalno odbijanje smrti koja je “neizlječivo uništenje čovjeka”,<sup>22</sup> pretvarajući biće u nebiće, bitak u nebitak. Prijateljeva smrt pobudila je u njemu ogorčenje na agnosticizam i nihilizam koji je do tada bitno određivao njegovu gnoseološku poziciju. Smrt za pjesnika ovdje prestaje biti prirodna stvar. Čovjek, želi li ostati čovjekom, mora se neprekidno boriti protiv nje, vjerujući u život koji je bezgraničan. Za Jorgea de Senu i prostor i vrijeme nisu, dakle, više transcendentne, već transcendentne naravi. Oni nadilaze

<sup>18</sup> Isto, str. 121–124.

<sup>19</sup> V. cit. dj., str. 133–138.

<sup>20</sup> Belchior, Maria de Lourdes: “Problemática religiosa na poesia de Jorge de Sena”, u: *Quaderni portoghesi*, Giardini editori e stampatori, Pisa, 1983, str. 69.

<sup>21</sup> A riječ je o jednoj od najdužih u cjelokupnom pjesničkom opusu Jorgea de Sene.

<sup>22</sup> Cit. dj., str. 69.

<sup>14</sup> V. Sena, Jorge de: *Poesia-II*, Edições 70, Lisboa, 1988, str. 151–152.

<sup>15</sup> Isto, str. 81–84.

<sup>16</sup> U izvornom značenju te riječi (*persona* – maska).

<sup>17</sup> V. cit. dj., str. 101–104.

pozitivističku razinu empirijskih, fizikalnih datosti, preobražavajući se u aporijske entitete koje uspješno može razriješiti samo umjetnost.

Postavka je to koju bi jamačno potpisao i José Régio (1901–1969), koji se u svom pjesničkom djelu najviše oslanjao na Pessou, posebno na okultistički usmjeren dio njegova opusa, s gnostičko-manihejskim “svjetonazorom”. Moto, naime, Régiova stvaralaštva bijaše: “Što god da rekneš, sve je samo govor o Bogu!”<sup>23</sup> Već u prvoj knjizi pjesama, znakovita naslova *Pjesme o Bogu i vragu* (*Poemas de Deus e do Diabo*, 1925), Régio izlaže svoj pjesnički program, svodljiv na tradicionalni manihejski dualizam. Taj dualizam, koji je počeo kao religiozni, proširio se kasnije i izvan religijske sfere, zadržavši, međutim, manihejsko obilježje. Njegovo širenje rezultirat će pritom fatalizmom koji će pjesnik pokušati spriječiti narušavanjem manihejske ravnoteže, tj. okrećući se Bogu. S jedne strane, obraća mu se, razgovara s njime, optužuje ga, ali mu se ujedno i pokorava, “humanizirajući” ga, odnoseći se prema njemu kao prema više ili manje bliskome prijatelju, gotovo na način mistika. S druge pak strane, obraća mu se posredstvom posve racionalističkog diskursa, na način filozofa ili teologa. Dakle, i opet nehotice upadajući u dualizam od kojega je nastojao pobjeći. Takav dualistički pristup osjeća se i u pjesnikovu pristupu smrti, odnosno zagrobnosti koja je za Régia “dvojbena-nedvojbena” ili “nedvojbena dvojbena”, riječju: skeptič(istič)ki “obojena”, poprimajući obrise gnostičko-manihejskog “svjetonazora” po kojemu će taj pjesnik (p)ostati prepoznatljiv u kontekstu luzitanskog pjesništva 20. stoljeća.

Takvo stajalište prema smrti odnosno zagrobnosti, nije, međutim, dijelio Régioev sljedbenik Sebastião Artur Cardoso da Gama (1924–1952) koji je u početku uvelike “koketirao” s presencističkim pokretom, no ubrzo se osamostalio kako od Régia i presencista, tako i od svih drugih u onodobnom Portugalu prevladavajućih pjesničkih i inih “izama”. Ako bismo ga već trebali nekako književno kontekstualizirati, onda bismo ga možda mogli usporediti s nedvojbena “solistima” Cesáriom Verdeom i Antóniom Nobreom koje s Gamom veže ista biografska, a velikim dijelom i “bibliografska” sudbina: sva trojica, naime, prerano su preminula od tuberkuloze, što je ostavilo vidan trag i u njihovu opusu, posebno kad je u pitanju tema(tika) smrti koju Gama (pjesnički) doživljava gotovo na način asiškog sveca, po čemu je zacijelo jedinstvena pojava u portugalskom pjesništvu četrdesetih i pedesetih godina 20. stoljeća.

Od Gaminih vršnjaka koji su se u većoj ili manjoj mjeri bavili temom smrti svakako valja izdvojiti pjesnikinju Natáliu Correiu (1923–1993). Pjesništvo ove “hermetičke pjesnikinje bogate izražajne i asimi-

lacione moći, koja pronalazi sretnu sintezu za svoje neosimbolističke, neorealističke i nadrealističke stimulanse”,<sup>24</sup> više je okrenuto klasičnom poetskom izrazu. Correia se, naime, koristi isključivo tradicionalnim metričkim oblicima, uz dosljednu uporabu rime. Na tematskom planu, najuočljivije obilježje njezina pjesništva jest erotičnost, no nije joj strana ni tema(tika) smrti koja poglavito dolazi do izražaja u jednoj od njezinih najpoznatijih knjiga stihova – *Nađena dimenzija* (*Dimensão Encontrada*, 1957). Riječ je o zbirci u cijelosti posvećenoj smrti autoričine majke D. Marije José – smrti koja će ujedno obilježiti i svekoliko kasnije Natálijino pjesničko (i ino) stvaralaštvo. Gubitak majke u pjesnikinji pobuđuje osjećaj duboke tuge pomiješane sa silovitom željom za povratkom u “praiskonski iskon” što ga označava upravo majka. Stoga se cjelokupna autoričina pjesnička (a velikim dijelom i prozna) produkcija nastala poslije majčine smrti s punim pravom može nazvati neprestanom potragom za izgubljenom (da se feministički poigramo “očevinom”) – “majčevinom”.<sup>25</sup>

Poput N. Correie, i Eugénio de Andrade (1923–2005), taj “prvi trubadur moderne portugalske poezije”,<sup>26</sup> uvelike je bio ne samo “biografski”, nego gotovo jednako tako i “bibliografski” vezan uz majku kojoj je neposredno poslije njezine smrti posvetio svoju vjerojatno najpopularniju zbirku *Srce dana* (*Coração do Dia*, 1958). Riječ je o jednoj od najčitanijih knjiga iz korpusa portugalskog pjesništva 20. stoljeća. U svom prvom izdanju ta zbirka objavljena je kao jedna jedina pjesma. Poslije ju je Andrade razdijelio u petnaest dijelova koje, međutim, i dalje možemo smatrati jedinstvenom pjesmom, a ne tek skupom pjesama. Ako je “sadržajno”, odnosno pjesničko jedinstvo odlika svake pojedine Andradeove zbirke,<sup>27</sup> onda je ono još očitije u ovoj zbirci, gdje je svaka pjesma podvrgnuta jednoj jedinoj temi (tvoreći tako jedinstven poliptih) – temi upravo preminule pjesnikove majke.

Zbirka počinje invokacijskom pjesmom “Uvod u pjev” (“Introdução ao canto”) u kojoj pjesnički subjekt zaklinje vlastitu poeziju, odnosno vlastiti pjev, da mu, kao davnim aedima ili bardima, podari snagu pjesničkih riječi – riječi koje “dolaze tajnovite, prepune sjećanja”.<sup>28</sup> Pošto je tako u pomoć zazvao pjev, pjesnik s idućom kompozicijom, “Bez tebe” (“Sem

<sup>24</sup> V. Tomasović, Mirko: “Portugalska književnost”, u: *Povijest svjetske književnosti*, knjiga br. IV, Mladost, Zagreb, 1974, str. 489–490.

<sup>25</sup> Domovinu otada Correia više ne naziva *pátria* (doslovce: “očevina”), već (dijelom zacijelo i na tragu svojih neskrivenih feminističkih ili, možda točnije, neofeminističkih pretenzija) *mátria*, što bismo, analogno, mogli prevesti kao “majčevina”.

<sup>26</sup> Kako ga je prozvao hrvatski pjesnik Drago Ivanišević.

<sup>27</sup> V. što o tome piše E. de Andrade u knjizi: *Rosto Precário*, u: *Poesia e Prosa (1940–1980)*, Porto, 2s. a., str. 396.

<sup>28</sup> V. Andrade, Eugénio de: *Coração do Dia*, u: *Poesia e Prosa (1940–1980)*, Porto, 2s. a., str. 85.

<sup>23</sup> Moto preuzet iz soneta “Ognjeni stup” (“A coluna de fogo”) zbirke *Životopis* (*Biografia*, 1929).

ti”), počinje pjesnički “rekvijem” pokojnoj majci – počinje ga glasom šutnje jer sve su riječi između njega i nje beskorisne i beznačajne. Sva verbalna komunikacija nužno se, naime, svodi na šutnju od koje je jača samo glazba:

I najednom se spušta tišina.  
Tišina bez tebe,  
bez topola,  
bez mjesecâ.

U rukama svojim  
čujem tek glazbu tvojih ruku.<sup>29</sup>

Isto tako je i ljubav jedina jača od smrti:

Ne znam kako si došla,  
no mora da postoji put  
povratka iz smrti.<sup>30</sup>

Pjesnik zna da je smrt preobrazila njegovu majku dajući joj potpuno duhovnu dimenziju najviše ljepote i neranjivosti pa joj tek sada, u njezinoj krajnje nepriступačnoj preobraženosti, može reći:

Majko, više nas ništa ne dijeli.  
Svojom me rukom vodiš,  
još jednom u gaj gdje sjedam  
u tvoju sjenu.  
– Kako si narastao! –  
uzdišeš.<sup>31</sup>

Izvan tog svijeta sna, koji jedini uspijeva povratiti sada doduše preobraženu, ali ipak živu majku, cijeli je preostali svijet za pjesnika golema pustinja u kojoj se, bez majčine prisutnosti, osjeća strahovito osamljen. Sjećanje kojim se djetinjstvo prenosi u sadašnjost donosi sa sobom sliku pjesnikove majke iz tog sretnog i nepovratnog doba, nespojiva s tjeskobom sadašnjosti. U “traženju izgubljenog vremena” pjesnik zapravo igra ulogu Orfeja, plašeći se da bi njegova glazba, koja je uskrisila majku, mogla i prestati, pa bi majke ponovno nestalo:

Želio bih govoriti s tobom,  
reći ti tek da sam ovdje,  
strah me je,  
strah da će sva glazba prestati  
i da više nećeš moći gledati ruže.  
Strah da ću slomiti nit  
kojom tkaš dane bez sjećanja.<sup>32</sup>

U svojoj glasovitoj, znakovito naslovljenoj zbirci *Orfički zanat* (*Órfico Ofício*, 1978) svojevrstu ulogu Orfeja preuzet će i Andradeov pet godina mlađi kolega David Mourão-Ferreira (1927–1996). Već sama uloga

Orfeja koje se pjesnik laća i u mnogim drugim zbirka<sup>33</sup> nedvojbeno sugerira kako su glavne Ferreireine tematske (odnosno arhetipske) preokupacije eros i thanatos, što će poglavito doći do izražaja u *Orfičkom zanatu*. U toj zbirci nailazimo i na za nas osobito zanimljivu pjesmu “Dubrovačka romanca” (“Romance de Dubrovnik”) čiji je središnji (lajt) motiv upravo smrt. U “Dubrovačkoj romanci” Ferreira “opisuje” dan proveden u Dubrovniku i okolici – od podneva pa sve do mraka. Njegovo viđenje Grada nije, međutim, puki, ponešto lirski stiliziran zemljopisni opis (kao u većine autorovih suvremenika i sunarodnjaka). Riječ je o svojevrstnom “predavanju” iz povijesti – predavanju protkanu povremenim, gotovo nadrealističkim asocijacijama nadahnutima neizbježnim povijesnim brodolomom Dubrovačke Republike. Zanimljivo je da romanca zapravo i počinje (“kao da život se kartao ovdje svaku je igru dobila samo smrt”) neizravnim “invokacijom” smrti. Glavni “junak” pjesme zapravo i nije Dubrovnik, već sama Smrt: “Lišen života okus je svaki ako li smrt mu podstrek ne daje...” Tek smrt, kao dijalektički protupol životu, daje samom životu “volju za život”. Tek svijest o nepovratnoj prošlosti proslavljene Republike osigurava joj pjesničku životvornost! U tom nesjetnom, ponosnom ozračju smrti (“Žaluzije zelene i bedemi ozlaćeni potajno šapuću da život još je dostojan pobjede”), gdje, paradoksalno, “sve hini da život odnosi pobjedu...”, kreće se pjesnikov “turistički” pohod Gradu. Samo na početku tog pohoda, što vremenski pada točno u podne, pjesnik realistički fiksira stvarnu sliku tadašnjeg Dubrovnika. Odmak dana, odnosno pojava večeri, tu će sliku potpuno izobličiti uvođenjem retrospektivne dimenzije što dubrovačku sadašnjost historizira posredstvom povijesnih prisjećanja. No osnovni dramski naboj romanca ne dobiva evokacijom Dubrovnika kao povijesne sile u pravom smislu riječi, već snažnim kontrastom koji ta nekadašnja mediteranska politička i kulturna metropola izaziva uspoređena sa svojim sadašnjim položajem. Čini se da je “crno-bijela tehnika” gledanja na odnos prošlost-sadašnjost Ferreiri, kao Portugalcu, veoma bliska, gotovo urođena. Kao pripadnik (u koordinatama povijesti gledano) izrazito “gubitničke” nacije, koja kao negdašnja imperijalna velesila umalo da nije spala na prosjački štap, Ferreira svojom izuzetnom obdarenošću za uočavanje povijesnih nepravdi i mijena pjesnički pomno bilježi siloviti sraz jučerašnjice i današnjice, ne bi li (prikriveno terapijskim) ukazivanjem na njega konačno doživio toliko žuđenu historiografsku katarzu. U tom smislu sudbina hrvatske Atene učinila mu se posebno poticajnom. Thanatos je stoga morao prevagnuti nad erosom!

Posve drukčiji pristup temi smrti, koji se uvelike razlikuje od svih dosad spomenutih pjesnika u širo-

<sup>29</sup> Isto, str. 86.

<sup>30</sup> Isto, str. 90.

<sup>31</sup> Cit., dj., str. 87.

<sup>32</sup> Isto, str. 90.

<sup>33</sup> Napomenimo da je autor čak petnaestak pjesničkih zbirki.

kome rasponu od Teixeira de Pascoaes do Davida Mourão-Ferreire (donekle se približavajući jedino proznome opusu Raula Germana Brandãoa, napose po književnoj obradbi potresnih sudbina malih ugnjetavanih ljudi i voljom za moći što opsjeda pojedine likove) ima klasik luzitanskog neorealizma Carlos Alberto Serra de Oliveira (1921–1981). Autor je to čije je cjelokupno stvaralaštvo, kako pjesničko, tako i prozno, vezano uz zavičaj u kojemu je proveo najveći dio djetinjstva i rane mladosti. Riječ je o siromašnoj pokrajini Gândari, gdje mu je otac djelovao kao liječnik i gdje će se upoznati s takvom društvenom bijedom koja će na njemu ostaviti doživotni trag. Upravo će ta činjenica uvjetovati i njegovo prijanjanje uz neorealistički pokret kojemu ostaje vjeran sve do smrti. Još više nego li pjesništvom, neorealizmu će se približiti pripovjednim stvaralaštvom, poglavito romanima *Kuća na sipini* (*Casa na Duna*, 1943), *Vučji čopor* (*Alcateia*, 1944) i *Pčela na kiši* (*Uma Abelha na Chuva*, 1953). U svim tim romanima nailazimo na temu smrti koja se ponekad pojavljuje u gotovo naturalistički brutalnom izdanju, sa zločinima i leševima kao popratnom “scenografijom” te makabričnim elementima koji bar neizravno upućuju na srednjovjekovne plesove smrti. U kontekstu problematike kojom se bavimo posebno je zanimljiv roman *Kuća na sipini* gdje gotovo svekoliku radnju pokreće lik tvarno nepostojeće – mrtve (sic!) majke, zbog čega bi se bez imalo pretjerivanja moglo reći kako je glavni lik navedenog romana zapravo smrt.

“Pakao smrti” uporno je opsjedao i jednog od najpoznatijih predstavnika portugalskog nadrealističkog pokreta Antónia Marije Lisboe (1928–1953) koji je, usprkos tome što je prerano preminuo, iza sebe uspio ostaviti i kvantitativno i kvalitativno vrijedan pjesnički opus, naglašeno protkan upravo temom smrti. Spomenuta tema u njega je međutim, baš kao i kod Fernanda Pessoa primjerice, redovito povezana s temom ezoterije i okultizma, što će osobito doći do izražaja počevši od pjesnikove druge knjige stihova *To jučer jedinstveno* (*Isso Ontem Único*, 1953). I sljedeća Lisboina zbirka, koju je pod naslovom *Vježba na temu sna i bdjenja Alfreda Jarrya* (*Exercício sobre o Sono e a Vigília de Alfred Jarry*, 1958) zajedno s tekstom *Gospodin Nespretnjaković i dječak* (*O Senhor Cágado e o Menino*) posmrtno objavio njegov kolega Mário Cesariny de Vasconcelos u knjizi *Antologija 1958*. (*A Antologia em 1958*), obiluje ezoteričnim i okultističkim elementima, pri čemu je pjesnik gotovo doslovno “opsjednut” problemom smrti i zagrobnosti. Tri godine poslije Lisboine smrti (točnije, 1956) objavljen je i njegov tekst naslovljen *Okomitost i ključ* (*A Verticalidade e a Chave*), izvorno zamišljen kao predgovor Rimbaudovoj knjizi *Une Saison en Enfer* u prijevodu M. C. de Vasconcelosa. U tom ogledu ponovno dolazi do izražaja pjesnikova obuzetost smrću, odnosno okultističkim temama, napose motivima pakla i tmine. Baš po toj “poetici” okultnog i

ezoteričnog António Maria Lisboa jedinstveni je pjesnik luzitanskog nadrealizma koji će ostaviti vidan trag u poratnom luzitanskom pjesništvu.

Tema smrti pojavljuje se i u djelima prošlostoljetnih luzitanskih kazališnih autora. Premda, za razliku od većine ostalih europskih nacionalnih literatura, portugalska nikada kroz svoju osmostoljetnu povijest nije obilovala kazališnim djelima (što posebno dolazi do izražaja usporedimo li je, primjerice, sa zemljopisno i kulturološki joj najbližom španjolskom književnošću), thanatos se još od vremena Garcie de Resendea<sup>34</sup> (dakle od samoga početka 16. stoljeća) trajno “nastanio” u luzitanskome kazalištu. Njegova nazočnost može se jasno uočiti i kod trojice dvadesetostoljetnih autora koji su veći ili manji dio svoga književnog stvaralaštva posvetili upravo kazalištu. Navest ćemo tek trojicu najpoznatijih. To su Bernardo Santareno (1920–1980), Luís Francisco Rebello (1924–2011) i Luís de Sttau Monteiro (1926–1993).

Gotovo sva Santarenova kazališna djela, među kojima se (s obzirom na temu koja nas ovdje zanima) poglavito ističu *Baletni plesač i izopćenica* (*O Bailarino e a Excomungada*, 1957), *Obećanje* (*A Promessa*, 1957), *Jedrenjak* (*O Lugre*, 1959), *Andeli i krv* (*Os Anjos e o Sangue*, 1961), *Grijeh Ivana Agonije* (*O Pecado de João Agonia*, 1961) te *Pakao* (*O Inferno*, 1967), prije svega karakterizira upravo barokno-teatralni prikaz (u pravilu krajnje okrutnih) smrti popraćenih ljubavni(čki)m nasiljem, egzorcizmima (i sličnim “seansama”), obilnim prolijevanjem krvi, svojevrsnom dijalektičkom smjenom dijametralno oprečnih arhetipova (kao što su, primjerice, svjetlo i tama) ili čak sladostrasno (sadiističko, odnosno mazohističko) uživanje u samome činu smrti (Santareno je, što možda u ovom kontekstu nipošto nije nevažno, po struci bio psihijatar).

Sasvim su drukčije naravi kazališni komadi (odnosno likovi) dramaturga, kazališnog kritičara i povjesničara L. F. Rebella, velikog poštovatelja Sartrea i Pirandella, čiji se (istini za volju, više neizravan nego li izravan) utjecaj može zamijetiti i u znatnome dijelu njegova stvaralaštva. U komadima kao što su, primjerice, *Netko će morati mrijeti* (*Alguém Terá de Morrer*, 1956), *Dan poslije* (*O Dia Seguinte*, 1963) ili *Žurna je ljubav* (*É Urgente o Amor*, 1958), redovito se pojavljuju samoubojice kojima nepravedno i beckettovski besmisleno (organizirano) društvo svjesno ili nesvjesno sprečava normalan spontani život, odnosno suživot s tim i takvim društvom.

Ne toliko kazalištu apsurda koliko epskom ili, ako hoćemo biti još precizniji, političkom (odnosno politički angažiranom) kazalištu pripada dramski opus L. de Sttau Monteiroa, unutar kojega se osobito ističe tzv. narativna drama *Srećom je mjesečina* (*Felizmente*

<sup>34</sup> Sjetimo se samo njegovih *Rima o smrti Inês de Castro* objavljenih u *Glavnome kanconijeru* (*Cancioneiro Geral*, 1516)!

*há Luar*, 1961) – drama zahvaljujući kojoj je Monteiro ubrzo postao jedan od najpoznatijih ne samo portugalskih ili iberskih, nego i europskih kazališnih autora ondašnjice. Tome su, kako to obično biva s ljevičarskim autorima, najviše pridonijele političke okolnosti koje su Monteiru uvelike išle na ruku. Budući da spomenuta drama govori o smrti legendarnog portugalskog generala Gomesa F. de Andrada koji je 1817. okrutno smaknut pošto se doznalo da pokušava organizirati urotu, zbaciti englesku vlast i uvesti liberalni politički sustav u Portugalu, onodobni je salazaristički režim u njoj odmah prepoznao nimalo “nježnu” kritiku na vlastiti račun pa ju je ne samo promptno cenzurirao, nego i formalno zabranio njezino daljnje izvođenje. Bolju (a k tome i besplatnu) promidžbu Monteiro si nije mogao ni zamisliti. Kao žrtva tobože “fašističkog” linča, njegov kazališni komad odmah je dobio “politički azil” na “slobodnome Zapadu” gdje je (više zbog “političke korektnosti” nego li kakvoće) izvođen sve dok u Portugalu nakon tzv. Prevrata crvenih klinčaca (u travnju 1974) na vlast nije došla “crvena garnitura” (kojoj je, dakako, pripadao i sam Monteiro). Otad se, pogotovo kad su na vlasti “njegovi” u povijesti luzitanskog teatra politički najuspješnije instrumentalizirana smrt izvodi ako već ne svakodnevno, a onda barem svakotjedno. Premda je autor višekратно s pravom bio kritiziran zbog krajnje pristrane kritike portugalskog političkog režima šezdesetih godina 20. stoljeća, na estetsku kakvoću drame gotovo se nije obaziralo. Smrt kao tema u portugalskoj književnosti (i kazalištu!) tako je još jednom (po tko zna koji put) izbačena iz estetskog (odnosno umjetničkog) i ubačena u politički kontekst. Zlobnici bi nadodali: “Kadija te tuži, kadija ti sudi.”

Među dvadesetostoljetnim portugalskim proznim autorima koji su se bavili temom smrti izdvojiti ćemo tek nekoliko čija su djela u znatnijoj mjeri pobudila zanimanje čitateljstva, a jednako tako i književne kritike. U tom smislu prvo mjesto nedvojbeno zauzima pripovijetka Joséa Rodriguesa Miguéisa (1901–1980) *Čovjek se kiselo smiješi smrti* (*Um Homem Sorri à Morte com Meia Cara*, 1959), čiji je autor, “viseći o niti života”, i sam izbliza doživio granično iskustvo smrti, privremeno posve lišen pamćenja, kao i svih ostalih duševnih i tjelesnih sposobnosti. Svoje neobično iskustvo odlučio je podijeliti s čitateljima u vidu svojevrsnoga književnog autoportreta, istražujući usput fluidne granice (ne)identičnosti autora i pripovjedača i upravo panično bježeći od toga da svoje autobiografske zapise makar i na trenutak izjednači s memoarima kao tobože objektivno definiranim (književnim) žanrom. Pitanje identiteta na kojemu Miguéis ustraje kroz cijelu navedenu pripovijest dodatno je prisnaženo činjenicom da je i sam više od polovice života proveo u Sjedinjenim Američkim Državama, doživotno razdiran snažnom identitetskom krizom.

Snažna kriza, ali ne toliko identitetska koliko egzistencijalna, razdire i središnji lik glasovite pripo-

vijetke Marije Judite de Carvalho (1921–1998) *Pustali svijeta, Marijano* (*Tanta Gente, Mariana*, 1959). Potpuno svjesna skorašnjeg neizbježnog kraja, glavna junakinja (Mariana) još jednom u mislima proživljava vlastiti, naizgled promašeni život: od prerane majčine smrti, preko pretjerano brižne očinske nježnosti, prve ljubavi i braka u kojemu je postala žrtvom nevjere, pa sve do tragičnoga gubitka djeteta i trenutne agonije. Paralizirajuća samoća kojoj se nikako ne može othrvati pritom dodatno pojačava gotovo egzistencijalistički dočaran mučan osjećaj s(a)mrtnosti.

Naglašeno egzistencijalističko obilježje ima i iznimno bogat književni opus Urbana Tavaresa Rodriguesa (1923–2013). Izrazito povoljna međunarodna recepcija njegova djela rezultat je, čini se, autorova kozmopolitkog usmjerenja uz istovremeno insistiranje na lokalnoj portugalskoj (ili još uže, alentejanskoj) posebnosti, skladno ugrađenoj u opću egzistencijalističku problematiku kojom (što je prilično neobično, pa čak i paradoksalno) uvelike dominira arhetip ljubavi, no nije joj (valja odmah naglasiti) stran ni egzistencijalizmu znatno bliži arhetip smrti. Uz erotičnost, Rodriguesovo književno djelo odlikuje i ustrajno insistiranje na ljudskom dostojanstvu, pravdi i slobodi. Čitateljevo prihvaćanje najviših moralnih vrednota Rodrigues želi postići književnom obradbom “ekstremnih slučajeva” (neljudskost, okrutnost, zvjerstva) čije bi razotkrivanje čitatelja trebalo dovesti do svojevrzne katarze. Što se pak tiče mahom egzistencijalistički obrađene problematike (odnosno tematike) smrti, ona možda najviše dolazi do izražaja u trima novelama – *Kamenom po bari* (*Uma Pedrada no Charco*, 1957), *Posljednje maske* (*As Máscaras Finais*, 1963) i *Zauzeta zemlja* (*Terra Ocupada*, 1964) – koje označavaju stanovitu prekretnicu u autorovoj bio(biblio)grafiji jer se upravo zahvaljujući njima nakon višegodišnjih izbivanja iz Domovine uspio do kraja “udomačiti” u portugalskoj, odnosno, točnije, lisabonskoj (književnoj) sredini.

Problematike smrti u svom se podjednako bogatom književnom stvaralaštvu višekратно dotaknuo i Rodriguesov nešto stariji kolega Fernando Gonçalves Namora (1919–1989). Posebno se to odnosi na dva njegova kapitalna djela – romane *Dvoličnjak* (*O Homem Disfarçado*, 1957) i *Nedjeljom popodne* (*Domingo à Tarde*, 1961). Štoviše, roman *Dvoličnjak* luzofona književna kritika drži jednim od najboljih portugalskih romana nastalih na prijelazu iz pedesetih u šezdesete godine. Njegov glavni junak João Eduardo, provincijski liječnik koji vještima spletkama dospijeva u Lisabon, gdje ubrzo stječe nezasluzenu slavu i bogatstvo, duševno stradava kao žrtva smrti najboljeg prijatelja Jaimea. Lik Eduarda tako je (prije svega psihološki) uvjerljivo “portretiran” da je ubrzo s pravom zadobio status svojevrsnog književnog prototipa u koji će se ugledati mnogi mlađi luzitanski autori. Oko liječništva se uporno “vrti” i drugi Namorin roman – *Nedjeljom popodne*. U njemu se pak problematizira etički izuzetno zamršen odnos

pacijent-lijječnik, pri čemu spomenuti odnos nije relevantan samo za zdravstvenu i inu dobrobit pacijenta, nego i za profesionalni (odnosno duševni i duhovni) razvoj samoga liječnika koji, premda to neprestance pokušava, kada se na kraju zaljubi u onkološku pacijenticu, ipak ne može ostati ravnodušan prema “spoznatljivo-nespoznatljivu” fenomenu smrti.

“Nesretna veza” erosa i thanatosa, iz koje kao pobjednik redovito izlazi thanatos, središnja je tema glasovitog romana indikativna naslova *Možete me zvati Euridikom* (*Podem Chamar-me Eurídice*, 1964) Orlanda Antónia Fernandes da Coste (1929–2006). Riječ je o ljubavnome romanu čija se radnja odvija u lisabonskoj sveučilišnoj sredini. Glavna junakinja Cândida, ta (kako ju je luzitanska književna kritika ne bez razloga prozvala) “Euridika dvadesetog stoljeća”, postaje žrtvom krajnje tragične ljubavi koja se pretvara u svojevrсно naličje grčkoga mita o Orfeju. Zanimljivo je da autor Cândidinu tragičnu ljubav i, posljedično tome, još tragičniju smrt stavlja u širi povijesni kontekst studentskih pobuna protiv salazarovskog režima tijekom šezdesetih godina 20. stoljeća, čime je “erotizirani thanatos” ponovno (po tko zna koji put kad je riječ o temi smrti u prošlostoljetnoj luzitanskoj književnosti) uvučen u (dnevno)politički ideološki rat. No možda je to autoru (inače notornom komunističkom agitatoru) i bio glavni cilj?

Na posve suprotnoj poziciji u odnosu na Orlanda da Costu, kad je u pitanju tema(tika) smrti, stoji jedan od najpoznatijih, ako ne i najpoznatiji prošlostoljetni portugalski esejist – Alberto Ferreira (1920–2000), koji uporno izbjegava bilo kakvo (dnevno)političko odnosno ideološko agitiranje. Razvidno je to i iz njegova *Edipova dnevnika* (*Diário de Édipo*, 1965). Posrijedi je djelo koje je veoma teško, gotovo nemoguće žanrovski odrediti. Premda u njemu ima i podosta dnevničkih zapisa, ipak nije riječ (samo) o dnevniku jer su navedeni Ferreirini zapisi u velikoj mjeri protkani fikcijom, pjesništvom (odnosno pjesničkom prozom), kao i u pravom smislu riječi esejističkim štivom. Iako naslovi pojedinih poglavlja prividno ne odaju (tematsku) nazočnost smrti,<sup>35</sup> smrt je, zapravo relativnost života i smrti, u svakom slučaju jedna od najčešćih tema *Edipova dnevnika*.

Smrt je jednako tako, bilo izravno bilo neizravno, jedna od omiljenih tema (odnosno motiva) i u stvaralaštvu autora koji su se u luzitansku književnost uključili tijekom proteklih pedesetak godina (od sedamdesetih godina 20. stoljeća na ovamo). Zbog prostorne ograničenosti (a u nekim slučajevima i prijeko potrebnog vremenskog odmaka), ovdje ćemo se usredotočiti samo na dvojicu što su se u pojedinim svojim djelima upravo “opsesivno” bavila spomenutom problematikom – Joséa Saramaga (1922–2010) i Augusta Abelairu (1926–2003).

José Saramago, (barem zasad) jedini portugalski književni nobelovac, autor je niza romana među kojima su za nas u ovome kontekstu najzanimljivija tri – *Godina smrti Ricarda Reisa* (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1984), *Ogled o sljepoći* (*Ensaio sobre a Cegueira*, 1996) i *Smrt s prekidima* (*As Intermittências da Morte*, 2005). Radnja prvog od navedenih romana (*Godina smrti Ricarda Reisa*) odvija se godine 1936. u Lisabonu. Tada četrdesetogodišnji liječnik Reis (Pessoa heteronim specijaliziran za antičku književnost i kulturu) vraća se iz brazilskog izbjeglištva u Portugal gdje se susreće s duhom pokojnoga Fernanda Pessoae. Kroz “intenzivne razgovore” s Reiso Pessoa provodi devetomjesečno razdoblje koje poslije smrti još mora “odraditi” na Zemlji u obličju duha sve do konačnoga napuštanja ovozemaljske stvarnosti, u čemu mu se na kraju romana pridružuje i sam Ricardo Reis. U navedenu radnju romana Saramago u svom stilu (dakle nimalo diskretno) ubacuje vlastitu alternativnu inačicu (komunističkim očima promatrane) povijesti – inačicu prema kojoj upravo u godini Pessoae, odnosno Reiso smrti za Portugal nastupaju crni, tobože “fašistički” dani dugogodišnje agonije, pri čemu dolazi do tipično saramagovskog prožimanja ili, točnije, preklapanja povijesne i imaginarne “faktografije” u kojoj glavnu riječ vodi (velikim početnim slovom pisana) Smrt.

Majuskulom pisana Smrt dominira i Saramagovom uspješnicom *Ogled o sljepoći*, u kojoj se neprestance isprepleću apokaliptičke teme i motivi. Njezini junaci proživljavaju takve apokaliptičke “pustolovine” koje se ne mogu mjeriti ni s onima što su ih proživljavali logoraši u komunističkim ili nacističkim koncentracijskim logorima jer potonji ipak nisu bili lišeni očinjeg vida. Stanovnike nekog grada zahvaća, naime, neobjašnjiva epidemija sljepoće. Pošast se naglo širi. Ne šteti nijedan naraštaj, nijedan stalež. Djeluje postupno. Vlada odlučuje da se svi “zaraženi” i oni koji bi mogli postati izvor zaraze izoliraju. Slijepci i kandidati za slijepce trpaju se u napuštenu gradsku umobolnicu. Na “uzorku” od nekoliko osoba autor prati sudbinu tih nesretnika zatočenih unutar zidina. Nijedna osoba nema ime. Sve su označene nekim nazivom koji upućuje na povezanost s oftalmološkom ordinacijom u kojoj su se zatekle prije osljepljenja: *prvi slijepac*, *žena prvog slijepca*, *kradljivac automobila*, *lijječnik* (oftalmolog!), *lijčnikova žena*, *djevojka s tamnim naočalama*, *starac s povezom na oku* i *zrikavi dječak*. Da je, međutim, kategorija vida, odnosno sljepoće, relativna, pokazuje primjer liječnikove žene – jedine u romanu koja “pukim čudom” sačuva vid. Ona gleda strahote kojih su slijepci pošteđeni. A ovi, da ironija bude veća, umjesto mraka prisiljeni su “gledati” – svjetlo. Kad je izgledalo da će muka bijednika okončati, nakon požara koji ludnicu pretvara u zgarište, a bivše zatočenike u “slobodne” građane, pokazalo se da je sloboda gora. Grad se pretvorio u deveti krug pakla.

<sup>35</sup> Jedini izuzetak je poglavlje naslovljeno “Umiru sinovi smrti”.

Svi su utonuli u mrak svjetlosti, grad je postao velika "strvinarnica". Kad se činilo da je apokaliptički finale neizbježan, autor poseže za *happy endom*, ali ne onim holivudskim jer vid koji se nenadano vraća slijepcima donosi više nesreće nego li sreće. I što je iz naše perspektive možda najzanimljivije: premda se smrt nigdje izriješkom ne spominje, ona je uistinu sveprisutna, marionetski se poigravajući ljudskim sudbinama. U protivnom možda uopće ne bi došla do izražaja!

No dok u samom *Ogledu o sljepoći* "najgraničnija" granična situacija u životu ljudi (hiper)aktivno sudjeluje iz prividne odsutnosti, u romanu *Smrt s prekidima* ona je opsesivno sveprisutna ne samo simbolički (odnosno metaforički), nego i (s)tvorno. Problem je, međutim, u tome što se (na što uostalom upućuje i sam naslov romana) događa "s prekidima", zbog čega svoje "klijente" dovodi u gotovo brechtovski začudno stanje. U *Smrti s prekidima* Saramago, naime, opisuje privremenu sedmomjesečnu stanku tijekom koje smrt u nekoj neimenovanoj zemlji jednostavno obustavlja rad, pri čemu se naglasak stavlja na posljedice tog neobičnog čina. Dok ljudi slavodobitno slave zbog (privremene!) besmrtnosti, dolazi do posvemašnjeg raspada svih političkih, društvenih, crkvenih i inih struktura. Kada, međutim, Smrt (sada već uzdignuta na rang osobe) svakom državljaninu neimenovane države pismom navijesti svoj povratak u roku od tjedan dana, sve ponovno obuzme nekadašnji, već pomalo zaboravljen strah. Spomenuto (preporučeno) pismo dobiva i neki violončelist koji, međutim, ne želi potpisati njegov primitak pa znatiželjna Smrt odlučuje poprimiti ljudsko, štoviše žensko obličje, strastveno se zaljubivši u glazbenika koji joj, naravno, uzvraća jednakom mjerom. Smrt se tako na neki način spušta sa svog transcendentnog (i transcendentnog) pijedestala i sama se prerušavajući u smrtnika, družeći se sa živima kao sa sebi ravnopravnima (i *vice versa*), baš kao u srednjovjekovnim plesovima smrti. Štoviše, moglo bi se reći kako je upravo Saramago navedenim romanom prvi u postromantičarskom razdoblju uspostavio svojevrsni most prema srednjovjekovnom prikazu makabričnog.

Za razliku od Joséa Saramaga, Augusto Abelaira smrt kao temu sustavno problematizira u samo jednom od svojih desetak romana – onom pod krajnje simptomatičnim naslovom – *Pobjeda smrti (O Triunfo da Morte, 1981)*. Smrt ovdje, međutim, nije problematizirana kao egzistencijalna (odnosno egzistencijalistička) granična situacija, kao smrt(nost) ljudskog bića, već prije svega kao smrt dotadašnje nedvojbenosti odnosno, točnije, neupitnosti književnog teksta kao takvog. U *Pobjedi smrti* Abelaira, naime, nastupa kao krajnje zagriženi apologet postmodernizma dovodeći pod znak pitanja kako autora i čitatelja, tako i samo književno djelo u klasičnom (aristotelijanskom) smislu. Opća i sustavna dekonstrukcija bilo kakve književnoteorijske smislenosti i receptivnosti provlači se kroz čitav spomenuti roman

pa u krajnjoj konsekvenciji pobjedu smrti možemo bez imalo pretjerivanja shvatiti i kao pobjedu književnog postmodernizma nad književnim (pred)modernizmom. Snažnom osjećaju čitateljeve "agonije" uvelike pridonosi i pripovjedač (koji je, usput budi rečeno, i sam lik) neprestance zaokupljen činom pisanja, zapravo promišljanjem o tom činu, pri čemu uporno pazi na to da pošto-poto zaobiđe bilo kakav uzročno-posljedični ili kronološki redosljed. Smrt u Abelairinu romanu uistinu izlazi kao slavodobitni pobjednik nad aristotelijanskom poetikom! No nema ona samo književno, nego i društveno katarzičnu ulogu. Smrt je, jednako tako, i jedini pouzdani regulator društva jer, kao što bi rekao sam Abelaira: "Lišite li svijet nazočnosti smrti, on će se pretvoriti u anarhiju, u čistu džunglu. Čemu tada služi policija, cenzura ili država?"<sup>36</sup> Ona je u svakom slučaju prava pobjednica kako nad životom, tako i nad umjetnošću – poruka je Abelairina romana kao jedne od najprepoznatljivijih "referentnih točaka" luzitanskog književnog postmodernizma.

Ovim dakako ni izdaleka nisu iscrpljeni svi autori portugalske književnosti koji su se više ili manje sustavno ili tek usput bavili temom smrti. Kao što smo, naime, napomenuli već na samome početku ovoga teksta, eros i thanatos dva su najčešća književna (odnosno umjetnička) arhetipa pa je gotovo nemoguće zamisliti ijednoga autora koji bi ostao imun na fenomen smrti kao (da ponovno citiramo, zapravo parafraziramo možda najviše citiranu egzistencijalističku sintagmu Karla Jaspersa) najgraničniju od svih graničnih situacija. Pogotovo je nemoguće zamisliti da bi se to moglo dogoditi Portugalcima koje je već spomenuti Miguel Unamuno prozvaao "narodom samoubojica". I doista, koliko god nam se ova Unamunova "definicija" luzitanske povijesno (poglavito pomorski) pustolovne nacije danas možda činila romantičarski sročenom i odviše uopćenom, brojidbeno bi se moglo dokazati da je španjolski filozof bio posve u pravu kad je u pitanju *fin-de-siècle*-ovsko razdoblje portugalske (kulturne) povijesti. Naime, počevši od 1891. godine, kada se u perivoju rodnoga grada Ponte Delgade, na azorskom otoku São Miguel, ustrijelio vođa takozvane Coimbranske pobune odnosno Naraštaja 1871. Antero de Quental (oponašajući pritom samoubilački čin Camila Castela Branca) otvoren je "neslavni niz samoubojstava" više desetina portugalskih intelektualaca, među kojima su nadasve prednjačili književnici. Ta "neslavna" tradicija nije, naravno, mogla ostati bez dubokog odjeka u književnom, odnosno umjetničkom stvaralaštvu najzapadnijeg europskog naroda pa je (da to "ponovno ponovimo") i broj luzitanskih umjetnika riječi koji su se bavili temom smrti mnogo veći od onoga što smo ga obuhvatili ovim prikazom. Vjerujemo, među-

<sup>36</sup> Abelaira, Augusto: *O Triunfo da Morte*, Sá da Costa Editora, Lisboa, 1981, str. 96.

tim, da je već i ovaj izbor autora posve dovoljan da dobar dio portugalskih književnika, ovaj put parafrazirajući filozofa Hegesiju, nazovemo propovjednicima smrti...

## LITERATURA

Braga, Teófilo 1984. *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Camões, Luís Vaz de 2002. *Kad Ljubav Razumom vođena bude*, Zagreb, Ceres.

Cunha, Padre Arlindo Ribeiro da <sup>3</sup>1948. *A Língua e a Literatura Portuguesa*, edição do autor, Braga.

Moisés, Massaud <sup>30</sup>2004. *A Literatura Portuguesa*, São Paulo, Editora Cultrix.

Quental, Antero de 2018. *Noć svjetlija od dana* (izbor, prijevod i komentar Meri Grubić Videc), Zagreb, Biakova. Saraiva, José; Lopes, Óscar <sup>13</sup>1985. *História da Literatura Portuguesa*, Porto.

Talan, Nikica 1989. "Na izvorima galješko-portugalskog trubadurizma", *Književna smotra*, br. 73-76, str. 93–100.

Talan, Nikica 1990. "Religiozno-metafizička tendencija moderne portugalske poezije", *Marulić*, br. 5, str. 637–648.

Talan, Nikica 1991. "'Dubrovačka romanca' D. M. Ferreire", *Dubrovnik*, br. 2, str. 102–104.

Talan, Nikica 1991. "Anonimna srednjovjekovna portugalska proza", *Marulić*, br. 2, str. 227–233.

Talan, Nikica 1991. "Renesansna portugalska religiozna proza", *Marulić*, br. 4, Zagreb, str. 499–505.

Talan, Nikica 1992. "Florbela Espanca: posljednja ukleta pjesnikinja Iberije", *Forum*, br. 3-4, Zagreb, str. 383–387.

Talan, Nikica 1992. "Camilo Pessanha, simbolist 'malgré lui'", *Forum*, br. 7-9, str. 57–62.

Talan, Nikica 1992. "Jorge de Sena kao pjesnik Transcendencije", *Marulić*, br. 5, str. 575–578.

Talan, Nikica 1994. "Utjecaj Biblije na portugalsku i brazilsku književnost", *Književna smotra*, br. 92-94, Zagreb, str. 28–41.

Talan, Nikica 1995. "José Blanc de Portugal: pjesnik kao glasnik Transcendencije", *Marulić*, br. 5, Zagreb, str. 815–816.

Talan, Nikica 1996. "Šaljivo podnevlje sljepila" (José Saramago: *Ogled o sljepoći*), *Vjesnik*, Zagreb, 20. lipnja, str. 22.

Talan, Nikica 1996. "Antero de Quental: od pozitivista do mistika", *Rival*, br. 1, Rijeka, str. 3–8.

Talan, Nikica 1996. "Florbela Espanca: Samoubojstvo kao (bio)bibliografska opsesija", *Dometi*, br. 7-12, Rijeka, str. 125–128.

Talan, Nikica 1998. "Od bravara do nobelovca (José Saramago)", *Večernji list*, 11. listopada, str. 16.

Talan, Nikica 2001. "Portugalski roman devedesetih", *Književna smotra*, br. 120-121, str. 31–38.

Talan, Nikica 2001. "Tri barda portugalskog modernizma: Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, José Régio", *Dubrovnik*, br. 3, str. 151–153.

Talan, Nikica 2001. *Pjesništvo Eugénia de Andrada e srednjovjekovna galješko-portugalska ljubavna lirika*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo.

Talan, Nikica 2002. "Egzistencijalizam i eros", *Mogućnosti*, br. 1-3, Split, str. 56–59.

Talan, Nikica 2003. *Religiozno-metafizička problematika u pjesništvu Jorgea de Sene*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo.

Talan, Nikica 2004. "Almeida Garrett: preporoditelj portugalskog jezika i književnosti", *Marulić*, br. 2, str. 256–260.

Talan, Nikica 1994. "David Mourão Ferreira ili klasik 'ex privata'", *Mogućnosti*, br. 10-12, str. 202–204.

Talan, Nikica 2004. *Povijest portugalske književnosti*, Zagreb, Školska knjiga.

Talan, Nikica 2004. *U počast zelenoj papigi* (antologija portugalske pripovijetke), Zagreb, Hrvatsko filološko društvo.

Talan, Nikica 2004. "Almeida Garrett: preporoditelj portugalskog jezika i književnosti", *Marulić*, br. 2, str. 256–260.

Talan, Nikica 2005. *Suživot s Portugalom*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo.

Talan, Nikica 2005. *U sjeni Pessoae* (antologija portugalskog pjesništva dvadesetog stoljeća, 2 sveska), Zagreb, Hrvatsko filološko društvo.

Talan, Nikica 2005. "Eça de Queirós: velemaistor portugalske pripovijetke", u: Eça de Queiros: *Odabrane pripovijetke*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, str. 133–138.

Talan, Nikica 2006. "In memoriam à esquecida Antónia Gertrudes Pusich", *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, vol. L, str. 145–192.

Talan, Nikica 2006. *Antónia Pusich: Vida e Obra*, Zagreb – Dubrovnik, HAZU – Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.

Talan, Nikica 2006. *Antónia Pusich: Život i djelo* (prerađeno hrvatsko izdanje), Zagreb – Dubrovnik, HAZU – Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.

Talan, Nikica 2009. *Između Hrvatske i Portugala*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo.

Talan, Nikica, 2010. *Skinuo sam masku* (antologija pjesničkog stvaralaštva Fernanda Pessoae), Zagreb, STEPress.

Talan, Nikica 2011. *Portugal* (monografija), Zagreb, Školska knjiga.

Talan, Nikica 2012. *Fernando Pessoa: život*, Zagreb, Disput.

Talan, Nikica 2013. *Fernando Pessoa: djelo*, Zagreb, Disput.

Tomasović, Mirko, 1974. "Portugalska književnost", u: *Povijest svjetske književnosti*, knjiga IV, Zagreb, Mladost.

Tomasović, Mirko 1974. *Pet portugalskih pjesnika*, Zagreb, Društvo hrvatskih književnih prevodilaca.

Prado Coelho, Jacinto do (ur.) <sup>3</sup>1983. *Dicionário de Literatura*, Porto, Figueirinhas.

Machado, Álvaro Manuel (ur.) 1996. *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.

Carlos Reis (ur.) 1993–1995. *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Verbo.

Mesquita, Teo Ferrer de (ur.) <sup>2</sup>1996. *Roteiro da Literatura Portuguesa*, Frankfurt am Main.

*Verbo-Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* (Ed. Século XXI) 1998. Lisboa-São Paulo, Editorial Verbo.

## SUMMARY

### DEATH AS SUBJECT IN PORTUGUESE LITERATURE

Eros and Thanatos are the two most widely used literary (and artistic) archetypes making it almost impossible to find a single author who would be insulated against the phenomenon of death as “the most borderline of all border cases”. It is even more difficult to imagine such a thing about the Portuguese, who were at one point termed the “people of suicides” by the Spanish existentialist philosopher Miguel de Unamuno. Indeed, as much as de Unamuno’s “definition” of the Lusitanian historically (principally maritime oriented) adventurous nation might seem overly romantic and too general, statistics could prove the Spanish philosopher right when it came to the fin-de-siècle period of the Portuguese (cultural) history.

Beginning with 1891, when a leader of the so-called Coimbra movement, also known as the Generation of 1871, Antero de Quental took his own life (thus emulating the suicidal act by Camil Castel Branco), it ushered in an “inglorious sequence of suicides” of dozens of Portuguese intellectuals, among them predominantly writers. That “inglorious” tradition, of course, could not but leave its deep trace in the literary and artistic creation of the westernmost of the European nations so that the number of the Lusitanian word artists concerned with the theme of death was much higher than in the literatures of other (European) nations. Therefore, it could be argued, to paraphrase the Greek philosopher Hegesias, that Portuguese literary history truly abounds in “preachers of death”.

Key words: death, suicide, border case, Portuguese literature, history of Portuguese literature