

# “E a questo punto chiedo ancora aiuto alla poesia”:<sup>1</sup> pjesništvo Wisławe Szymborske u prozi Antonija Tabucchija<sup>2</sup>

U tekstu koji slijedi, nastavljam višegodišnje proučavanje proznog i esejističkog opusa talijanskoga pisca Antonia Tabucchija, nadovezujući se na prethodne radove na talijanskom jeziku. Prvi znanstveni rad na hrvatskom jeziku posvećen Tabucchijevim pripovijestima objavila sam 2009. godine u *Književnoj smotri*, pod uredništvom Dalibora Blažine.

## Prozaist i poezija

Premda se nikada nije okušao u stihotvorstvu, Antonio Tabucchi (1943–2012) – jedan od najistaknutijih talijanskih proznih pisaca druge polovice dvadesetog stoljeća – često je, pišući svoje pripovijesti i romane, pomoć tražio u pjesništvu. Mnoge njegove tekstove karakterizira, među ostalim, suglasje s poezijom, do kojega dolazi bilo umetanjem stihova u pripovjedni diskurs pripovjedača ili likova bilo uspostavljanjem semantičkih analogija između pripovjednih situacija i implicitno prizvanih pjesničkih sadržaja ili poetika. Spomenimo i to da su, od dvadeset izmišljenih snova njemu dragih umjetnika, u knjižici *Sogni di sogni (Snovi o snovima, 1992)*, devet prosanjali pjesnici.<sup>3</sup>

Premrežena citatima i aluzijama na druga djela, Tabucchijeva proza uspostavlja dijalog s autorima, odnosno djelima koja su oblikovala njegov literarni senzibilitet. O tome svjedoče i uvodne bilješke, napomene, mota i posvete, kojima

---

<sup>1</sup> “Ponovno ću sada pomoć potražiti u poeziji”, Tabucchi 2013a: 42. Ako nije drukčije naznačeno, svi prijevodi u radu moji su.

<sup>2</sup> Ovaj je rad nastao u okviru institucionalnoga istraživačkog projekta *Tradicija, recepcija, digitalizacija: hrvatsko-talijanski kulturni i jezični transferi* (DigITal) Filozofskog fakulteta u Zagrebu, koji financira Europska unija – nextGenerationEU.

<sup>3</sup> To su: Ovidije, Cecco Angiolieri, François Villon, Samuel Taylor Coleridge, Giacomo Leopardi, Arthur Rimbaud, Fernando Pessoa, Vladimir Majakovskij i Federico García Lorca.

je popratio mnoge svoje pripovjedne tekstove, osobito one objavljene koncem prošloga stoljeća. Peritekstualne dodatke autor objašnjava potrebom da o knjizi koju je napisao razmisli kao kritičar, odnosno da pokuša prepoznati krhku sponu između nakane i ishoda (Tabucchi 2022: 101). Čitatelj u njima može razabrati sažete hermeneutičke naputke, odnosno recepcijske putokaze, ili poetičke formule – nerijetko izražene metaforama kao što su san, fraktali, utvare, putovanje ili nesanica – koje se često pozivaju na druge autore i tekstove. Tako se, primjerice, Hölderlin pojavljuje u bilješci koja uvodi u postumno objavljeni roman *Per Isabel. Mandala* (*Za Isabel. Mandala*, 2013), Montale u zbirci *L'angelo nero* (*Crni anđeo*, 1991), Calderón, James, Kipling i Baudelaire u zbirci *Piccoli equivoci senza importanza* (*Mali beznačajni nespোরазumi*, 1985), Drummond de Andrade u romanu *Requiem* (1991) te Fitzgerald u zbirci *Il gioco del rovescio* (*Igra obrtanja*, 1988).

Ne skrivajući svoju literarnu i kulturnu popudbinu, Tabucchi je također, u razgovorima i esejima, često spominjao djela koja su odigrala važnu ulogu u njegovu literarnom sazrijevanju ili ona koja su mu s vremenom postala važnim sugovornicima. Dugačku listu pripovjednih tekstova koje pritom navodi nemoguće je ovom prigodom sažeti. Podjednako važna, ljubav prema likovnoj umjetnosti – za koju tvrdi da je posljedica odrastanja u Toskani i ranog susreta s djelima Masaccia, Botticellija, Leonarda, Beata Angelica i drugih (Tabucchi 2022: 85) – osim u kraćim tekstovima poput naslovnih priča iz zbirke *I volatili del Beato Angelico* (*Ptice Beata Angelica*) i *Igra obrtanja*, zatim u romanu *Requiem* ili u snovima slikara u zbirci *Snovi o snovima*, ističe se u postumno objavljenoj zbirci *Racconti con figure* (*Priče sa slikama*, 2011), u kojoj su reprodukcije slika i fotografija Tabucchiju bliskih i važnih autora popraćene pripovjednim minijaturama, ulomcima, esejima ili prigodnim tekstovima.

Kad je o pjesništvu riječ, luzitanist i sveučilišni profesor zadužio je talijansku kulturu upoznavši je s gotovo romanesknim svijetom heteronima što ga je u poeziji stvorio portugalski pjesnik Fernando António Nogueira Pessoa. Objavivši nekoliko važnih prijevoda Pessoinih djela, njegovim raslojenim likom bavio se i u kritičkim esejima,<sup>4</sup> ali i u pripovjednim tekstovima: od pripovijesti *San Fernanda Pessoe* u zbirci *Snovi o snovima* do minijature pod naslovom *Le vacanze di Bernardo Soares* (*Praznici Bernarda Soaresa*) kojom je popratio sliku Giuseppea Modiche (*La terrazza di Pessoa/Pessoina terasa*) u zbirci *Priča sa slikama*; od dulje pripovijesti *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (*Posljednja tri dana Fernanda Pessoe*, 1994) do dramskog monologa *Gospodina Pirandella zovu na telefon* u knjizi *Neostvoreni dijalozi* (1988) ili romana *Requiem* (1991), posveće-

---

<sup>4</sup> Preveo je i uredio talijansko izdanje Pessoinih djela pod naslovom *Una sola moltitudine* (*Jedno jedino mnoštvo*, 1979. i 1984), zatim *Knjigu nemira* (*Libro dell'inquietudine*, 1986), *Pisma zaručnici* (1988) te poeziju Álvára de Camposa (1993). U svojstvu kritičara, Tabucchi se Pessoom bavio u knjigama *Un Baule pieno di gente* (*Sanduk prepun ljudi*, 1990) i *La Nostalgie, l'automobile et l'infiniti* (*Nostalgiya, automobil i beskonačnost*, 1998).

nog Pessoa i Lisabonu. Pessoaino ime spominju, odnosno njegove stihove citiraju ili na njih aludiraju, likovi Tabucchijevih pripovijesti i romana kao što su *Igra obrtanja* (1981), *Notturmo indiano* (*Indijski noćurak*, 1984) ili *Sostiene Pereira* (*Pereira tvrdi*, 1994)<sup>5</sup>.

No Pessoa nije jedini portugalski pjesnik u čijim stihovima Tabucchi prepoznaje srodan senzibilitet: tu su i romantičar Antero de Quental, čijemu životu posvećuje tekst u zbirci *Donna di Porto Pim* (*Žena iz Porto Pima*), zatim simbolist Mário de Sá-Carneiro, čiji su stihovi citirani u prozno-poetskim ulomcima makropripovijesti *Racconto dell'uomo di carta* (*Pripovijest papirnata čovjeka*) iz ikono-tekstualne zbirke *Priče sa slikama*. Od suvremenika spomenimo Alexandra O'Neilla, Tabucchijeva prijatelja preminulog 1986, kojega smatra ponajboljim poslijeratnim portugalskim pjesnikom i kojemu posvećuje esej objavljen u knjizi *Di tutto resta un poco* (*Od svega ponešto ostaje*, 2013). Iberski je poluotok zastupljen i španjolskim autorima, poput modernističkog pjesnika Antonija Machada. Od južnoameričkih autora osobito mu je blizak brazilski pjesnik Carlos Drummond de Andrade, čije stihove preuzima u naslovu esejističke zbirke *Od svega ostaje ponešto*, a citira ga i u pripovjednim tekstovima: u pripovijesti *Il rancore e le nuvole* (*Gorčina i oblaci*) iz zbirke *Piccoli equivoci senza importanza* (*Mali beznačajni nespোরазumi*, 1985) te u pripovjedno-egzegetskom eseju *Un doppio enigma* (*Dvostruka zagonetka*) iz zbirke *Priče sa slikama*. Poeziju Jorgea Luisa Borgesesa više puta citira u spomenutoj *Pripovijesti papirnata čovjeka*. Blisko mu je, zatim, pjesništvo "lunarnih pjesnika", kako u eseju o talijanskom pjesniku Andrei Zanzottu (Tabucchi: 2020: 258) naziva nadnacionalnu skupinu autora, od kojih osobito ističe Rainera Mariju Rilkea, čiju poeziju "upisuje" u rani roman *Il filo dell'orizzonte* (*Crta obzora*, 1986); kao i "njemačko ludilo" (Tabucchi 2022: 74) Friedricha Hölderlina, kojega pak, osim u uvodnoj bilješci romana *Za Isabel*, spominje i u romanu *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (*Izgubljena glava Damascena Monteiro*, 1997). Kad je o talijanskom pjesništvu riječ, liku Dina Campana posvećena je pripovijest *Vagabondaggio* (*Lutanje*) u zbirci *Il gioco del rovescio* (*Igra obrtanja*, 1988), dok je čitava zbirka *Crni anđeo* – kako autor napominje u uvodnoj bilješci – nadahnuta sjećanjem na Eugenija Montalea: naslov je preuzet iz istoimenog pjesničkog sastavka iz njegove zbirke *Satura* (1971), dok se odjeci ostalih Montaleovih pjesama razabiru u mnogim tekstovima, pogotovo u pripovijesti *La trota che guizza tra le pietre mi ricorda la tua vita* (*Pastrva što se trza među kamenjem podsjeća me na tvoj život*).<sup>6</sup>

Uz autore koje citira u peritekstualnim okvirima ili njihove tekstove, služeći se raznim intertekstualnim postupcima, upisuje u vlastitu prozu, popis pjesnika koje spominje u esejima i razgovorima podulji je i seže od antičkih i klasičnih

<sup>5</sup> O ulozi Pessoaina pjesništva u Tabucchijevoj prozi usp. Iovinelli 1998, Fournier Kiss 2020.

<sup>6</sup> O prisutnosti Montaleove poezije u Tabucchijevoj prozi usp. Rimolo 2017.

epskih djela (Homerova *Odiseja* i Ovidijeve *Metamorfoze*, Camõesovi *Luzitanci*, Caldéronov *Život je san* i dr.) do suvremenoga lirskog pjesništva. Gabrielea D'Annunzija, pjesnika-proroka, naziva "lošim piscem, retoričnim i razmetljivim" (Tabucchi 2022: 75), kudeći pritom dvoličnost talijanske kulture koja slijedi većinski mediokritetski mentalitet priklanjajući se pobjednicima. Nasuprot D'Annunziju, istinskim dekadentima s početka stoljeća Tabucchi smatra pjesnike kao što su Guido Gozzano, u nekoj mjeri i Aldo Palazzeschi te pogotovo Konstantin Kavafis i Fernando Pessoa – koji se "kriju iza prividno sive egzistencije, no u sebi čuvaju neizmjereno blago" (Tabucchi 2022: 76). Brojni se drugi stihotvorci spominju u njegovim kritičkim esejima, novinskim člancima i ostalim zapisima: Giacomo Leopardi, Paul Valéry, Arthur Rimbaud, Thomas Stearns Eliot, kao i trojica nobelovaca: meksički književnik i diplomat Octavio Paz, poljski pjesnik Czesław Miłosz i Španjolac Vicente Alexandre.

## Tabucchi, Szymborska i anticipacija stvarnosti

U vrijeme kad je Wisławi Szymborskoj dodijeljena Nobelova nagrada za književnost (1996), talijanskoj je publici bila dostupna tek zbirka *La fiera dei miracoli* (*Sajam čuda*, 1993), u prijevodu Pietra Marchesanija, koji je Szymborsku prvi počeo sustavno otkrivati Italiji. Godine 1996, ponovno u Marchesanijevu prijevodu, izlazi zbirka *Gente sul ponte*.<sup>7</sup> Od tog trenutka do danas nepoznata poljska pjesnikinja – koja je, premda cijenjena, prije Nobelove nagrade i u domovini bila u sjeni pjesnika poput Czesława Miłosza ili Zbigniewa Herberta<sup>8</sup> – u Italiji je stekla status kultne autorice, postavši "pjesničkim slučajem" bez presedana u talijanskoj kulturi. O tome ne svjedoči samo nezapamćen broj prodanih primjeraka pjesničkih zbirki, nego i njezina popularnost izvan užega književno-kulturnog kruga: stihovi Wisławe Szymborske citiraju se u filmovima, kriminalističkim romanima, pop-pjesmama, televizijskim emisijama, političkim govorima, nekrolozima, na društvenim mrežama.<sup>9</sup>

Odbacivši koncem pedesetih komunističku ideologiju, Wisława Szymborska nije se priklonila konzervativnim, antiliberalnim tendencijama novijega poljskog društva (usp. Jędrzejewski: 38). Iz njezina se pjesništva razabiru prije svega intelektualna neovisnost i konzistentnost, zatim razumijevanje za ljudsku nesavršenost, za čovjekova spoznajna ograničenja, napose pred tajnom svemira (*ibid.*). Osim u odnosu s kozmosom Szymborska čovjeka često promatra u odnosu prema

<sup>7</sup> Tako glasi talijanski prijevod izvornog naslova zbirke *Ludzie na moście* iz 1986.

<sup>8</sup> Usp. Jędrzejewski 1997: 36–37.

<sup>9</sup> O tome se, osim iz tiska, doznaje iz predgovora i kritičkih eseja. Vidi, primjerice, Marchesani 2009, Ceccherelli 2015, Gammaitoni 2015; 2018.

prirodi i ostalim bićima, zauzimajući pritom antropološko i ekološko motrište, iz kojega relativizira i ironizira antropocentričnu perspektivu (usp. Grądziel-Wójcik 2018). Preispitujući njezin položaj u odnosu na tradiciju, kritičari naglašavaju kako “ontološku dramatičnost romantičara i njihovu egzistencijalnu pobunu ona smiruje sa sviješću da unatoč nerješivoj zagonetnosti svijeta i njegovoj, čini nam se, ravnodušnosti naspram zla, čovjekov život nema alternative, a s njime ni umjetnost” (Malić 1997: 143). Osim jednostavnošću, transparentnim jezikom, nepreuzetnošću i tematskom univerzalnošću Szymborski stihovi plijene humorom, blagošću (usp. Čilić 2020: 160) i odsutnošću patosa (usp. Borkovska 2015: 98). Osim toga kritičari ističu vješto poigravanje spontanom kreativnošću svakodnevnoga govora, kolokvijalnih izraza i frazema, kao i specifičnim leksičkim registrima (iz područja poput meteorologije, politike, medija) ili univerzalnim istinama, kojima se pjesnikinja služi kao polazištem za pjesničku preobrazbu (usp. Ligeża 2019: 98–109). Kad u svoje pjesništvo umeće tuđe tekstove – od filozofskih do književnih – uglavnom to čini diskretno (usp. *ibid.*: 149), no katkad svoju lektiru i ukuse obznajuje u posvetama, naslovima ili citatima. Filozofske teze (poput, primjerice, Heideggerovih ili Sartreovih u zbirci *Svaki slučaj*) nerijetko subjektivizira i izokreće (usp. *ibid.*: 103). Rado se služi glazbenim metaforama, odnosno muzikološkim terminima i citatima (od naslova *Allegro ma non troppo* do citata iz klasične glazbe ili *jazza*), a i likovna je umjetnost (Vermeer, Rubens, Rembrandt, Brueghel, Utagawa i drugi) čest motiv u njezinu pjesništvu.

Širenju interesa za poeziju poljske nobelovke u Italiji doprinijeli su i talijanski književnici, a jedan od njih svakako je Antonio Tabucchi. Kontekst u kojemu je spominje i dijalog koji u svojim proznim tekstovima uspostavlja s njezinim stihovima govore o srodnim ideološkim uporištima, epistemološkom okviru i stilsko-poetičkim obilježjima. Tako prozaist i pjesnikinja dijele naviku spajanja visokog i niskog u svojim djelima: u jednom od malobrojnih intervjuua Szymborska ističe: “Želim da se pjesma sastoji istodobno od uzvišenog i trivijalnog, tužnog i komičnog, da oni izrastaju jedno iz drugoga” (Szymborska u Grądziel 2015: 86), i ta se želja ostvaruje kao jedno od razlikovnih obilježja njezina pjesništva.<sup>10</sup> Tabucchi pak ne skriva svoju ljubav prema popularnoj kulturi, poput melodrame, jeftine glazbe, filmskih klasika, komedija ili popularne književnosti (usp. Tabucchi 2022: 90–94), ugledajući se na Carlosa Drummonda de Andradea i njegovu inspiraciju “siromašnom Muzom: umjesto uzvišenih sonata *Glazba za tri groša*, ulica, sve što stiže iz svakodnevnog življenja, iz te naše nužnosti bivanja, iz skromnosti, beznačajnosti, ništavila” (Tabucchi 2020: 90–91).<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Spomenimo bar sastavke *Mali oglasi, Pjesnička večer, O smrti bez pretjerivanja*, no primjera je mnogo.

<sup>11</sup> “La musica da quattro soldi”, izraz je iz istoimene pjesme Carlosa Drummonda de Andradea u prijevodu Antonija Tabucchija.

Nadalje, zajednička im je i sklonost pluriperspektivizmu. U Szymborskinjoj poeziji lirski subjekt promišlja o iskustvu najrazličitijih oblika i načina postojanja: od ljudskog (ženskog, muškog, dječjeg) do onoga koje pripada životinjama, biljkama, predmetima, pojavama, mitološkim, književnim ili naslikanim likovima;<sup>12</sup> te progovara s najraznovrsnijih mjesta ljudskog svijeta: “iz središta sobe, iza pozornice, s izložbe, s gradskih oluka, iz sna, duboko pod vodom” (Borkowska 2015: 102).<sup>13</sup> Kod talijanskog pripovjedača mnoštvenost perspektiva očituje se prije svega u naraciji strukturiranoj kao kontrapunkt različitih glasova i motrišta, kao ambivalentna suprisutnost oprečnih pogleda koja podriva jednoznačnost ispriповijedanih događaja i odnosa. Drugi je način preuzimanja drukčijih motrišta izmišljanje tuđih snova, kao u zbirci *Snovi o snovima*, posvećenoj umjetnicima srodna ili njemu važna senzibiliteta. U kratkoj paraboli pod naslovom *Kit promatra ljude*<sup>14</sup> – proznom odgovoru na Drummondovu pjesmu *Vol motri ljude*<sup>15</sup> – kojom zaključuje zbirku *Žena iz Porto Pima*, Tabucchi pak nudi obrnut, i k tome poetičan, pogled na svijet kitolovaca kojemu je zbirka posvećena.

Na ideološko-epistemološkom planu Tabucchi sa Szymborskom dijeli skepticizam, otpor općim idejama, apsolutnoj istini i čvrstim vrijednosnim sustavima, zatim problematičan odnos s vlastitim dobom,<sup>16</sup> potrebu za sumnjom i preispitivanjem (Szymborska 2015: 12–13, Tabucchi 2020: 11–19) te naposljetku viziju književnosti, odnosno umjetnosti kao laičkog odgovora na čovjekovu potrebu za vjerom (usp. Tabucchi 2022: 109), odnosno kao neumorna pokušaja da se spozna neizrecivo: misterij života. S tom su vizijom neizravno povezani i autorefleksivni elementi u njihovim tekstovima.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Kritičari naglašavaju da je, unatoč velikoj empatijskoj pozornosti za svijet ne-ljudskih bića, i općinjenosti njime, razlika između ljudskog i ne-ljudskog svijeta jasno naznačena i očuvana u Szymborskinjoj poeziji. Usp. Grądziel-Wojcik 2018.

<sup>13</sup> “Szymborskina je poezija skromna *glossa* ispisana na marginama velike knjige svijeta, šesti dramski čin, naličje slike”, zaključuje Grażyna Borkowska u eseju *Szymborska Ex-Centric* (*ibid.*).

<sup>14</sup> Usp. hrvatski prijevod u Machiedo 1995: 273, prev. T. Peruško.

<sup>15</sup> Usp. hrvatski prijevod u Talan 2004: 277.

<sup>16</sup> U poeziji Wisławe Szymborske kritički pogled na društvenu stvarnost očituje se u sastavcima kao što su *Terorist, on gleda, Kraj stoljeća, Djeca epohe, Kraj i početak, Fotografija od 11. rujna, Mržnja, Usred bijela dana*. Tabucchi u spomenutim romanima, kao i u pripovijestima iz zbirke *Crni anđeo* i *Vrijeme hitro stari*, nelinearnu i aluzivnu naraciju kombinira s fabularnim elementima smještenim u kontekst europske povijesti dvadesetog stoljeća, imenujući pritom problematične povijesne pojave kao što su fašizam i ostale diktature.

<sup>17</sup> U Szymborskinu opusu ne nedostaje autorefleksivnih, odnosno metapoetskih sastavaka: *Radost pisanja, Recenzija nenapisane pjesme, Neki vole poeziju, Smišljam svijet, Pjesnička večer, Epitaf, Pokušaj, Thomas Mann* i *Trema* neki su od njih. Unatoč tomu što nerado komentira vlastite stihove, u njima nudi različite definicije poezije (tako je, primjerice, u pjesmi *Neki vole poeziju* naziva “spasonosnim rukohvatom”, Szymborska 2020: 108) ili slavi umjetnost, kao primjerice u kratkom sastavku pod naslovom *Vermeer*: “Sve dok ta žena u Rijksmuseumu / u naslikanoj tišini i usredotočenosti / mlijeko iz vrča u zdjelu / iz dana u dan prelijeva, / svijet ne zaslužuje / smak svijeta” (Szymborska 2020: 135). Tabucchi jeva proza također, svojom premreženošću posvetama, citatima, intertekstualnim aluzijama,

Jedan od prvih Szymborskinih pjesničkih citata u Tabucchijevim tekstovima ujedno je i jedan od njezinih citiranih sastavaka: riječ je o pjesmi *Torture*,<sup>18</sup> kojoj će se Tabucchi vraćati u raznim prigodama. Spominje je u novinskom eseju o zemljopisnom atlasu, objavljenom 24. siječnja 1997. u dnevnom listu *Corriere della Sera* pod naslovom *Il mio Novecento nato da un atlante (Moj dvadeseti vijek, potekao iz atlasa)*.<sup>19</sup> Autobiografskim reminiscencijama o prvom atlasu Tabucchi pridružuje promišljanja o svijetu koji se mijenja, o relativnosti njegova prikaza, o granicama koje se pomiču, te zaključuje kako su “[j]edine granice koje se nikad neće promijeniti one ljudskog tijela i svega što ono osjeća kad ih se naruši” (Tabucchi 2010: 24). Na koncu citira dvije Szymborske strofe (posljednju i prvu) iz pjesme *Torture* (1986), u Marchesanijevu prijevodu, iz zbirke *Gente sul ponte* iz 1996. Stihovima iz pjesme *Napisano u hotelu* započinje pak kratak esej o ljepotama Kyota, pod naslovom *Kyoto. Città della calligrafia (Kyoto. Grad kaligrafije)*.<sup>20</sup> Neizravno evocirajući poznate povijesne okolnosti, Szymborska u svojoj pjesmi-tekstu gradi dvostruku antitezu, između Kyota i Hiroshime, odnosno između Kyota koji je, “nedvojbeno ljepši od Hiroshime” (Szymborska 2009: 231), upravo zahvaljujući svojoj ljepoti izbjegao sudbinu gradova na koje je bačena atomska bomba, i svih ostalih gradova, ni po čemu iznimnih, u kojima njezin lirski subjekt bilježi strah od ponavljanja prošlosti. Ljepota carskoga grada pjesničkom je subjektu poticaj za evociranje ratnih strahota. Citirajući Szymborske stihove, Tabucchi postiže kontrapunkt u odnosu na ostatak eseja, usredotočenog na kaligrafiju i zen-budizam.

S poezijom poljske pjesnikinje, kako će poslije tvrditi u razgovoru s Lucom Chericijem (Tabucchi 2013a: 42), temeljitije se upoznao tek nakon što je u Italiji objavljena zbirka *Vista con granello di sabbia (Vidik sa zrnom pijeska, 1998)*.<sup>21</sup> Polovicom devedesetih Tabucchi piše roman *Izgubljena glava Damascena Monteiro* i posvećuje ga prijatelju Antoniju Casseseu, talijanskom sucu i prvom predsjedniku suda za ratne zločine na području bivše Jugoslavije u Hagu. Roman nastaje, kako doznajemo iz Tabucchijevih razgovora s kritičarima (Tabucchi 2013a: 259–

---

kao i tematiziranjem života pjesnikâ i umjetnikâ (Pindar, Campana, Pessoa, Borges i mnogi drugi), poprima metaliterarne aspekte, koji će kulminirati u romanu *Requiem*. Književnosti kao specifičnoj vrsti spoznaje svijeta posvećen je njegov esej *Pohvala književnosti*, usp. Tabucchi 2020: 11–19.

<sup>18</sup> U nas je prevedena pod istim naslovom u Szymborska 2020: 94.

<sup>19</sup> Danas se spomenuta minijatura pod drugim naslovom (*Atlante*) može pročitati u zbirci *Viaggi e altri viaggi (Putovanja i druga putovanja)*, vidi Tabucchi 2010: 23.

<sup>20</sup> Esaj je prvo objavljen u časopisu *Grazia casa*, br. 11/2009, a naknadno je uvršten u spomenutu putopisnu zbirku (Tabucchi 2010: 82–84).

<sup>21</sup> Riječ je o antologiji koja sadrži izbor iz sedam najpoznatijih Szymborskinih zbirki, kao i tekst govora što ga je održala povodom dodjele Nobelove nagrade. U njoj su predstavljeni sastavci napisani između 1957. i 1993, koji su prethodno objavljeni u antologiji *View Wight a Grain of Sand*, New York, Harcourt Brace & Company 1995. Naslov zbirke preuzet je iz pjesme koja u izvorniku glasi *Widók z ziarnkiem piasku*.

263), pod utjecajem Casseseovih izvješća, objavljenih u knjizi *Umano/Disumano. Commissariati e prigionieri nell'Europa di oggi (Ljudsko/Neljudsko. Komesarijati i zatvori u Europi danas, 1994)*. Premda ih u romanu objavljenom 1997. ne citira, stihove iz Szymborske pjesme *Torture* Tabucchi će naknadno u više navrata povezati s romanom. Učinit će to, primjerice, u rečenici citiranoj u naslovu ovog rada,<sup>22</sup> koja je preuzeta iz već spomenutog epiteksta, odnosno razgovora s Chericijem (Tabucchi 2013b: 262), točnije iz ulomka u kojemu pisac odgovara na pitanje o romanu *Izgubljena glava Damascena Monteiro* (1997) koji tematizira proizvoljno, divlje nasilje počinjeno nad ljudskim tijelom.

Drugi je to od dva Tabucchijeva dulja romana iz devedesetih čija je radnja smještena u Portugal, a bavi se moralno-etičkom problematikom, uz izravne političko-povijesne konotacije. Prethodio mu je 1994. godine roman *Pereira tvrdi*,<sup>23</sup> u kojemu se pripovijeda o krizi savjesti i unutarnjoj preobrazbi osamljena udovca, bivšeg novinara crne kronike i urednika kulturne rubrike u dnevnom listu *Lisboa*, koji se, nakon niza presudnih susreta i razgovora, odlučuje osobno izložiti i suprotstaviti salazarističkom režimu. Roman je Tabucchi pisao u času kad su se nacionalizam, rasizam i ksenofobija počeli ponovno širiti Europom, pa je radnju romana smjestio u tridesete godine 20. stoljeća, u vrijeme kad je “bolest dvadesetog stoljeća bila u fazi inkubacije” (Tabucchi 2013b: 44). Roman *Izgubljena glava Damascena Monteiro* temelji se na istinitom događaju koji se zbio 1996. godine u Lisabonu: tijelo Carlosa Rose, portugalskog građanina, pronađeno je u javnom parku, obezglavljeno i s jasnim tragovima mučenja. Tabucchijev pripovjedni zaplet, premješten u sjeverniji Porto, anticipirao je rasplet do kojega će u stvarnom životu doći tek godinu dana nakon objavljivanja romana:<sup>24</sup> pokazalo se, naime, da je, kao i u pripovjednoj fikciji, zločin u stvarnosti počinio policijski narednik, koji je usmrtio čovjeka u policijskoj postaji te mu zatim, pokušavajući prikriti tragove ubojstva, odrezao glavu. Osim o nasilju Tabucchijev roman govori o životu mar-

---

<sup>22</sup> “Ponovno ću sada pomoć potražiti u poeziji. Onoj Wislave Szymborske, Poljakinje nagrađene Nobelom 1996.” (Tabucchi 2013b: 42), napominje Tabucchi citirajući u nastavku ulomka čitav sastavak.

<sup>23</sup> S tim romanom, smatra većina talijanskih kritičara, započinje Tabucchijeva “angažirana faza”. S takvom se prosudbom, odnosno podjelom na postmodernističku i angažiranu prozu u njegovu opusu, ne slažu Jennifer Burns (Burns 2001) i Elizabeth Wren-Owens (Wren-Owens 2007). Obje autorice u svojim tekstovima pokazuju da Tabucchijeva proza od samih početaka, uključujući pripovijesti iz osamdesetih i devedesetih, vješto kombinira autorovo zanimanje za stvarnost s erudicijom, intertekstualnim elementima, suptilnim pripovjednim stilom te sklonošću metaforičkim i alegorijskim konstrukcijama. S njihovim se zaključcima slaže Dean Trdak u članku *Tragovi političkog u prozi Antonija Tabucchija* u kojemu promišlja o razlici između političkog angažmana i elemenata političkog u Tabucchijevim djelima polazeći od Rancièreove definicije političnosti kao “podjele osjetilnog” (usp. Trdak 2017).

<sup>24</sup> Pitanje o fikcionalnoj anticipaciji stvarnog raspleta i razotkrivanju policijske brutalnosti nije mogao izbjeći ni ondašnji premijer António Guterres, koji je zločin pokušao prikazati kao izoliran slučaj. Tabucchi, međutim, ističe kako su istraživanja pokazala da postoji problem s nasilnim policijskim metodama u Portugalu (usp. Tabucchi 2022: 219–220).

ginalnih društvenih skupina – kakvima pripadaju naslovni lik Damasceno Monteiro, dostavni radnik, i njegov suradnik Leonelo Torres, zatim Ciganin Manolo koji pronalazi Monteirov leš te transrodna prostitutka Wanda – kao i o ljudskim pravima. Stoga ga autor definira kao “romanzo civile”, pri čemu se pridjev “civile” ovdje odnosi na građanski angažman, no, za razliku od prethodnog romana čija se fabula gradi oko svojevrsna moralno-etičkog *bildunga* zrela čovjeka i intelektualca u uvjetima političke diktature, ovim djelom Tabucchi preispituje slabe točke demokratskih mehanizama u suvremenoj Europi. Policijsko nasilje jedna je od njih.

Spomen *Tortura* ne izostaje ni u drugim prigodama u kojima talijanski pisac progovara o srodnim temama. Tako stihove iz Szymborskine pjesme susrećemo u članku kojim se 2007. oprašta od preminulog Antonija Cassesea, kao i u uvodnom eseju *Per un mondo più umano (Za jedan ljudskiji svijet)* iz Casseseove postumno objavljene knjige *Il sogno di diritti umani (San o ljudskim pravima)*, 2008). U potonjem, završni stihovi *Tortura* (“tijelo jest i jest i jest / i nema kamo”<sup>25</sup>) nadovezuju se na ulomak o suočavanju s rastućim nasiljem u svijetu, dok je u oproštajnom eseju Szymborskina pjesma, citirana u cijelosti, najavljena ovim riječima:

Autor knjige nije samo pravnik, nego je i humanist, i vrijedno nas čuva od barbarstva koje se, kako smo vidjeli, podmuklo skriva među naborima civilizacije. Međutim, i velika književnost, po svojoj prirodi humanistička, upozorila je, puno prije nego što su nam televizije čitavog svijeta prikazale grozne prizore, na ponovnu uporabu metoda mučenja. Pjesma *Torture* Wisławe Szymborske, dobitnice Nobelove nagrade za književnost 1996. godine, objavljena je 1986, kad nitko nije mogao zamisliti Abu Ghraib. Želim je citirati u cijelosti, u prijevodu Pietra Marchesanija: tko zna, možda dopre do onih koji podupiru “mučenje iz nužnosti”; naposljetku, čini se da su neki od njih članovi Pokreta za život. (Tabucchi 2013b: 49–50)

*Torture* Wisławe Szymborske nisu tek prigodna pjesnička ilustracija tema koje zaokupljaju talijanskog pisca, već on njezine stihove tumači kao primjer pjesničke intuicije i spoznajnog angažmana svojstvenog književnosti. Sličnu sposobnost anticipacije stvarnosti, kao specifičnog oblika inteligencije, u eseju *Contro-tempo (Protuvrijeme)*, Tabucchi 2020: 20–36) prepoznaje napose kod Piera Paola Pasolinija, čija je sintagma *Io so (Ja znam)* iz novinskog članka objavljenog 1974. postala sinonimom za društveni angažman.<sup>26</sup> Pozivajući se na knjigu *Lukava inteligencija u starih Grka* Marcela Detiennea i Jean-Pierrea Vernanta te na lik *Metide*,

<sup>25</sup> Szymborska 2020: 95.

<sup>26</sup> U članku koji je 14. studenog 1974. objavio u listu *Il Corriere della Sera*, pod naslovom *Kakav je to puč?*, Pasolini tvrdi da zna tko su počinitelji nedavnih političkih zločina i terorističkih akcija te protagonisti špijunskih zavjera premda ne raspolaže dokazima. Njegovo znanje proizlazi iz toga što je intelektualac koji promišlja, koji povezuje naizgled daleke činjenice i spaja nepovezane isječke, odnosno koji “uvodi logiku ondje gdje vladaju slučaj, ludilo ili zagonetka” (Pasolini 2001: 88).

božice mudrosti – iz čijeg se imena izvodi termin *métis* kojim se označava posebna vrsta inteligencije – Tabucchi je definira kao sposobnost predviđanja budućnosti na temelju poznavanja prošlosti (usp. *ibid.*: 34–35). Sličnom se sposobnošću služi i sâm, anticipirajući stvarnost u romanu o Damascenu Monteiru i policijskome nasilju, kao i u pripovijesti *Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino* (*Lepet leptirova krila u New Yorku može izazvati tajfun u Pekingu*, Tabucchi 1990). U potonjoj se pripovijeda o isljedniku koji navodi budućeg pokajnika da lažno prizna da je pomagao u političkom ubojstvu, te da tako policiji izruči željene političke protivnike. Pripovijest aludira na sudski proces protiv Adriana Sofrija, vođe talijanske izvanparlamentarne skupine *Lotta continua*,<sup>27</sup> odnosno na lik pokajnika Leonarda Marina koji će, kako tvrdi Tabucchi, u nastavku procesa postajati sve sličniji liku kojemu je bio nadahnuće.<sup>28</sup>

U epistolarnom eseju<sup>29</sup> iz zbirke *La gastrite di Platone* (*Platonov gastritis*, Tabucchi 1998), posvećenom Sofriju, a zapravo polemički upućenom Umberto Ecu – s čijim se stavovima o relativnoj i ograničenoj društvenoj ulozi intelektualaca ne slaže – Tabucchi citira španjolsku filozofkinju Mariju Zambrano, koja razlikuje dvije vrste spoznaje: umjetničku i intelektualnu. Prva, hipotetska i kreativna, prethodi drugoj i podupire je premda nije svediva na nju, a druga bi bez prve lutala, ma koliko bila jasna i precizna (usp. *ibid.*: 31). Uvjeren da književnost spoznaje svijet neumorno postavljajući pitanja, istražujući, unoseći nemir, izokrećući odnos između uzroka i posljedice, budućnosti i prošlosti, Tabucchi kao da joj želi dati prostora umnožavajući spoznajni potencijal svojih pripovjednih tekstova tako što njihov prostor širi drugim tekstovima, među kojima važno mjesto imaju Szymborskiine *Torture*, kao i drugi pjesnički tekstovi poljske autorice.

---

<sup>27</sup> Sofri je bio optužen da je kao urednik i novinar na stranicama istoimenoga glasila *Lotte continue* poticao na ubojstvo policijskog načelnika Luigija Calabresija, kojega je, kao i njegovi drugovi, smatrao odgovornim za ubojstvo anarhista Giuseppea Pinellija, bačenog s prozora policijske uprave u Milanu tijekom ispitivanja povezanog s terorističkim napadom 1969. u središtu Milana, na Trgu Fontana. Sofri je nakon dugog i složenog procesa 1997. osuđen na dvadeset i dvije godine zatvora. Presudi je bitno pridonijelo priznanje njegova suborca Leonarda Marina, koji je Sofrija optužio da je nalogodavac ubojstva. Tabucchijeva je pripovijest, uz Sciascinu, 1991. godine spomenuta tijekom suđenja, u prvoj od presuda.

<sup>28</sup> Usp. Tabucchi 2002. <https://www.feltrinellieditore.it/news/2002/08/18/antonio-tabucchi-sofri--una-grazia-per-litalia-301/>. Pristupljeno 23. rujna 2023.

<sup>29</sup> Riječ je o tekstu pod naslovom *Considerazioni a caldo sulla figura dell'intellettuale indirizzate a Adriano Sofri* (*Prva razmišljanja o figuri intelektualca, upućena Adrianu Sofriju*).

## Slikarstvo, poezija, proza: *Torture* Wisławe Szymborske u palimpsestu *Pripovijest papirnata čovjeka*

Promišljanje o ulozi umjetnosti i književnosti u odnosu na stvarnost – u prvom redu onu obilježenu političkim ili društvenim nasiljem – nastavlja se i u Tabucchijevim tekstovima nastalim početkom dvijetisućitih, objedinjenim u već spomenutoj ikonotekstualnoj zbirci *Priče sa slikama*, koja izlazi godinu dana prije autorove smrti.<sup>30</sup> Zbirka okuplja četrdeset i četiri teksta različite duljine. Prethode im reprodukcije slika ili fotografija s kojima pripovjedni ili prigodni tekstovi te eseji – premreženi intertekstualnim i interkulturalnim poveznicama<sup>31</sup> – uspostavljaju različite odnose. Odnos između teksta i slike seže od dokumentarističkih i prigodnih zapisa, na kakve nailazimo najčešće u posljednjem dijelu zbirke, do tekstova u kojima likovna djela imaju ulogu pokretača pripovjedne imaginacije. Intermedijalni karakter zbirke dodatno je naglašen glazbenom terminologijom u naslovima sekcija na koje je podijeljena: *Adagi*, *Andanti con brio* i *Ariette*.

Makropripovijest pod naslovom *Pripovijest papirnata čovjeka*<sup>32</sup> prati fragment slike *Ça bouge*<sup>33</sup> argentinskog slikara Antonija Seguíja, koji je, osudivši korupciju i nasilje argentinskoga diktatorskog režima, većinu života proveo u Parizu, a na svojim je slikama najčešće satirički prikazivao suvremenu stvarnost. Premda fragment prikazuje tek jedan od brojnih ljudskih likova prikazanih u mehaničkim pokretima na Seguíjevima slikama, pripovjedni tekst – koji se ovdje, kao ni u ostatku knjige, ne svodi na ekfrastički prikaz ikoničkog znaka – mjestimično evocira i ostale likove s njegovih slika, ispreplećući ih s fragmentarnom autodijegetskom pripovijesti, podijeljenom na jedanaest ulomaka. Svi su ulomci najavljeni pjesničkim citatima,<sup>34</sup> koji pripadaju nekolicini pjesnika: Wisława Szymborska jedina je žena među njima. Ostali su Mário de Sá-Carneiro, Rainer Maria Rilke i Jorge Luis Borges, a osim njihovih stihova Tabucchi preuzima i ulomke iz starozavjetne knjige Propovjednik, odnosno Eklezijast. U završnim rečenicama posljednjeg ulomka, koji započinje Borgesovim stihom iz pjesme *Everness*, ispisanim kurzivnim pismom, Tabucchi kombinira isječke iz dvaju Borgesovih sastavaka: *Druge pjesme o darovima* i *Mòre*. Svi su pjesnički citati tiskani kurzivom, ali je njihov grafički oblik prilagođen prozi.

Za razliku od većine Tabucchijevih pripovijesti i romana, intertekstualni i intersemiotički šavovi ovdje su jasno vidljivi, a citiranim je tekstovima, kao i

<sup>30</sup> Detaljnije o strukturi zbirke u Peruško 2023: 127–174.

<sup>31</sup> S obzirom na Tabucchijev luzitanistički profil portugalska kultura očekivano prevladava u zbirci.

<sup>32</sup> Tekst je izvorno objavljen na francuskom jeziku u katalogu izložbe Seguíjeva slikarstva u Centre Pompidou u Parizu 2005. godine.

<sup>33</sup> Doslovni prijevod naslova bio bi “Kreće se”, no moguće ga je prevesti i kao “Nešto se događa”.

<sup>34</sup> Prema klasifikaciji Dubravke Oraić Tolić, radilo bi se o kombinaciji obilježenih i šifriranih citata, koji su ujedno nepotpuni te intrasemiotički (usp. Oraić Tolić 2019: 64–81).

ekfrastičkim ulomcima povjeren zadatak da sinegdohički reaktiviraju u značenjskom prostoru teksta ukupan semantički potencijal tekstualnih ili ikoničkih znakova i njihovih prethodnih aktualizacija. Drugim riječima, intertekstualne strategije<sup>35</sup> pripovjednog teksta – ovdje, kao i u drugim primjerima reaktivacije prethodnih tekstualnih ili ikoničkih znakova i njihove resemantizacije u Tabucchijevim pripovijestima – predviđaju mogućnost da čitatelj svojim intertekstualnim kompetencijama<sup>36</sup> popuni praznine,<sup>37</sup> u ovom slučaju doslovne jer je riječ o izostavljenim dijelovima citiranih tekstova koji posredno, posredstvom “reprezentativnih” ulomaka što ih je autor uvrstio u tekst, “doznačuju” svoj smislotvorbeni potencijal ili “semantički višak vrijednosti” (Lachmann 1988: 76).

Odnos između teksta i slike zadan je prvim dvama pjesničkim citatima na početku prvih dvaju poglavlja, u talijanskom prijevodu: početnim stihom soneta *O Fantasma (Utvara)*<sup>38</sup> portugalskog pjesnika Márija de Sá-Carneira: “*Što da činim u životu ja, zvjezdani iseljenik*”<sup>39</sup> te uvodnim stihom Borgesova soneta *Buenos Aires* (“*Ovaj je grad sad kao ploha neka / Neuspjeha i mojih gubitaka*”<sup>40</sup>). U prvom

---

<sup>35</sup> Koristan pregled različitih poimanja intertekstualnosti, kod Eca i drugih autora, ponudila je Morana Čale u uvodnom razmatranju o intertekstualnosti u romanu *Ime ruže*. Između ostalog ona se poziva i na Riffaterreovo razlikovanje interteksta i intertekstualnosti: potonja se definira kao “vještina vertikalnog ili ne-linearnog očitavanja teksta, pri čemu se elementi sintagmatskog slijeda diskursa, odnosno njihovo kontekstualno značenje [...] pridružuju nizovima prethodnih tekstova [...], odnosno svojem intertekstualnom značenju. [...] Takvo uključivanje književnog pamćenja zato nipošto nije puki dodatak osnovnoj rekonstrukciji semantike teksta, nego naprotiv presudno utječe na sliku njegove pune smislenosti, smislenosti višeg reda” (Čale 1993: 33).

<sup>36</sup> Razrađujući kategoriju *uzornog čitatelja* ili, preciznije, *model čitatelja* (Lettore Modello), što ga koncem osamdesetih uvodi u teorijsku raspravu, Eco ga u knjizi *Lector in fabula* zamišlja kao niz tekstualnih strategija kojima se unaprijed zacrtava čitateljeva interpretacijska aktivnost. Pritom polazi od činjenice da su za dekodifikaciju nekoga jezičnog znaka potrebne i druge kompetencije osim jezičnih te ih obuhvaća kategorijom “enciklopedijskih kompetencija” (Eco 1988: 55 i d.). Pozivajući se na Kristevu, spominje i *intertekstualne kompetencije*, no pritom prvenstveno misli na “scenarije” koji su čitatelju otprije poznati (poput toposa ili motiva). Moguće ih je, međutim, i drukčije definirati, kako i sam navodi na drugome mjestu: “Kad tekst citira neki prethodni tekst, on primatelju nameće provjeru vlastite intertekstualne kompetencije i vlastita poznavanja svijeta (jednom riječju, vlastite enciklopedijske kompetencije). [...] Istraživanje enciklopedijske kompetencije traži vremena [...]. Da bi se razumjelo djelo, valja *izaći* iz njega i istražiti što stoji prije djela” (Eco 2004: 124). Premda je riječ o tekstovima koji pripadaju različitim poetičkim i epistemološkim paradigmama, o Tabucchijevu se palimpsestu može razmišljati i na tragu Ecovih opažanja o modelu čitatelja, izvedenih iz analize Joyceova kalambura u *Finnegans Wake*: definirajući tekstualne strategije kojima se određuje “model čitatelja”, Eco zaključuje da tekst “stvara vlastita čitatelja tako što određuje stupanj jezične složenosti i bogatstvo referenci” te sadržava “ključeve, poveznice, mogućnost ukrštenih čitanja, makar i višestrukih” (Eco 1988: 58). Drugim riječima, ističe se i aktivna uloga teksta u stvaranju čitateljskih kompetencija.

<sup>37</sup> Termin je Iserov, odnosi se općenito na čitateljevo sudjelovanje u tvorbi značenja. Usp. Iser 1979: 241–262.

<sup>38</sup> Riječ je o jednoj od posljednjih pjesama, koje je Sá-Carneiro napisao prije samoubojstva u dvadeset i šestoj godini života i poslao Pessoa.

<sup>39</sup> Stih je za ovu prigodu s portugalskog prevela Tatjana Tarbuk, na čemu joj zahvaljujem.

<sup>40</sup> Preveo Tonko Maroević u Borges 1985b: 179.

se ulomku autodijegetska pripovijest, s naglašenom fatičkom funkcijom – koja se temelji na uporabi deiktičkih elemenata i narativne apostrofe – predstavlja kao kombinacija narativnih i ekfrastičkih elemenata:

Krenuo sam na put. Vidite me. Odjeven sam poput normalna čovjeka. U ruci nosim normalnu torbu. Zamaskirao sam se u normalna čovjeka. Krećem se kroz gomilu. [...] Sluša li me tkogod? Hej, obraćam se svima vama, hoćete li me poslušati? Ja sam Svjedok, hoćete li me poslušati? (Tabucchi 2011: 69)

Služeći se uvriježenim postupkom pripovjedne dinamizacije ikoničkog znaka,<sup>41</sup> Seguijevu čovječuljku u pokretu autodijegetska pripovijest pridružuje narativnog dvojnika. Daljnja pripovjedna nadgradnja odvija se imenovanjem, odnosno predstavljanjem iskaznog subjekta kao Svjedoka, čime je zacrtan smjer Tabucchijeva kreativnog “čitanja” Seguijeva slikarstva. Borgesovi početni stihovi iz soneta *Buenos Aires* nadovezuju se zatim na semantičku gestu kojom u Sá-Carnerovu sonetu pjesnički subjekt evocira stanje otuđenosti i bezizlaznosti. Pozivajući čitatelja da prizove ostale stihove, u kojima Borgesov pjesnički subjekt ističe kako ljubav prema vlastitu gradu izrasta iz straha, oni posredno usmjeravaju pozornost na konkretan geografski, egzistencijalni i politički prostor, pripremajući na ono što slijedi u pripovjednom tekstu. Naime, svjedok u pokretu pripovijeda o svojim pokušajima da izvijesti Povijest o sudbini nestalih građana, evocirajući time tragediju argentinskih *decaparecidos*, odnosno državnog terorizma što ga je desničarska vojna vlada Jorgea Rafaela Vidala od 24. ožujka 1976. do uspostave civilne vlasti 1983. provodila nad opozicijom, ljevičarima, revolucionarima, sindikalistima, studentima, novinarima, usmrтивši desetke tisuća ljudi:

Pogodili ste, bravo, rekoše dva gospodina koja su pokucala na vrata, to doista jest pištolj, a pištolj daje moć, dakle mi imamo moć, i zato pođite s nama, svojevóljno ili ne, za to nas boli kita, jer vi niste građanin, vi ste bezimeni, vi ste masa, i u masi ćete nestati kao da ne postojite, kao mali oblak s neba punog oblaka. A što će biti s mojim tijelom? zapita moj susjed. Ne brini se za tijelo, misli na svoju dušu, misli na svoju domovinu, odgovoriše ovi. Ali moja je duša moje tijelo, moja je domovina moje tijelo, reče moj susjed. Ona dvojica stadoše pucati od smijeha. Čuj ti njega, govorili su tapšući jedan drugog po leđima, ta je dobra. Tip se voli šaliti, i nasilu ga uguraše u automobil. Supruga ga više nikad nije vidjela. Posljednje što pamti od njega jest glas koji više dok automobil odlazi u noć: moje tijelo! (*ibid.*: 70–71)

Motiv nasilja nad tijelom te pogotovo zaključna riječ *tijelo* uspostavljaju svojevrstan most prema stihovima iz pjesme *Torture* Wisławe Szymborske u idu-

---

<sup>41</sup> O ekfrastičkim modalitetima u književnim tekstovima vidi taksonomiju koju predlaže Michele Cometa u Cometa 2012: 85–142. Uz denotaciju (citat ili opis likovnog djela) i dinamizaciju (resemantizacija vizualnih situacija, oživljavanje slika) autor navodi i integraciju (nadgradnju vizualnog znaka, čije praznine promatrač ispunjava novim znanjem ili kreativnom imaginacijom).

ćim ulomcima, u kojima je upravo “tijelo” središnja semantička figura. Dvapat se citiraju stihovi iz četvrte strofe: *Ništa se nije promijenilo. Možda tek manire, ceremonije, plesovi. Pokret ruku koje štite glavu ipak je ostao isti* (*ibid.*: 71, kurziv u izvorniku); *Tijelo se grči, trza i izvija, oboreno s nogu pada, savija koljena, modri, otiče, slini, krvari* (*ibid.*); a treći je stih preuzet iz zaključne strofe:

*Ništa se nije promijenilo. Osim tokova rijeka, rubova šuma, obala, pustinja i ledenjaka. Sred tih pejzaža dušica leluja, nestaje, vraća se, približava, udaljava, sama sebi strana, neuhvatljiva, čas sigurna, čas nesigurna u svoje postojanje, dočim tijelo jest i jest i jest i nema kamo.* (*ibid.*: 72)

Implicitno uspostavljajući dijalog sa Szymborskinim stihovima koji ih uokviruju, prozni se segmenti usredotočuju na lik Svjedoka koji, frustriran nemogućnošću da izvrši svoju ulogu, nastavlja pripovijedati o putovanju gradom i pritom kombinira aluzije na motive i elemente Seguíjevih slika s prizorima u kojima je središnji motiv, najavljen stihovima, nasilje. U jednom od kasnijih pripovjednih segmenata, kojemu prethodi Rilkeov stih iz prvog soneta drugog dijela zbirke *Soneta Orfeju* (“*Znaš li me ti, zraku, još davnim mi se mjestima puneći?*”<sup>42</sup>) – soneta čija usredotočenost na odnos između vanjskog i unutarnjeg svijeta, kao i između pjesničkog subjekta i riječi, upisuje svoj trag u Svjedokova naknadna promišljanja o odnosu zbilje i teksta – izravno se upućuje na takozvane “letove smrti”, tijekom kojih su se pripadnici argentinskoga vojnog režima rješavali svojih protivnika tako što bi ih iz vojnih zrakoplova bacali u more. Drugim riječima, slično stihovima iz *Tortura*, i ovdje intertekstualna poveznica djeluje na više razina: na onoj leksičkoj “zrak” iz Rilkeova stiha asocijativno se povezuje s motivom argentinskih “letova smrti”; na metaforičkoj Rilkeov simbol neprekinuta ciklusa izvanjštenja i pounutrašnjenja, karakterističnog za pjesništvo,<sup>43</sup> upućuje na temu odnosa između proživljenog i napisanog, koja će dominirati zaključnim ulomcima Tabucchijeve fragmentarne pripovijesti.

Aforistički citati s početka šestog, sedmog i desetog ulomka, koji se predstavljaju kao pjesnička parafraza<sup>44</sup> redaka iz starozavjetne Propovjednikove knjige<sup>45</sup> – Szymborska je spominje u svom govoru prilikom dodjele Nobelove nagrade,

---

<sup>42</sup> Talijanski prijevod Rilkeova stiha neznatno se razlikuje od onoga citiranog u tekstu *Nasljednici zahvaljuju*. Moguće je da je riječ o Tabucchijevoj parafrazi. Ovdje se navodi u hrvatskom prijevodu Trude i Ante Stamaća, iz Rilke 1969: 35.

<sup>43</sup> Usp. Raul Melotto, *L'ultima lingua. Studio sulla poesia francese di R.M. Rilke* (doktorska disertacija). [http://amsdottorato.unibo.it/43/1/tesi\\_Raoul.pdf](http://amsdottorato.unibo.it/43/1/tesi_Raoul.pdf). Pristupljeno 15. rujna 2025.

<sup>44</sup> Od tri citata iz Propovjednika nijedan ne odgovara službenom tekstu Starog zavjeta koji je objavila Talijanska biskupska konferencija, kao ni drugim dostupnim verzijama. Stoga se može pretpostaviti da je riječ o pjesničkoj parafrazi.

<sup>45</sup> Premda se deklarira kao agnostik, odgovarajući na pitanje o knjigama i tekstovima koji su ga odredili, Tabucchi u spomenutom razgovoru s Gumpertom na prvome mjestu navodi evanđelja, definirajući ih kao tajanstvenu, ezoteričnu knjigu koja nudi četiri pogleda na istu priču. Iz Starog zavjeta posebno ističe Knjigu o Jobu i Propovjednikovu knjigu (Tabucchi 2022: 69–70).

nazivajući njezina autora jednim od za nju najvažnijih pjesnika – izabrani su tako da se spoznajom o ispraznosti i krhkosti ljudskog života, o nepravdi i neizvjesnosti, zrcale u proznom segmentu koji slijedi – eliptičnoj evokaciji povijesnih događaja i sudbine talijanskih emigranata koji bi, kao i brojni drugi *decaparecidos*, nestajali noću, prepušteni vojnoj hunti: “Gdje je talijanski ambasador? Nema ga, otišao je na večeru. Gdje je apostolski nuncij? Nema ga, igra tenis s generalom pučistom. Fašisti nad fašistima, s hostijom u ustima” (*ibid.*: 74). Istodobno, isječak o Seguíjevu čovječuljku/Svjedoku/“čovjeku od mesa” koji podliježe nasilju zaključuje se najavom testimonijalne, ali i spasonosne uloge pripovjednog čina: “I čovjek od mesa, stiješnjen željeznom prešom, postaje čovjekom od papira. Čovjek sam od papira. Kako bih pobjegao od svijeta, postao sam papirnat, no zatočio sam svijet u papir da ga ispričam” (*ibid.*), kao protuteže distopijskim povijesnim konotacijama, ali i pesimističkoj perspektivi koju donose Propovjednikovi stihovi. Potvrđuje ju idući ulomak, koji, u dijalogu i kontrapunktu s drugim citiranim aforizmom o zmiji i opčaratelju iz Propovjednika: “*Ako je ne opčaraš, zmija će te ujesti. No što opčaratelj uopće može imati od toga?*”<sup>46</sup> (*ibid.*: 74), odgovara na retoričko pitanje tako što mu mijenja značenje i perspektivu: “Tražio sam nekoga tko bi opčarao opčaratelja. Pronašao sam ga, pronašao sam ruku, ljudsku ruku, palac, kažiprst i srednjak što drže olovku ili kist” (*ibid.*). Kao i u prethodnim ulomcima, pripovjedač razlaže ekfrastičke asocijacije Seguíjeve slike na segmente interpretirajući ih i “nadopisujući”: na ovome mjestu to čini uvodeći motiv umjetnosti, koji dominira završnim ulomcima *Pripovijesti papirnata čovjeka*.

Tabucchijeva intertekstualno-intersemiotička slagalica prije i nakon trećeg citata iz Propovjednika citira niz Borgesovih stihova, od kojih svaki donosi odjeke i mrežu aktualiziranih značenja različitih sastavaka kojima pripadaju: od nostalgične evokacije kolektivnih snova otjelovljenih u Ariostovu liku (“Ne može nitko napisati knjigu, jer da bi knjiga uistinu bila, hoće se zora, večer, pa stoljeća, vòjske, i more što spaja i dijeli”) u pjesmi *Ariosto i Arapi* preko platonske ideje vječnosti (“Tek zaborav je stvar nepostojeća”) iz sastavka *Everness* do metafore glazbe (“na darovima prisnim koje ne nabrojih, na glazbi, tome zagonetnom obliku vremena”) u *Drugoj pjesmi o darovima*.<sup>47</sup> Slici, priči i pjesmi, odnosno slikarstvu, prozi i poeziji – koje se, svojom opstojnošću i neograničenim umnožavanjem značenja<sup>48</sup> opiru prolaznosti – Borgesovim se posredovanjem pridružuje u završnom dijelu Tabucchijeve parabole glazba kao umjetnost koja više od ikoje druge približava tajni univerzuma (usp. Peruško 2023: 142). obraćajući se, baš kao i na početku,

<sup>46</sup> Citirani tekst u kurzivu ne odgovara prijevodu istoga stiha u izdanju Kršćanske sadašnjosti iz 1983: “Ako zmija ujede prije čaranja, ništa onda opčaratelj ne koristi.”

<sup>47</sup> Svi citati navedeni su u prijevodu Tonka Maroevića, iz Borges 1985a; Borges 1985b.

<sup>48</sup> Ona je, među ostalim, zajamčena beskonačnim umnožavanjem znakova, “semiotičkim krugom” (Eco 1988: 46), kako, razrađujući na temelju Peirceove semiotičke trijade ideju o “neograničenoj semiozi”, Eco naziva nezaustavljiv rad znakova. Usp. i Eco 1975: 101–107.

kolektivnom adresatu, anonimnom ekstradijegetskom “vi”, kojega deiktičnim izrazima uvlači u prostor teksta i u njemu ocrtanu projekciju minimalnoga pozitivnog pomaka, pripovjedni subjekt poziva na svojevrsnu glazbenu revoluciju:

Život bježi, proživiš ga i on pobjegne. Smrt bježi, ščepa te i pobjegne. Gradovi bježe, prošećeš njima, i oni pobjegnu. I ti bježiš, ne možeš pričati o sebi jer bježiš. No tu je ruka koja klizi papirom vodeći olovku ili kist, život je pobjegao, no ostaje njegova slika. Glazba je odsvirana, note su nestale u zraku. No ostaje notni zapis. Tu je, pred vama. Vidite li ga? Iscrtan je preciznim, čitkim, razumljivim potezima: čeka da ga izvedu. Zastavirajte ga. Svatko svojim instrumentom. [...]. Pjevušite među sobom, izađite na veliki trg ovoga predivnoga grada noseći u očima note koje ste vidjeli, pretvorite te slike u zvuk koji je samo vaš, na povratku kućama izvedite ga vlastitom glazbom, makar nemali sluha, učinite to *zbog darova prisnih koje ne nabrojih, zbog glazbe, toga zagonetnog oblika vremena. Dan prelazi u noć. On se ne miče.* (*ibid.*: 77)<sup>49</sup>

Gomila – kojoj već u prethodnom ulomku, poistovjetivši je s čitavim čovječanstvom, Svjedok-klaun nudi nadu otjelovljenu u umjetnosti (“ah, umjetnost, umjetnost koja ne služi ničemu i donosi spas!”, *ibid.*: 76), poništavajući pesimističke odjeke uvodnog Propovjednikova opisa ljudi iznurenih od rada, koji se osjećaju strancima u vlastitu gradu – pozvana je na kraju pripovijesti izvesti vlastitu glazbu, interpretirajući notni zapis, materijalni znak koji prkosi prolaznosti. Utopijske konotacije svečanog poziva na izvedbu i interpretaciju umjetničkog znaka (teksta, slike, notnog predložka) – koje jamče ne samo opstanak povijesti i kulture nego i njihovu preobrazbu – potvrđuju se njegovim supostavljanjem uz distopijsko otjelovljenje straha i nasilja u intertekstualnom *explicitu*, zaključnoj košmarnoj slici mračnog kralja sa željeznom krunom iz Borgesove pjesme *Möra*: “Dan prelazi u noć. On se ne miče” (*ibid.*: 77–78).<sup>50</sup>

Izrazito nelinearna i fragmentarna, naracija se u ovom Tabucchijevu polifonom kolažu paralelno razvija na nekoliko planova: intersemiotičkom – kontinuirano upućujući na likovni predložak slike koja prethodi tekstu u knjizi, kao i na druge, asocijativno prizvane, Seguíjeve slike; intertekstualnom – vodeći dijalog s pjesničkim isječcima koji prethode svakom segmentu pripovjednog teksta; dok na dijegetskoj razini narativni prizori, strategijama poput imenovanja ili aluzija, aktiviraju čitateljev povijesni repertoar<sup>51</sup> evocirajući konkretne događaje iz suvremene

<sup>49</sup> U hrvatskom prijevodu Tabucchijeva ulomka citirani Maroevićev prijevod *Druge pjesme o darovima* pretrpio je neznatne izmjene radi sintaktičkog usklađivanja.

<sup>50</sup> Gotovo obrnut smisao Tabucchijevoj paraboli pripisuje Franco Zangrilli, prepoznajući u “papirnatu čovjeku” amblematsku i tragičnu figuru umjetnika/intelektualca/pisca, čiji glas nitko ne sluša u suvremenom društvu unatoč njegovim neumornim nastojanjima. Usp. Zangrilli 2015: 297–301.

<sup>51</sup> Termin je Iserov, a odnosi se na sve što “unutar teksta čini područje poznatog. To mogu biti reference na ranija djela, na društvene i povijesne norme ili na cjelokupnu kulturu iz koje je tekst proizišao, ukratko na ono što su praški strukturalisti nazivali ‘izvantekstualnom zbiljom’” (Iser 1978: 69).

povijesti. Drugim riječima, računajući s asocijativnim proširenjima u hermeneutičkom prihvatu i pjesničkih citata i ekfrastičkih i povijesnih aluzija, autor gradi slojevit i fragmentarnu parabolu o nasilju i umjetnosti. Izbor stihova iz pjesme *Torture* Wisławe Szymborske i njihovo upisivanje u polifonu parabolu koja tematizira i narativizira ideju umjetnosti kao oblika pamćenja i svjedočanstva semantički je i epistemološki motiviran. Szymborskini stihovi sudjeluju u tvorbi parabole o nasilju, a posredno i u promišljanju o temama koje Tabucchija zaokupljaju od početka spisateljske karijere i o kojima često piše i u svojim esejima: o potrebi da se literarnim tekstovima svjedoči o vlastitom vremenu; o književnosti kao obliku sjećanja, kao specifičnom obliku spoznaje ili neizravnog iskustva koje nam omogućuje da spoznamo tuđa iskustva, kao nezatomljivoj potrebi da se istražuje i postavlja pitanja; zatim o književnosti kao viziji svijeta koja se bitno razlikuje od one vladajuće – drugim riječima, o osjećaju nepripadnosti društvenoj zbilji i Povijesti te nemiru koji iz toga proizlazi, kao i o nepodudarnosti individualnog i kolektivnog vremena – o književnosti kao istraživanju nijansi, presjecišta, nejasnih rubova, kao suočavanju sa zagonetkom postojanja.

Ujedno se prozno-pjesničkim palimpsestom, koji je ispresijecan ekfrastičkim aluzijama, ističe u prvi plan “protočnost” ili prevodivost umjetnosti, odnosno mogućnost da se jezik jedne umjetnosti prenese u jezik druge. O tome Tabucchi, pozivajući se na razmišljanja francuskog filozofa Vladimira Jankélévitcha o odnosu glazbe i književnosti, piše na početku teksta *Stevensonovi portreti* iz iste zbirke (Tabucchi 2011: 224–228), posvećenog talijanskom slikaru Tulliju Pericoliu i njegovim prikazima robinzonskih pjezaža Roberta Louisa Stevensona. I taj intermedijalni potencijal doprinosi opstojnosti umjetničkog znaka, na koju nas upozorava parabola ispričana u *Pripovijesti papirnata čovjeka*.

## Szymborska kao lik u intersemiotičkoj *rêverie*

Raznovrsnost intertekstualnih postupaka u zbirci *Racconti con figure* obuhvaća, osim ideološko-epistemološke, i druge vrste motivacija i reaktivacija kulturnih iskustava. Jedna od njih očituje se u makrotekstu *Nasljednici zahvaljuju*,<sup>52</sup> u kojemu kolaž pripovjednih minijatura i “sanjarija” – naslovljenih prema bojama iz pjesničkog teksta što ga je francusko-portugalska slikarica Maria Helena Vieira da Silva<sup>53</sup> objavila pod naslovom *Oporuka* – pridružuje svakoj boji specifičan osjećaj, stanje ili pojavu. Tabucchijev makrotekst ne temelji se na ekfrastičkom prikazu, kao ni na narativizaciji likovnih sadržaja ili elemenata, nego se

<sup>52</sup> Tekst *Gli eredi ringraziano* objavljen je na portugalskom 2004. godine u katalogu lisabonske izložbe autoričinih slika.

<sup>53</sup> Rođena je u Portugalu, iz kojega je tijekom Salazarove diktature emigrirala u Pariz.

njegov odnos prema figurativnom hipotekstu temelji na uspostavi strukturnih analogija. Autoričino slikarstvo, na razmeđu figurativnog i apstraktnog, često se, naime, služi montažom sitnih isječaka, čije zgušnjavanje i pretapanje iz jednog oblika u drugi stvara privid temporalnosti, a kontinuirano preklapanje oblika i planova upućuje na važnost promatračeva motrišta. Osim toga slikom *Partija šaha* (*La partie d'échecs*, 1943), čiji detalj prethodi i Da Silvinoj pjesničkoj oporuci i Tabucchijevu makrotekstu, dominira metaleptičko pretapanje različitih planova (prostora partije i prostora dvojice šahista), zahvaljujući kojemu slika postaje svojevrsnom zamkom za promatračev pogled, poput znamenitih Escherovih litografija. Spomenute postupke prepoznajemo u nekima od dvadeset fragmenata posvećenih slikarstvu Vieira da Silve. Svaka se mikropriča može promatrati poput čvora koji se zgusnuo u slojevitom tkanju makroteksta. Od ukupno dvadeset fragmenata<sup>54</sup> koji na razne načine, različitim pripovjednim sredstvima, “provode u djelo” slikaričinu oporuku – točnije, prevode u tekst simbolički potencijal boja koji proizlazi iz njezina ikonopoetičkog doživljaja – neki se nadovezuju jedni na druge, drugi pak stoje zasebno, a svi su ispriповijedani prepoznatljivim pripovjednim stilom: eliptično i aluzivno, uz čestu uporabu paralipse.

Premda bi se tragovi Szymborskina pjesništva mogli prepoznati i u drugim tekstovima zbirke *Priče sa slikama*,<sup>55</sup> Wisława Szymborska pojavljuje se kao lik u tekstu *Nasljednici zahvaljuju*, u društvu dviju autorica od kojih je jedna Maria Helena Vieira da Silva, autorica slike i *Oporuke*, a druga portugalska pjesnikinja

---

<sup>54</sup> Za detaljniju analizu pojedinih fragmenata makroteksta *Nasljednici zahvaljuju* usp. Dolfi 2012, Zangrilli 2015: 273–371 i Peruško 2023: 145–151.

<sup>55</sup> Unatoč tomu što se eksplicitno ne spominje, Szymborskinu pjesmu *Razgovor s kamenom* moguće je prizvati kao kontrapunkt tekstovima Carlosa Drummonda de Andradea u tekstu naslovljenom *Dvostruka zagonetka*, u kojemu se Tabucchi bavi egzegezom slike *Senza titolo* (*Bez naslova*, 1931) Alberta Magnellija, čija reprodukcija prethodi tekstu. Tabucchijev esej ispresijecan je, kao i većina tekstova u zbirci, višestrukim intertekstualnim referencama, od citata do aluzija. Središnje i ujedno dvostruko pjesničko proširenje pripada pjesmi *Na pola puta* (u hrvatskoj inačici – *Posrijedi puta* – gubi se danteovski odjek, usp. Talan 2004: 278), u kojoj Drummond de Andrade Danteove riječi iz početnog stiha *Božanstvene komedije* (“Na pola našeg životnoga puta”, u Kombolovu prijevodu) pretvara u prostor tautološke igre – u čemu neki kritičari prepoznaju parodijski odnos prema Danteovom hipotekstu – koja vraća pozornost na pjesnički čin i pretvorbu iskustvenog u estetsko. U Tabucchijevu talijanskom prijevodu stihovi glase: *Nel mezzo del cammino c'era una pietra / c'era una pietra nel mezzo del cammino / c'era una pietra / c'era una pietra nel mezzo del cammino. / Non dimenticherò mai quell'avvenimento / nella vita delle mie rêtine stanche. / Non mi scorderò che nel mezzo del cammino / c'era una pietra / c'era una pietra nel mezzo del cammino / nel mezzo del cammino c'era una pietra*. Pokušaj tumačenja Magnellijeva slikarstva autorov alter ego nastavlja uz paralelno čitanje Drummondove pjesme u prozi pod naslovom *Zagonetka*, a pomoć pritom traži i u Nietzscheovu ulomku iz *Zore*. Za detaljniju analizu *Dvostruke zagonetke* usp. Peruško 2024. Implicitno se, osim Dantea i ostalih tekstova Drummonda de Andradea, u *Dvostrukoј zagonetki* može prepoznati i trag znamenite *Sacred Emily* (1922) Gertrude Stein, ali i spomenute Szymborskine pjesme, u kojoj lirski subjekt, obraćajući se neproničnom kamenu, pokušava – baš kao i u mnogim drugim stihovima (primjerice *Tišina biljaka*) – uspostaviti dijalog s prirodom. Pjesnički monolog svjedoči o jednostranom odnosu te upućuje na složenu i ujedno neodgodivu potrebu za pronicanjem u zagonetku svijeta. O Szymborskinu ekopoetičkom projektu usp. Grądziel-Wojcik 2018.

Sophia de Mello Breyner. Tri su umjetnice protagonistkinje ulomaka *Zlatnožuta*, *Kobaltnoljubičasta* i *Broćasti lak*, u kojima se, za razliku od implicitnih tragova tuđih tekstova u ostalim poglavljima makroteksta *Nasljednici zahvaljuju*,<sup>56</sup> intertekstualna, odnosno intersemiotička reaktivacija drugih znakova odvija posredstvom eksplicitnog imenovanja i citiranja. U prvom ulomku definiciju zlatnožute boje iz Da Silvine oporuke (odgovarajući stih glasi: “zlatnožuta: bogatstvo”, *ibid.*: 141), a posredno i njezinu materijalnu prisutnost na Da Silvinim slikama, pripovjedni glas po načelu asocijativnosti izrijeком povezuje sa stihovima iz sastavka *Allegro ma non troppo* Wisłave Szymborske (iz zbirke *Svaki slučaji*), u kojemu poljska pjesnikinja slavi život:

“Lijep si, kažem životu / bujniji nisi mogao biti, / ni žabljiji ni slavujskiji / mravljiji i sjemenskiji /... / Hvalim velikodušnost, ideje, / poletnost i temeljitost / i što još – i što dalje – / čarobnjaštvo i magiju.”<sup>57</sup>

– Wisława Szymborska ne bi nikad napisala ove stihove da nije vidjela zlatnožutu Marije Helene Vieire da Silve, to mi se čini očitim, reče prvi.

– Ali moraš priznati da ni Maria Helena Vieira da Silva ne bi nikada naslikala tu zlatnožutu da nije pročitala stihove Wisłave Szymborske, reče drugi. (*ibid.*: 148)

U ulomku *Kobaltnoljubičasta*, čiji se naslov nadovezuje na idući po redu stih u Da Silvinjoj oporuci: “kobaltnoljubičasta za *rêverie*” (*ibid.*: 141), treći anonimni lik citira pak dva odvojena stiha iz sastavka *Kad (Quando)* Sophije de Mello Breyer Andresen, posvećena temi prolaznosti: “Drugi će ljubiti što sam ja ljubila”; “Isti vrt će stajat pred vratima mojim”<sup>58</sup> (*ibid.*), nadovezujući se na metaforičku kombinatoriku uzajamnih utjecaja. U trećem ulomku – čiji naslov *Broćasti lak* odgovara trećoj boji u nizu slikaričina oporučnog popisa boja: “broćasti lak priziva zvuk violončela” (*ibid.*: 141) – četvrti glas, za koji se ne zna odakle dopire, zaključuje *hommage* trima autoricama pridružujući slikarstvu i pjesništvu glazbu:

“Broćasti lak proziran je i hlapljiv, gospodo draga, te daje svjetlost bojama koje bi inače bile blijede: to je kao da za siva jesenskoga dana nataknete naočale u boji. Maria Helena, Wisława i Sophia, moj su broćasti lak, i promatram li svijet njihovim očima, čujem zvuk violončela.” (*ibid.*: 149–150)

Tabucchijeva *rêverie* – u drugom od triju poglavlja to spajanje slikarstva i poezije naziva se i “inter-snom” – u prostoru knjige koja spaja ikoničko s tekstualnim, u tekstu aktualizira načelo protočnosti, mogućnosti da se jedna umjetnost

---

<sup>56</sup> Primjerice, Rilkeova se stiha – istoga koji je citiran u poglavlju *Prekomorski modra* u *Pripovijesti papirnata čovjeka* (“Znaš li me ti, zraku, još davnim mi se mjestima puneći?”) – prisjeća lik u kojemu čitatelj može prepoznati glas pjesničkog subjekta iz *Pomorske pjesni* Alvara de Camposa, Pessoaina heteronima, ili samog Fernanda Pessoae iz *Knjige nemira*: “Napisao ga je njemački pjesnik. Ili ga možda tek treba napisati?” (*ibid.*: 146).

<sup>57</sup> Szymborska 2020: 64–65.

<sup>58</sup> Andresen 2016: 52.

prevede na jezik druge, upućujući ujedno na relacijsku prirodu umjetničkog znaka: to vrijedi i za palimpsestnu strukturu koja postojećim tekstovima pridružuje novo značenje.

### *Pluralizmom protiv binarizma*

Pripovijest *Krug (Il cerchio)*, početni tekst u knjizi *Vrijeme hitro stari*<sup>59</sup> – zbirci priča čija radnja evocira traumatska čvorišta europske povijesti, s naglaskom na onima Srednje i Istočne Europe – započinje stihovima Wisławe Szymborske. Riječ je o pjesmi *Stari profesor (Stary profesor)*, objavljenoj u zbirci *Dvotočka (Dwukropek)*, 2005), jednoj od manje poznatih i citiranih pjesama u Szymborskinu opusu, koja je uvrštena u talijansko izdanje sabranih pjesama u prijevodu Pietra Marchesanija. Tabucchi u *incipitu* navodi početne stihove, prilagodivši ih, kao i u prethodnim primjerima, grafičkom obliku pripovjednog teksta, a navođenje autoričina imena povjereno je jednom od likova i motivirano karakterizacijom sporednog lika:

“Pitala sam ga za ono vrijeme, kad smo bili još tako mladi, naivni, strastveni, glupi, nespremni. Malo je od toga ostalo, izuzev mladosti – odgovorio je”.

Stari je profesor zastao, gotovo skrušena izraza, hitro obrisavši suzu koja mu je osvanula na trepavicama, lupio se dlanom po čelu kao da želi reći kako sam glup, oprostite mi, zaboravio sam, pjesma se zove *Stari profesor*, napisala ju je velika poljska pjesnikinja Wisława Szymborska, i tada je pokazao na sebe kao da želi reći kako lik iz pjesme ima neke veze s njime, zatim je ispio još jedan calvados, zaslužniji za njegovo ganuće od poezije, pa mu se oteo tihi jecaj, našto svi skočiše na noge tješeci ga: nemoj tako, Wolfgang, nastavi čitati, i stari je profesor obrisao nos u veliki rupčić s kockastim uzorkom: “Pitala sam ga za fotografiju», nastavio je gromoglasno, «uramljenu, na pisaćem stolu. Bili, pa prošli. Brat, rođak, snaha, žena, kćerkica na ženinom krilu, mačka u naručju kćerkice, i trešnja u cvatu, a nad tom trešnjom neidentificirana ptica u letu – odgovorio je”. (*ibid.*: 11–12)<sup>60</sup>

Heterodijegetska naracija s izrazitom unutrašnjom fokalizacijom usredotočena je na lik neimenovane protagonistkinje francusko-berberskih korijena, rođene i odrasle u Parizu, udane za Švicarca čiju obitelj upoznajemo u uvodnom prizoru profesorova govora na proslavi obljetnice bratove smrti. Od samog početka priče dvoglasno pripovijedanje – koje nerijetko prelazi u slobodan neupravni govor – suptilno, ali sustavno uspostavlja antagonizam između dviju semiosfera.<sup>61</sup> Onu

<sup>59</sup> Više o zbirci u Dolfi 2015: 89–112, Iovinelli 2018: 97, 119 i Peruško 2023: 89–108.

<sup>60</sup> Stihove pjesme *Stari profesor* za ovu je prigodu prevela Đurđica Čilić, na čemu joj zahvaljujem.

<sup>61</sup> Termin upotrebljavam u smislu koji mu je pripisao J. M. Lotman (usp. Lotman 1985: 58–63). On definira semiosferu kao semiotički kontinuum ili ambijent koji je makrosemiotički definiran. Prostor

zapadnu i dominantnu predstavlja bogata švicarska građanska obitelj sa svojim obljetnicama, fotografskim albumima, tradicijom i potomstvom otjelovljenima u Greti, mladoj snahi s dvoje plavokose djece, dok je druga, hibridna i amblematski obilježena europskom kolonijalnom prošlošću, pripisana fokalizatorici, koja je podvojena između majčina berberskog podrijetla i geopolitičkog prostora Magreba s jedne strane – koji su simbolički predstavljeni figurom pustinje – i urbanoga zapadnog konteksta povezanog s figurom oca, Haussmannovom arhitekturom i pariškim bulevarima s druge. Premda je društveno-kulturni identitet glavnoga ženskog lika na početku priče predstavljen kao hibridan i podvojen, granica između dviju semiosfera bit će u nastavku simbolički predstavljena antinomijom između dviju ženskih figura: “bijeje Grete” i bezimene protagonistice iz Magreba.

Antinomijske konotacije očituju se na različitim planovima – psihološkom, antropološkom, geopolitičkom, prostornom i vremenskom – kroz opozicijske parove kao što su: ime – bezimenost; kultura – priroda, bijelo – crno; Švicarska – Magreb; nevinost – nasilje; jezero – pustinja; linearnost – cikličnost. Protagonističino dokidanje vlastite podvojenosti pomakom u semiosferu Drugog na sižejnoj razini aktivira mentalni događaj koji se u pripovijesti definira kao “lažno sjećanje”. Riječ je o krhotinama obiteljskog sjećanja iz majčinih priča, povezanih s dalekim i za protagonisticu imaginarnim prostorom pustinje koji pripada prošlosti. Iznenada ih priziva frazem “mlijeko i krv”, metafora zdravlja motivirana prizorom u kojem Greta, švicarska snaha, uklanja čokoladne mrlje sa sinova obraza (“krepki obrazi boje mlijeka i krvi”, *ibid.*: 14). Izronivši iz protagonističine podsvijesti, sintagma “mlijeka i krvi” poprima negativne i čudovišne konotacije, kao signal traumatskog iskustva pretkinja na koji pripovijest eliptično aludira, otjelovljen u slici “vrča s mlijekom u koje kaplje krv” (*ibid.*). Premda se pojavljuje u semantičkoj sferi majčinstva – kojoj pripada Gretin lik – čin uklanjanja tamne boje s obraza potomka, tripudij evociran u fokaliziranom pripovjednom iskazu, poprima dodatno značenje, pridružujući se izotopiji konflikta i asimetrične podjele moći između dviju kultura.

Identitetska previranja dodatno pojačava tema neostvarenog majčinstva, pa se spomenuti antinomijski parovi prema kraju priče zgušnjavaju u središnju simboličku opoziciju između majčinstva i neplodnosti. Potonja se pritom povezuje s etnogenetskom predodređenošću, odnosno s jalovošću pustinje, u opreci s vodenim obiljem srednjoeuropskog prostora:

---

koji ne pripada semiosferi, promatran iznutra, doživljava se kao ekstrasemiotički, dok bi ga izvanjski promatrač, recimo predstavnik neke druge kulture, definirao kao “prostor neke druge semiotike” (*ibid.*: 63). Granica je ključan mehanizam semiotičkog određenja. Zahvaljujući granici neki se prostor definira kao “naš”, “moj osobni”, “kulturni” itd. Nasuprot tomu, tuđi se prostor doživljava kao “drugi”, “neprijateljski”, “kaotičan”, “opasan”. Usp. Lotman 1990: 131. Kultura, smatra Lotman, “ne stvara samo svoju unutrašnju organizaciju, nego i svoj tip vanjske organizacije. Tako si je antika stvorila ‘barbare’, a svijest ‘podsvjesno’” (Lotman 1985: 62).

Voda. Učini joj se da shvaća kako sve ovisi o vodi, i ne mogaše ne pomisliti da njezinu tijelu možda nedostaje vode, da ne može izbjeći sudbinu svojega naroda koji se stoljećima borio s pustinjom, opirući se pijesku koji sve prekriva, da bi se zatim predao i otišao drugamo, a sad su ondje gdje su nekoć živjeli njezini preci bunari zatrpani, svuda su tek dine, znala je to. (Tabucchi 2009: 21–22)

Vrhunac protagonističine epifanije – koja se odvija u ograničenu fabularnom vremenu (od obiteljskog ručka do sutona) – podudara se s njezinim fizičkim udaljavanjem iz kuće starog profesora i njegove brojne obitelji: posljednji se dio priče, naime, odvija među pašnjacima obližnjih brda, s pogledom na isušenu žučkastu zaravan koja podsjeća na pustinju. U takvo je okruženje smještena kontemplacija o prolaznosti i rađanju, ispresijecana analeptičkim prizorima iz bračnog života, u kojoj dominira metafora vremena kao zraka koji curi iz probušena dječjeg balona.<sup>62</sup> Kontemplaciju zaključuje citirani ulomak, kojim se ujedno otvara završni čin priče: riječ je o ekfrastičkom prikazu žene okružene krdom konja – desetak sivaca i šaraca, predvođenih crnim pastuhom – koji galopiraju oko nje. Kružeći poput kakva “vrtuljka kojemu su otkazale kočnice, pa se sad bezumno okreće” (*ibid.*: 24), konji prizivaju hipnotički zvuk bubnjeva koji prožima tijelo i mozak, sve dok se misli ne pretvore u krug, “u misao koja misli samu sebe” (*ibid.*). Kružno kretanje konja označava pomak od tjelesnog prema kontemplativnom i otvara mogući izlaz iz semiosfere drugosti i inferiornosti zacrtane fabulom. Crni predvodnik iznenada razbija krug, iscrtavajući “tangentu bijega” (*ibid.*) i odvođeći za sobom čitavo krdo, dok protagonistica ostaje promatrati horizont misleći kako “mora nastaviti misliti na to da ne misli ni o čemu” (*ibid.*: 25), sve dok naposljetku ne spozna da je i obzor na toj visini kružan, “kao da se krug što su ga ocrtali konji proširio u beskonačnost, preobrazivši se u obzor” (*ibid.*).

Interpretacija simboličkih konotacija kružnog kretanja – čija fluidnost u ovom segmentu priče evocira spoj dvaju elemenata: vode i zraka<sup>63</sup> – odnosno тумачenje završne figure kruga,<sup>64</sup> istaknute u naslovu pripovijesti, vodi, među ostalim, do Heraklita, predsokratovskog filozofa<sup>65</sup> prolaznosti i mijene, koji krug

---

<sup>62</sup> Moguće je u njoj iščitati i odjek Szymborskinih stihova iz pjesme *Mrtva priroda s balonom*. Uvodeći, naime, motiv smrti i oprostaja s predmetima umjesto sa sjećanjima, lirski subjekt u predzadnjoj strofi navodi i “balon / što ga odnosi vjetar / da mogu reći: / Ovdje nema djece” (Szymborska 2009: 81). Dolfi pak upućuje na sličnost s metaforom života koji curi kroz probušen spremnik u romanu *Piazza d'Italia*, 1975, usp. Dolfi: 2010: 91.

<sup>63</sup> Usp. *ibid.*: 91–92.

<sup>64</sup> Za detaljniju analizu simboličkih značenja figure kruga i cikličnosti u pripovijesti *Krug* usp. tekst Anne Dolfi *Il “futuro grammaticale della nostalgia”* u *ibid.*: 89–112 te poglavlje *Dalla famiglia al cielo. Il déjà vu ancestrale e il superamento degli opposti nel racconto Il cerchio* u *Peruško* 2023: 109–126.

<sup>65</sup> Kad je o predsokratovcima riječ, Tabucchi ih u svojim tekstovima često spominje: “Slijedeći sjenu, vrijeme hitro stari (predsokratovski isječak pripisan Kritiji)” moto je s početka zbirke *Vrijeme hitro stari*; Talesa spominje u jednom od tekstova iz knjige *Si sta facendo sempre più tardi* (*Biva sve kasnije*,

poima kao jedan od oblika u kojima se očituje načelo jedinstva suprotnosti, odnosno sklada koji prebiva u suprotnostima, jer sve potječu od jednog načela i sve čine totalitet stvarnosti.<sup>66</sup> U tom smislu, na jednoj razini tumačenja, u ocrtanom krugu koji dominira završnicom možemo prepoznati simboličko nadilaženje podijeljenosti egzistencijalne sfere na dva odvojena vremena i dva iskustva (vrijeme predaka/protagonističino vrijeme): spajajući početak i kraj, ističe se njihova povezanost, pa je u tome kružnom vremenskom gibanju – fizičkom i mentalnom – protagonisti omogućeno da dohvati vrijeme, prostor i iskustvo svojih pretkinja.

Istodobno, Heraklitovo poimanje kruga kao jedinstva suprotnosti otvara prostor za analizu Tabucchijeva *explicita* iz antiesencijalističke perspektive, kakvu u eseju *Vrijeme ženâ* (*Les temps des femmes*, 1979), primjerice, zagovara Julia Kristeva. Riječ je o modelu feminističke teorije koji bi radikalno rastočio identitetske dihotomije i zamijenio ih “fluidnim i slobodnim identitetom”<sup>67</sup> kako bi “jedinštvenošću svakoga pojedinca, i pogotovo množinom njegovih mogućih identifikacija (s atomima, na primjer, preko obitelji pa sve do zvijezda) – ovisno o njegovim specifičnim simboličkim sposobnostima, pokazao relativnost njegova simboličkog, kao i biološkog postojanja” (Kristeva 1979: 18).<sup>68</sup> Upravo se Kristevin feministički model, u kojemu se dihotomija muško – žensko odbacuje kao metafizička, smatra plodnim polazištem za tumačenje Szymborskina poimanja žene i ženske perspektive. Naime, premda njezino pjesništvo na mnoge načine podriva naslijeđene patrijarhalne obrasce i premda u njemu na prvi pogled dominiraju aspekti ženskog i ženskosti, ono se, prema mišljenju kritike, ne može dokraja objasniti dekonstruktivističkim ili feminističkim modelima i pristupima.<sup>69</sup>

Imajući na umu Kristevinu prisposobu, u kojoj se pluralizam identiteta proteže od mikro- do makrokozma, pomak što ga Tabucchi ostvaruje u pripovijesti *Krug* – od obiteljskoga plana s početka teksta do totaliteta sadržanog u prikazu

---

2001), a Empedoklu posvećuje priču *Fiamme* (*Plamenovi*) iz *Priča sa slikama*. Wisława Szymborska Heraklitu je posvetila pjesmu *U Heraklitovoj rijeci* u zbirci *Sol* (1962), a elemente njegove filozofije prepoznajemo i u sastavku *Ništa dvaput* iz zbirke *Dozivanje Jetija* (1957).

<sup>66</sup> Usp. parafrazu i tumačenje kategorija “jedno” i “sve” u Mikecin 2013: 60. Za kategorije “isto” i “drugo” usp. *ibid.*: 52–54. Heraklit o krugu kaže: “Ukoliko krug ima početak i kraj, on nije nepokretan, nego je početak i kraj kretanja. [...] Ali to kretanje nije tek kruženje od jednog suprotnog k drugome, pri čemu bi se ona suprotna podudarala u jednoj točki kruga, koja bi bila najprije ishodište kretanja da bi postala i dohodište nakon što je prijeđen cijeli krug. K tomu, nije samo jedna točka kruga ona u kojoj se sjedinjuju početak i kraj, nego su u cijelom kružnom kretanju početak i kraj zajedno. [...] Uvijek je kretanje cijelim svojim krugom na početku i ujedno na kraju. Kretanje kruga je znamen bivanja onog bivajućeg kao bivajućeg.” *Ibid.*: 58.

<sup>67</sup> Citiram prema tal. prijevodu, Kristeva 1988: 230.

<sup>68</sup> U talijanskom prijevodu drugog izdanja Kristevina teksta nedostaje citirana zagrada, pa je prevodim iz izvornika (“avec les atomes par exemple, en passant par la famille et jusqu’aux astres”, Kristeva 1979: 18).

<sup>69</sup> Istodobno, “njezin glas dolazi s mjesta koja je patrijarhalna tradicija proglasila marginalnima i stoga simbolički namijenjenima ženi. Možda zvuči paradoksalno, no ona ispadaju zanimljivija od središta, simbolički namijenjenog muškarcu” (Karwowska 2015: 116). Usp. i Borkowska 2015: 97–109.

obzora kao beskonačnog kruga koji dokida ili miri opreke – može se sagledati u novoj perspektivi, koju podupiru i intertekstualni elementi, umetnuti kao citati ili aluzije u pripovjedni tekst. Fragmentarno citiran u početnim ulomecima priče, Szymborskin pjesnički ulomak na prvi se pogled može protumačiti kao sredstvo karakterizacije, odnosno potenciranja karakternih osobina naznačenih u tekstu, kao i smislotvorbeni element sociokulturnog kompleksa, obilježenog povijesnim kontinuitetom i opstojnošću tradicije i obitelji. Ipak, završni stihovi pjesme – “Pitala sam ga za vrt i klupu / u vrtu. / Kad je vedra večer, / promatram nebo. / Ne mogu se načuditi / koliko je tamo točki gledišta / – odgovorio je.” (Szymborska 2009: 646) – napuštaju plan obiteljske i osobne povijesti naslovnog subjekta, prizvane motivom uramljene fotografije, i prelaze u područje kozmičkog – koje njezino pjesništvo često evocira u kontrapunktu ili usporedbi sa zemaljskim i ljudskim<sup>70</sup> – čime se tema prolaznosti otvara refleksiji o mnoštvenosti pogleda i perspektiva. U zaključnoj se strofi, dakle, naznačuje polifonija svijeta, na koju nas Szymborskino pjesništvo često upozorava pluralizmom motrišta lirskog subjekta, sposobnošću da se suživi s najrazličitijim bićima i situacijama, odnosno dimenzijama postojanja – nerijetko pritom izvodeći obrat u odnosu na predvidljive obrasce i izokrećući perspektivu – kao i raznovrsnošću stilskih registara (usp. Grądział 2015: 86–87). Njezini stihovi posredno sudjeluju u tvorbi značenja Tabucchijeve pripovijesti tako što podupiru premještanje fokusa s ljudskog i povijesnog, odnosno s antinomijskih podjela i opreka između dviju semiosfera – Sjever, Povijest, Tradicija vs. Jug, Priroda, Drugost – na plan kozmičkog. Taj pomak, već sadržan u citiranom pjesničkom tekstu, u Tabucchijevoj priči doprinosi metaforičkoj konceptualizaciji, koja mogućnost razrješenja ili nadilaženja osobnih i društvenih trauma i podjela vidi u zaokretu jedinice prema pluralizmu identiteta.

U spomenutoj knjizi razgovora, koje je devedesetih godina prošlog stoljeća vodio s Carlosom Gumpertom, Tabucchi na dvama mjestima progovara o binarizmu. Odgovarajući na pitanje o postmodernističkom senzibilitetu, koji se više ne trudi razumjeti svijet, i otvorenim svršecima njegovih romana, on se poziva na slobodu i svojstvo umjetničkog izričaja da nadilazi ograničavajuću binarnu struk-

---

<sup>70</sup> Potvrđuju to već i nasumično izabrani primjeri: “PODUČAVAM šutnju / na svim jezicima / metodom promatranja / zvjezdanog neba” (*Mali oglasi*, Szymborska 2020: 10); “U prvim riječima djela / autorica konstatira da je Zemlja malena, / nebo da je pretjerano veliko, / a zvijezda je, navodim: ‘u njemu više nego što treba’. / U opisu neba opaža se stanovita bespomoćnost, / autorica se gubi u strašnom prostranstvu” (*Recenzija nenapisane pjesme*, Szymborska 1997: 105); “Više volim vrijeme kukaca, nego vrijeme zvijezda” (*Mogućnosti*, Szymborska 2020: 105); “Nebo je sveprisutno / čak i u tami pod kožom [...] Podjela na zemlju i nebo / to nije najbolji način / mišljenja o toj cjelini” (*Nebo*, Szymborska 2020: 107). U pjesmi *Monolog za Kasandru* naslovni lirski subjekt ljudima dovikuje: “pogledajte sebe sa zvijezda. Čuli su i spuštali pogled” (Szymborska 2020: 146). U pjesmi *Dinosaurov kostur* stihovi “zvjezdano nebo nad mislećom trskom, / moralni zakon u njoj” (Szymborska 2009: 297) spajaju znamenite Kantove riječi iz *Zaglavka Kritike praktičkog uma*: “zvjezdano nebo nada mnom, moralni zakon u meni” s Pascalovom misli: “Čovjek je samo trska, najslabija u prirodi; ali ta trska misli”, a njihovo se značenje preispituje u kontekstu ironijskog isticanja čovjekove superiornosti.

turu svijeta, znanosti i same prirode: “umjetnost je subverzivna, za razliku od prirode koja se mora pokoriti vlastitim zakonima, biti muško ili žensko, primjerice, dok ih umjetnost može narušiti, ili se barem može zanositi tom idejom” (Tabucchi 2022: 128). Na drugome mjestu, govoreći o romanu *Izgubljena glava Damascena Monteiro* – u kojemu se, u simetriji s likom Ciganina Manola s početka romana, u otvorenom svršetku uvodi još jedan lik s društvene margine, onaj transrodne prostitutke Wande kao svjedoka Monteirova ubojstva – ponovno progovara o istoj temi, prepoznajući u umjetnosti čovjekovu želju da nađi binarnu shemu (usp. *ibid.*: 224). U romanu je autorov stav povjeren liku pretila odvjetnika Lotona, erudita iz aristokratske obitelji koji zastupa siromahe i marginalce. U razgovoru s novinarom Firminom on progovara o binarističkoj zabludi:

[...] priroda se oslanja na binarne strukture, ili barem naša zapadna civilizacija, a ona je ta koja voli sve svrstavati u klase [...] – Vjerujete li da je svemir binaran?, iznenada je prošaptao. [...] – Je li binaran poput Zemlje, ponovio je odvjetnik, vjerujete li vi da je binaran poput Zemlje? [...] zamislite lica tih sirotih budućih naraštaja kad se nakon toliko dugog puta iskrcaju iz svemirskog broda i zateknu ondje jedan lijep binarni sustav: žensko ili muško, istina ili laž i, recimo, grijeh i krepost, jer da, binarni sustav, iako to nisu očekivali, predviđa i svećenika, katoličkog ili bilo kojega drugog, koji kaže: ovo je grešno, ovo je kreposno. Možete li zamisliti njihove izraze lica? (Tabucchi 2012: 173–174)

Loton svojom spekulacijom želi reći – kako nam otkriva Tabucchi u autokritičkom paratekstu – “da je uzaludno rješenje tražiti tako daleko, jer možda se krije u nama, u jednostavnoj želji da budemo malo slobodniji u odnosu na ono što možemo nazvati tamnicom na koju nas priroda osuđuje” (Tabucchi 2022: 225).

Za Szymborsku, koja u zaključku svojega govora prilikom dodjele Nobelove nagrade naglašava čudesnost svijeta, ništa manje čudesno nije ljudsko biće, koje se unatoč svojoj krhkosti i ograničenosti vlastitim tijelom “suprotstavlja Prirodi i stvara svoj svijet umjetnosti, vrijednosti, otkrića, pustolovina”.<sup>71</sup> Definiran autoričinim epistemološkim agnosticizmom i idejom da pjesnik prvenstveno piše potaknut neznanjem (usp. Szymborska 2015: 11–12), njezin lirski subjekt katkad propituje granice nepoznatog i transcendentnog, a kontinuirano preispituje one koje njegovu jedinstvenu i jednokratnu egzistenciju dijele od ostalih živih bića i drugih dimenzija postojanja. Pritom, u središtu njezina poetskog svijeta “nije – kako bi se moglo očekivati, u skladu s logikom patrijarhalnih dihotomija – žena, već jedinka, koja je ‘zasad u ljudskom obličju’” (Karwowska 2015: 115), kako sebe definira protejsko ja u pjesmi *Govor u uredu izgubljenih i nadenih stvari*, otjelovljujući ideju fluidnog i slobodnog identiteta. U stihovima pjesme ocrtava se točka u kojoj se sabiru, ili iz koje izvire, sva popisana i zamišljena obličja – od

---

<sup>71</sup> Tako o njezinu pjesništvu piše Czesław Miłosz. Miłosz 2015: 16.

bogova, zvijezda, oklopa, kandži, krzna, peraja do ljudske jedinke. Demijurški je to glas, glas onoga tko “smišlja svijet” (usp. Szymborska 2020: 20), i u toj točki “područja mogućeg i potpune slobode” (Tabucchi 2020: 16), u kojemu se slavi “[r]adost pisanja” (Szymborska 2020: 35), susreću se prozaist i pjesnikinja.

## LITERATURA

- Borges, Jorge Luis. 1985a. *Sabrana djela 1923-1982*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Borges, Jorge Luis. 1985b. *Sabrana djela 1975-1982*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Borkowska, Grażyna. 2015. Szymborska Ex-Centric. U: *Wisława Szymborska's Poetry. Choice of Essays*: 97–110. Prev. K. Krasuska i Jędrzej Burszta. Ur. Anna Nasilowska. Lausanne: Peter Lang.
- Breyner Andresen, Sophia de Mello. 2016. *Plovidba tišine*. Prev. Meri Grubić Videc. Zagreb: Biakova.
- Burns, Jennifer. 2001. *Fragments of 'impegno': Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative 1980-2000*. Leeds: Northern Universities Press.
- Ceccherelli, Andrea. 2013. Non solo Szymborska. Venticinque anni di poesia polacca tradotta in italiano (1989-2013). *Europa orientalis* 34: 379–396.
- Cometa, Michele. 2012. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Čale, Morana. 1993. *Demiurg nad tuđim djelom. Intertekstualnost u romanima Umberta Eca*. Zagreb: Biblioteka Književna smotra.
- Čilić, Đurđica. 2020. Kraj i početak. U: Szymborska, Wisława. *Svijet koji nije od ovoga svijeta. Izabrane pjesme*: 157–164. Zagreb: Fraktura.
- Dolfi, Anna. 2012. Alla maniera di Vieira da Silva. Dodici istantanee per Antonio Tabucchi. *Autografo XX*, 48: 167–174.
- Dolfi, Anna. 2015. *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*. Firenze: Le Lettere.
- Eco, Umberto. 1975. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1988. [1979] *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 2004. [1985] Il tempo dell'arte. U: Eco, Umberto. *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani.
- Fournier Kiss, Corinne. 2020. L'intertestualità emozionale pessoana nell'opera di Antonio Tabucchi: “saudade” e “desassossego”. *Pessoa Plural. A Journal of Fernando Pessoa Studies* 18: 85–217.
- Gammaitoni, Milena. 2015. *Il corpo: memoria collettiva e coscienza possibile nella poetica di Wisława Szymborska. Un'analisi sociologica*. <https://www.milenagammaitoni.it/il-corpo-memoria-collettiva-e-coscienza-possibile-nella-poetica-di-wislawa-szymborska-unanalisi-sociologica/>. Pristupljeno 28. kolovoza 2025.
- Gammaitoni, Milena. 2018. The social behaviour of the poet during new freedom of globalisation. Wisława Szymborska's case in Italy and Poland. *Relacje międzykulturowe* 2 (4): 27–49.
- Grądziel-Wójcik, Joanna. 2018. Homo Sapiens Innocens. Wisława Szymborska's (Eco)poetic Project. *Pannoniana* II, 1–2: 163–175.

- Grądziel, Joanna. 2015. The World Trapped in a Poem. Self-reflection and the Poetical Practice of Wisława Szymborska. U: *Wisława Szymborska's Poetry. Choice of Essays*: 83–96. Prev. K. Krasuska i Jędrzej Burszta. Ur. Anna Nasilowska. Lausanne: Peter Lang.
- Iovinelli, Alessandro. 1998. Antonio Tabucchi, l'inventio di Pessoa e il romanzo metalinguistico. *Studia Romanica et Anglicana Zagrabiensia* 43: 117–136.
- Iovinelli, Alessandro. 2018. *Attraverso Tabucchi. Viaggio nell'opera di Antonio Tabucchi*. Roma: Novecento Libri.
- Iser, Wolfgang. 1979. [1976] *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. Baltimore – London: Johns Hopkins University Press.
- Italia, Mariagiovanna. 2013. Antonio Tabucchi, "Racconti con figure". *Arabeschi* 1: 216–217.
- Jędrzejewski, Jan. 1997. The Joy of Writing: The Poetry of Wisława Szymborska. *The Poetry Ireland Review* 54: 36–51.
- Karwowska, Bożena. 2015. Women's Perspective in Szymborska's Poetry – an Attempt at a Postfeminist Perspective. U: *Wisława Szymborska's Poetry. Choice of Essays*: 111–123. Prev. K. Krasuska i Jędrzej Burszta. Ur. Anna Nasilowska. Lausanne: Peter Lang.
- Kristeva, Julia. 1979. Les temps des femmes. *Cahiers de recherche de sciences des textes et documents* 5: 5–19.
- Kristeva, Julia. 1998. Il tempo delle donne. U: *Le nuove malattie dell'anima*: 210–233. Prev. Roberta Clemenzi Ghisi. Roma: Borla.
- Lachmann, Renate. 1988. Intertekstualnost kao konstitucija smisla. *Petrograd Andreja Belog i "tuđi tekstovi"*. U: *Intertekstualnost & intermedijalnost*: 75–107. Ur. Zvonko Maković i dr. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
- Ligeża, Wojciech. 2019. *World under Revision The Poetry of Wisława Szymborska*. Prev. Mikołaj Gołubiewski. Berlin: Peter Lang.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. 1985. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Prev. i ur. Simonetta Salvestroni. Venezia: Marsilio.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. 1990. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Prev. Ann Shukman. London – New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Machiedo, Mladen (ur.). *Drukčiji i drugi*. 1995. Zagreb: Biblioteka Književna smotra.
- Malić, Zdravko. 1997. Sunce sa šeširom na glavi. U: Szymborska, Wisława. *Radost pisanja*. Zagreb: Nova stvarnost.
- Marchesani, Pietro. 2009. *Introduzione: xxv-xlii*. U: Szymborska, Wisława. *La gioia di scrivere*. Milano: Adelphi.
- Melotto, Raul. 2007. *L'ultima lingua. Studio sulla poesia francese di R.M. Rilke*. [http://ams-dottorato.unibo.it/43/1/tesi\\_Raoul.pdf](http://ams-dottorato.unibo.it/43/1/tesi_Raoul.pdf). Pristupljeno 15. rujna 2025.
- Mikecin, Igor. 2013. *Heraklit*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Miłosz, Czesław. 2015. Poetry as Consciousness. U: *Wisława Szymborska's Poetry. Choice of Essays*: 15–17. Prev. K. Krasuska i Jędrzej Burszta. Ur. Anna Nasilowska. Lausanne: Peter Lang.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2019. *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Ljevak.
- Pasolini, Pier Paolo. 2001. 14 novembre 1974. Il romanzo delle stragi. U: Pasolini, Pier Paolo. *Scritti corsari*: 88–93. Milano: Garzanti.
- Peruško, Tatjana. 2023. *Geometrie ambigue. Studi sulla narrativa di Antonio Tabucchi*. Ariccia – Roma: Aracne.
- Peruško, Tatjana. 2024. L'enigma delle pietre. La pittura di Alberto Magnelli e la poesia di Carlos Drummond de Andrade nell'esercizio ermeneutico di Antonio Tabucchi. U: *Recherches romanes de Zagreb / Studi di filologia romanza dell'Università di Zagabria*: 542–563. Ur. Gorana Bikić- Carić i dr. Zagreb: FF Press online, <https://openbooks.ffzg.unizg.hr/index.php/FFpress/catalog/book/185>. Pristupljeno 14. rujna 2025.

- Rilke, Rainer Maria. 1969. *Soneti Orfeju*. Prev. Truda i Ante Stamać. Zagreb: Razlog.
- Rimini, Thea. 2011a. *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*. Palermo: Sellerio.
- Rimini, Thea. 2011b. Affreschi di parole. Su "Racconti di figure" di Antonio Tabucchi. *Il Ponte* 6: 103–108.
- Rimolo, Eleonora. 2016. *Satura ne L'angelo nero: presenze montaliane in Tabucchi. Misure critiche* 15, 1–2: 295–310.
- Szyborska, Wisława. 1997. *Radost pisanja*. Prev. Zdravko Malić. Zagreb: Nova stvarnost.
- Szyborska, Wisława. 2006. [1997] *Vista con granello di sabbia*. Prev. Pietro Marchesani. Milano: Adelphi.
- Szyborska, Wisława. 2009. *La gioia di scrivere*. Prev. Pietro Marchesani. Milano: Adelphi.
- Szyborska, Wisława. 2015. The Poet and the World: Nobel Lecture. U: *Wisława Szyborska's Poetry. Choice of Essays*: 9–13. Prev. K. Krasuska i Jędrzej Burszta. Ur. Anna Nasilowska. Lausanne: Peter Lang.
- Szyborska, Wisława. 2020. *Svijet koji nije od ovoga svijeta*. Prev. i ur. Đurđica Čilić. Zagreb: Fraktura.
- Tabucchi, Antonio i Luca Chericci. 2013. *Dietro l'arazzo. Conversazione sulla scrittura*. Roma: Perrone.
- Tabucchi, Antonio. 1991. [1983] *Donna di Porto Pim*. Palermo: Sellerio.
- Tabucchi, Antonio. 1998. *La gastrite di Platone*. Palermo: Sellerio.
- Tabucchi, Antonio. *L'angelo nero*. 1999. [1991] Milano: Feltrinelli.
- Tabucchi, Antonio. 2001. *Si sta facendo sempre più tardi*. Milano: Feltrinelli.
- Tabucchi, Antonio. 2002. *Sofri, una grazia per l'Italia*. <https://www.feltrinellieditore.it/news/2002/08/18/antonio-tabucchi-sofri--una-grazia-per-litalia-301/>. Pristupljeno 23. rujna 2023.
- Tabucchi, Antonio. 2003. *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*. Milano: Feltrinelli.
- Tabucchi, Antonio. 2009. *Il tempo invecchia in fretta*. Milano: Feltrinelli.
- Tabucchi, Antonio. 2011. *Racconti con figure*, a cura di Thea Rimini. Palermo: Sellerio.
- Tabucchi, Antonio. 2013a. [2010] *Viaggi e altri viaggi*, a cura di Paolo Di Paolo. Milano: Feltrinelli.
- Tabucchi, Antonio. 2013b *Per Isabel. Un mandala*. Milano: Feltrinelli.
- Tabucchi, Antonio. 2020. [2013] *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*. Milano: Feltrinelli.
- Tabucchi, Antonio. 2022. *Zig zag. Conversazioni con Carlos Gumpert e Anteos Chrysostomidis*. Milano: Feltrinelli.
- Talan, Nikica (ur.). 2004. *Raspušten ritam. Antologija pjesništva brazilskog modernizma*. Prev. Nikica Talan. Zagreb: Biblioteka Književna smotra.
- Trdak, Dean. 2017. Tragovi političkog u prozi Antonija Tabucchija. *Književna smotra* 49, 186 (4): 125–131.
- Wren-Owens, Elizabeth. 2007. *The Postmodern Ethics: Sciascia's and Tabucchi's Reappropriation of Committed Writing 1975-2005*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Zangrilli, Franco. 2015. *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*. Firenze: Polistampa.

SUMMARY

“E A QUESTO PUNTO CHIEDO ANCORA AIUTO ALLA POESIA”:  
THE POETRY OF WISŁAWA SZYMBORSKA IN THE PROSE OF ANTONIO  
TABUCCHI

Starting from the centrality of poetry in Antonio Tabucchi's oeuvre, this article builds upon previous interpretations of selected short stories and essays by examining the role played within them by the poetry of Wisława Szymborska. Sharing with Szymborska an inclination toward combining the high and the low in literary discourse, as well as a pluralism of perspectives and a simultaneous skepticism and faith in the power of literature and art as key ideological-epistemological foundations, Tabucchi establishes multiple forms of dialogue with Szymborska's texts. He cites them directly in essays or narratives, or alludes to them indirectly. Verses from the poem *Tortures* are interwoven with lines by other poets in the prose-poetic palimpsest *Story of the Man of Paper* (*Racconto dell'uomo di carta*) from the collection *Stories with Pictures*, where they constitute an essential structural element of a parable on political violence and on the testimonial function of art. Tabucchi also thematizes the figure and work of the Polish author in his intertextual and intermedial collages. Thus, in the mosaic-like macro-narrative *The Heirs Give Thanks* (*Gli eredi ringraziano*), Wisława Szymborska is one of three women artists—alongside the painter Maria Helena Vieira da Silva and the poet Sophia de Mello Breyner—whom Tabucchi links as exemplars of the principle of “fluidity,” that is, the capacity of one art form to be translated into the language of another. In the story *The Circle* (*Il cerchio*), the opening lines of the poem *The Old Professor* serve to accentuate the sociocultural features of one of the two semiospheres juxtaposed in the narrative, while the final stanza—although not cited in the text, but instead activated through the reader's intertextual competence—contributes to the construction of meanings associated, in the present interpretation, with a pluralistic conception of fluid and free identity.

Keywords: Antonio Tabucchi, Wisława Szymborska, intertextuality, “fluidity” of the arts, pluriperspectivism