

Elementi baladičnog u noveli *Duga* Dinka Šimunovića: između estetskog, intimnog i političkog

Balada i tragedija: između neterminološkog i terminološkog određenja

U dosadašnjim radovima o opusu Dinka Šimunovića, a osobito o noveli *Duga*, često se ističe prisutnost tragičnih elemenata. Pritom se pojmovi “tragedija” i “tragično” najčešće ne upotrebljavaju strogo terminološki, već u značenju koje ambivalentno oscilira između usko teorijskog i šireg, neterminološkog razumijevanja (usp. Detoni Dujmić 1994: 79, 85; Barešić 2015¹). Danijela Bačić-Karković (2000) pak razmatra temu nevine tragične krivnje kod Šimunovićeveih prozanih junaka, ali se ne osvrće posebno na *Dugu*, dok Evelina Rudan (2002) govori upravo o “nevinoj krivnji” u kontekstu analize te novele.

Viktor Žmegač u studiji *Folklorni impresionizam: “Duga” Dinka Šimunovića* (1998) pak inzistira na prisutnosti doslovno terminološki shvaćenih tragičnih elemenata u toj noveli, ističući sljedeće:

Važno je napomenuti da pridjev “tragična” ovdje ne uzimamo u njegovu svakodnevnom značenju, koje nije specifično, nego je tek inačica u nizu riječi koje kazuju da je nešto žalosno, razorno, smrtonosno. Srnina je tragičnost izvorna, njezina je sudbina autentična u smislu antičke tragedije. Težeći ostvariti svoje sklonosti, ujedno ponesena idolima društvene sredine (a možda potaknuta i podsvjesnim strahom pred njima?), djevojčica dopijeva u žrvanj tragedijskoga proturječja: želeći poletjeti onamo kamo je duša vuče, ona hrli u smrt. Tragedija, kako su je shvaćali klasičari, od Aristotela do Hegela, sadrži nerazrješivu opreku. Poneseni strašću i razornom postojanošću, a svakako privrženi nekoj vrijednosti, junak/junakinja stradavaju zbog razornoga paradoksa: upravo u postojanosti, u kojoj se miješa dobro i zlo, vodi u propast. Takva je – da također navedemo ženski lik –

¹ Barešić pri tome *Dugu* pogrešno svrstava u ruralnu prozu, premda je zaplet upravo utemeljen na suprotstavljanju individualne žudnje i rigidnih okvira varoške sredine, pa se nerijetko i tematizira kontekst nove pogospodene klase same priče i problematiziranih rodni normi (vidi npr. Detoni Dujmić 2015: 79).

Sofoklova junakinja Antigona, koja zastupa ono što smatra moralnom obvezom, a svojim činom dovodi do okrutnoga rasapa obitelji. U Šimunovića tragedija, dakako, nije građena s pomoću armature načela; u njoj su razumski neprokrčive regije skrovitih čežnji, djetinjih snova, kobnih predrasuda. Svojom psihološkom složenošću ta je hrvatska novela karakterističan primjer. (Žmegač 1998: 199)

Veći dio citirane Žmegačeve ocjene ukazuje na konkretne tragične elemente u *Dugi*, no upravo predzadnja rečenica nagovještuje odmak od žanrovske strukture tragedije, i to u smjeru baladičnoga. Za razliku od tragedije, balada nije smještena u prostor javnog i političkog, nego u prostor intimnog, i sklonija je estetizaciji i mistifikaciji smrti lika koji je počinio transgresiju.

Istovremeno, Žmegač svoju studiju zaključuje ocjenom koja jasno upućuje na baladični karakter novele: “Šimunović je tako spojio dvije prozne balade, koje se uzajamno upotpunjuju: baladu o tragičnom ushitu neobične djevojčice i baladu o doživljaju promašena života njezinih roditelja” (*ibid.*: 202). Na baladične elemente u toj noveli upućuju i drugi autori; na primjer na autorovu vlastitu žanrovsku intenciju upućuje i Mithad Begić, navodeći da je Šimunović u pismu Stjepanu Roci iz 1906. godine pripovijetku kvalificirao kao “oblik balade u prozi” (Roci prema Begić 1984: 53).

Tragedija i balada, kako kao zasebni žanrovi tako i kao sklopovi nadžanrovskih estetskih i semantičkih kvaliteta – tragičnog i baladičnog – u velikoj se mjeri preklapaju. Stoga ne čudi njihovo često izmjenjivanje u opisima bez jasnog razgraničenja. Čak i proučavatelji koji se posebno bave žanrom balade nerijetko rabe odrednicu tragičnog, dok rijetko pokušavaju precizno odrediti odnos između tih dvaju žanrovskih načela. Tako još Franjo Marković u radu *Prilog estetičkoj nauci o baladi i romanci* (1899: 118–205) na baladu i romancu primjenjuje Aristotelova kompozicijska načela oblikovanja tragedije. Iako se iz današnje perspektive takav pristup može činiti zastarjelim i metodološki problematičnim, on jasno svjedoči o doživljaju srodnosti između balade i tragedije, čak i kada se ta srodnost najmanje ostvaruje u formalnoj kompozicijskoj strukturi.

Mira Sertić u studiji *Razvitak umjetne balade u hrvatskoj književnosti* (1970) polemički odbacuje Markovićevu tvrdnju o nužnosti tragičnog završetka kao temeljne odrednice balade. Istodobno, međutim, baladu povezuje s tmurnim raspoloženjem i predosjećajem tragičnog oslanjajući se na stereotipni paralelizam između klime i poetičkih obilježja – što se danas doima zastarjelim oblikom poetološke stereotipizacije: “Razlika je i u atmosferi balada, koje su nastale u hladnim sjevernim krajevima, zrcale većinom tmurno, zloslutno raspoloženje s predosjećajem nečeg tragičnog” (Sertić 1970: 214). Premda odbacuje potrebu za tragičnim završetkom kao razlikovnom značajkom u odnosu na romancu, upravo takvo tmurno raspoloženje, koje navodi kao ključno obilježje balade, ukazuje na njezinu povezanost s tragičnim, koje i izravno – iako neterminološki – prepoznaje kao bitnu žanrovsku odrednicu. Tako Sertić, unatoč načelnom protivljenju žanrovskoj važ-

nosti tragičnog kraja, posredno afirmira tragično kao ključno obilježje balade, koju definira kao spoj dramskog, epskog i lirskog (*ibid.*: 207).

Smatram da se upravo kroz tragično ostvaruje dramska komponenta balade. Kao i tragedija, balada svoj zaplet temelji na momentu transgresije – prekoračenju granice čije je značenje povezano s društvenim, etičkim ili arhetipskim poretkom. U tragediji, osobito antičkoj, riječ je o kršenju duboko ukorijenjenih normi koje prethode kodificiranom zakonu i često su povezane s mitom i religijom: tabu incesta, patricida i infanticida, normiranje legitimiteta i smjene vlasti, nužnost pokopa kao svetog čina, sukob starih običaja i novog političkog autoriteta. Takve su, primjerice, tragedije iz tebanskog ciklusa i *Medeja*. U baladi se pojavljuju slične vrijednosne tenzije, ali se prelamaju kroz intimniji okvir: transgresija se zbiva u prostoru obitelji, unutar međuljudskih i međugeneracijskih odnosa, gdje se sukobljavaju različiti oblici nepisanih pravila, moralnih uvjerenja i emocionalne lojalnosti. Upravo je to ključna razlika između tragedije i balade – prva tematizira konflikt u javnom, političkom prostoru, dok druga to čini u sferi osobnog i obiteljskog, iako obje problematiziraju poredak, krivnju i kaznu.

Stoga bih donekle korigirala ocjenu Dunje Detoni-Dujmić (1991: 41) da Srna u *Dugi* “postaje tragična, gotovo antička žrtva”. Iako Srna doista funkcionira kao žrtva sukoba dvaju nepomirljivih svjetonazora i poredaka, njezina transgresija i pogibelj zbivaju se u intimnom okviru karakterističnom za baladični model. Za razliku od tragedije, koja pretpostavlja jasno artikuliran politički i javni kontekst funkcioniranja zakona, balada sukob problematizira kroz etičku refleksiju osobnoga i obiteljskoga.

Rodna transgresija i relacijska žudnja: struktura konflikta u baladi

Simona Delić kroz čitav rad *Između klevete i kletve – tema obitelji u hrvatskoj usmenoj baladi* (2001) sustavno tematizira rodnu problematiku, odnosno položaj žene u patrijarhalnom društvenom okviru, pri čemu posebno ističe motive suprotstavljanja nepravdi proizišloj iz nejednake raspodjele moći. Također naglašava da se u baladi sukob često oblikuje napetošću između institucije nuklearne obitelji i težnje pojedinca za slobodom (Delić 2001: 78). Međutim, pritom izvan razmatranja ostaje pitanje središnje uloge same obitelji u reprodukciji društvenih normi putem discipliniranja njezinih članova – osobito onih koji se nalaze u ovisnom položaju, a u patrijarhalnom kontekstu to su prvenstveno žene i djeca. Smatram da upravo iz nedostatka refleksije o povezanosti obiteljske i društvene razine proizlazi autoričin pojednostavljen i jednostran zaključak (Delić 2001: 127) prema kojemu su sloboda pojedinca i institucija obitelji već strukturno i načelno u stanju trajne napetosti koju je nemoguće razriješiti. To je doista točno u kontekstu patrijarhata. No ostaje pitanje: je li moguće imaginirati drukčiji društveni kontekst – i drukčiju obitelj? Osim rada Simone Delić brojni drugi autori kao središnji

sukob u žanru balade – u različitim društveno-povijesnim kontekstima – prepoznaju upravo napetost između težnje za slobodom žene i krutih patrijarhalnih okvira.²

Rodna transgresija jedan je od motiva što se ponavljaju u baladi, što ističe i Simona Delić, osobito motiv preodijevanja žene u muškarca (2001: 130). Takva transgresija često funkcionira kao sredstvo izlaska iz ograničenog obiteljskog kruga i ulaska u društvenu sferu kako bi se ostvario određeni cilj. Nakon ispunjenja zadatka junakinja se redovito vraća u okrilje obitelji, a poredak koji je zbog pretrpljene nepravde privremeno bio doveden u pitanje biva obnovljen. Takve balade, kako ističe Delić, “prepoznaju uzroke sukoba, ali ne uspijevaju nametnuti ‘novu’ obiteljsku koncepciju” (*ibid.*: 130). Drugim riječima, rješenje nepravdi koje proizvodi patrijarhalni poredak traži se u privremenoj transgresiji rodne uloge, dok se trajnije propitivanje samog poretka izostavlja i ostaje izvan dosega refleksije.

U pripovijetki *Duga*, međutim, glavni narativni zaplet temelji se na motivu žudnje za potpunom – a ne privremenom – rodnom transgresijom na individualnoj razini. Upravo tragični rasplet, koji uključuje smrt glavnog lika, ali i prošireni epilog koji uključuje smrt još troje likova, otvaraju mogućnost dubljeg preispitivanja patrijarhalnog poretka. Radovi koji se bave problemom patrijarhalnosti u *Dugi* nerijetko nespretno zahvaćaju specifičan način problematizacije patrijarhata u toj noveli. Tako Dean Durić, nakon što je iznio fragmente različitih oblika kritike patrijarhata i nametanja rigidnih rodnih uloga, iznosi tezu da “Srna treba pronaći dugu te proći ispod nje ne bi li promijenila spol kako bi u novom spolnom, muškom tijelu konačno bila slobodna, odnosno kako bi se njezin biološki spol poklopio s rodom” (Durić 2012: 265). Ovdje Durić, zapravo, nakon što je iznio kritiku roda kao nametnute uloge u funkciji održavanja patrijarhalne moći, implicira da Srna ima neki esencijalni rod koji se zbog nekih razloga ne poklapa s njezinim biološkim bićem i time opet upada u mistifikaciju samih mehanizama nametanja ograničavajućih rodnih normi koje omogućuju patrijarhalnu vlast nad ženama, onemogućuju njihovu osobnu afirmaciju te u konačnici žensku djecu čine manje poželjnom. Srna ne umire zbog nekog urođenog identiteta, nego zato što ne uspijeva biti idealno dijete kakvo, smatra ona, njezini roditelji žele – zato što ne uspijeva biti sin kao poželjnija varijanta potomka, a usto trpi onu stegu koju joj roditelji nameću kao u zadanim okolnostima poželjnu društvenu normu za djevojčice i žene.

Naime, premda se nakon prvog čitanja Srnina transgresivna žudnja najčešće shvaća kao težnja za slobodom, tekst sam više puta naglašava da je njezina pri-

² Usp. Anne J. Cruz, *Genre Transformations and the Question of Gender: La Bella Malmaridada as Ballad and Play* (1983) gdje se problem suprotstavljanja bračnim i patrijarhalnim normama analizira u kontekstu španjolske renesansne kulture. Sličnu tematiku obrađuje i Barbara Fass Leavy u studiji *In Search of the Swan Maiden: A Narrative on Folklore and Gender* (1994) analizirajući motive bijega žene iz rigidnog braka pomoću fantastičnih elemenata – što je jedan od čestih obrazaca u baladičnoj naraciji.

marna žudnja relacijska: Srna želi udovoljiti želji svojih roditelja, želi biti dijete koje odgovara slici koju oni imaju o poželjnom djetetu: “Ali, kakva bila da bila ta Srna, ljubila je ona svoje roditelje i bijaše joj drago da se o njoj dobro misli” (Šimunović 2014: 46). Njezina želja nije naprosto postati dječak, nego upravo *sin* – dakle žudnja za promjenom identiteta ovdje se pojavljuje unutar trokuta koji čine Srna, roditelji i simbolički zakon patrilinearnog nasljedovanja obiteljskog identiteta. Impuls za transgresiju dolazi iz opaske udovice Klare: “Šteta da vam nije sin”, a nakon toga Srna ubrzo pomišlja: “Još malo pa ću biti sin” (isto: 56). Taj moment otkriva strukturu žudnje koja ne proizlazi samo iz individualne težnje za oslobođenjem od tegobnog discipliniranja ženskog tijela, već iz internalizacije društvenih očekivanja i pokušaja da se udovolji želji Drugoga.

Srnina transgresija nije usmjerena samo prema društvenim normama, nego i prema estetskoj matrici koja oblikuje poimanje roda i smrtnosti. Zanimljiva je pripovjedačka konstrukcija prema kojoj je Srna zdrava *usprkos* tomu što mora piti lijekove, što sugerira da patrijarhalna kultura – sažeta u metafori lijekova, *usprkos* kojima je Srna zdrava – zapravo počiva na dokidanju ženske vitalnosti. Kako kaže pripovjedač: “Pa uza sve te trave i ljekarije Srna nije oboljela, samo joj se grstilo kad-god” (Šimunović 2014: 48).

Estetska konstrukcija roda i smrti

Estetski kôd novele temelji se na suprotstavljanju dvaju modela razumijevanja svijeta. S jedne je strane mitsko-fantastična predaja, a s druge racionalistički pogled pripovjedača, koji je bliži modernističkom, raščaranom pogledu na stvarnost. Evelina Rudan (2002) upućuje na napetost između tih dvaju pogleda, ističući da se njihovo pomirenje u *Dugi* događa tek smrću glavnog lika. Njihov se odnos dodatno usložnjava aktiviranjem estetske funkcije, osobito tematskim oblikovanjem smrti i roda. Sukob se odvija između dvaju estetskih obrazaca: s jedne strane estetizirane vitalnosti povezane s konceptom muškosti, a s druge strane estetizirane smrti projicirane na ženstvenost. Šimunovićeva pripovijetka u tom smislu pripada modernističkoj poetici u kojoj smrt i rod nisu samo motivi, nego nositelji simboličke strukture.

Paralelna priča o nesretnoj sudbini djevojke Save i komentar udovice Klare nude mitsko tumačenje Srnina položaja: ženska sudbina jest nesretna, ženskost je nesretni udes. Ili kako to formulira lik udovice: “Ženskomu se ni Bog ne veseli” (Šimunović 2014: 55). Razumijevanje društvene pozicije žene kao fatuma u tom okviru blokira svaku mogućnost kritičkog preispitivanja društvenih normi i zakonitosti koje takvu poziciju oblikuju. Mitski svjetonazor uspostavlja se kao sustav u kojem su “stvari takve kakve jesu” i nije ih moguće promijeniti. Predaja, jedina koja nudi magičnu transformaciju i izlaz iz zadane pozicije, pokazuje se nemoćnom u srazu s racionalističkim poretkom, u kojem Srna tragično strada. Raciona-

listički pogled osporava predaju, ali ni sam ne nudi alternativu. Spoznajni pomak događa se tek u drugoj narativnoj liniji – u priči roditelja.

Evelina Rudan (2002) u analizi *Duge* pokazuje kako predaja zadržava svoju unutarnju logiku i istinitost i unutar fikcionalnog svijeta pripovijetke. Budući da Srna ne uspijeva ispuniti uvjet – nije protrčala ispod duge – promjena spola se ne događa, čime predaja ostaje “istinitim” tekstom unutar vlastitog pučkog svjetonazorskog okvira. U tom smislu, prema Rudan, *Duga* uspostavlja pomirenje između mitskog svjetonazora predaje i racionalističkog pogleda pripovjedača, koji ne vjeruje u mogućnost magične transformacije spola prolaskom ispod duge.

Nadalje, Rudan uspoređuje *Dugu* sa Šimunovićevom autobiografskom prozom *Mladi dani*, u kojoj je prepričan događaj iz djetinjstva Šimunovićeve majke, koja je pokušala protrčati ispod duge kako bi promijenila spol i time zadobila očevu ljubav. Dok Rudan s pravom primjećuje da *Mladi dani* završavaju restauracijom patrijarhalne harmonije – djevojčica zadobiva očevu ljubav, a obiteljska hijerarhija biva stabilizirana rođenjem muškog potomka – treba istaknuti i ključnu razliku: u *Dugi* se harmonija više ne može uspostaviti jer dijete umire, a poslije umiru i roditelji. Reprodukcijski patrijarhalnog obiteljskog identiteta i društvenog poretka time je konačno prekinuta.

Upravo Srna smrt razotkriva nasilje patrijarhalnog poretka, koje je u *Dugi* sublimirano estetizacijom smrti – ne samo njezine nego i smrti roditelja te mladog vojnika, čije su sudbine smještene u istu epilošku simboličku zonu. Te tri smrti, prikazane poetičkim postupcima mistifikacije i lirizacije, čine baladičnu tanatološku strukturu u kojoj smrt ne predstavlja etički rasplet kao u tragediji, nego emocionalno, simboličko i ideološko zasićenje. Višestruka estetizacija smrti nije potvrda mitske istine, nego prikriveni simptom njezine destruktivnosti.

Srna svojom smrću plaća cijenu tragične spoznaje koja se prekasno počinje oblikovati u svijesti njezinih roditelja. Oni tu spoznaju plaćaju žrtvom vlastitog djeteta:

Sjetili su se kako su gojili svoju jedinicu brižno nastojeći da je otmu prirodi i radostima života, za čim je njezina mlada duša toliko čeznula, i razumješe svu onu borbu, što se morala biti u njoj. Znali su, da i njezinu dušu držahu za nešto drugo, što je bila žensko, pa njezine želje nijesu za njih imale nikakva smisla. (Šimunović 2014: 60)

U toj rečenici otvara se prostor kasne, ali duboko tragične svijesti: da je nepriznavanje Srninih želja bilo rezultat društveno uvjetovane interpretacije njezina spola, što je onemogućavalo razumijevanje njezine osobnosti. Srna nije smjela željeti drukčije jer je njezina želja iščitavana isključivo kroz kategoriju roda, a ne kroz prizmu autentične individualnosti. U tom smislu, *Duga* ne završava povratkom narušenom poretku, nego otvara pukotinu u njegovoj simboličkoj strukturi. Patrijarhalna figura sina kao savršenog djeteta ne biva ostvarena; reprodukcijski lanac obitelji se prekida; i u toj pukotini – kroz tragično iskustvo – rađa se mogućnost

prepoznavanja vrijednosti individualne žudnje, bez obzira na spol. Kroz smrt djeteta novela završava apoteozom individualizma: kao prekasnim priznanjem da želje pojedinca ne mogu biti podređene unaprijed zadanim identitetskim okvirima.

Liminalni prostori, simbolički poredak i baladična tanatologija

U analitičkoj literaturi o *Dugi* najveći se broj tumačenja zadržava na središnjoj pripovjednoj liniji – priči o Srni i njezinoj tragičnoj sudbini. Rjeđe se spominje paralelna narativna linija o djevojci Savi, a samo poneki autori upućuju na epilošku priču o roditeljima kao na drugu baladu unutar cjeline, kako smo na početku vidjeli da upućuje Žmegač. Međutim, fragment o smrti mladog vojnika koji se ubio skočivši s bedema tvrđave ostaje u potpunosti previđen u znanstvenim interpretacijama iako predstavlja izrazito baladičan mikronarativ.

Taj ulomak oblikovan je kao samostalna mikrobalada u prozi – s vlastitim prostorom, ritmom i unutarnjom logikom. Prostor je obilježen klasičnim baladnim oznakama liminalnosti: tvrđava, vjetar, šuma i, nadasve, rijeka:

Rijeka je dolje u dubinama uvijek jednako šumila kao da prolaze vjekovi kroz tu provaliju, a za njim je golema crna tvrđava sve jednako jecala pod udarcima vjetra.

I najednom je taj lijepi, mladi vojnik osjetio čarobni zagrljaj vječnosti, pa ga je obuzela neka čudna radost i silna želja, da se u njoj raspline sasvim.

Taj neprestani i jednaki šum, pa neizmijerna praznina oko njega opojiše ga tako, da se krikom neke čudne želje baci u čarobnu prazninu pod sobom punu šuma i tmine. (Šimunović 2014: 58)

Upravo ta rijeka, sa svojim neprekinutim, jednakim šumom, funkcionira kao metafora vječnosti i zova smrti, a čin samoubojstva mladog vojnika opisan je kao mistična ekstaza, “čarobni zagrljaj vječnosti”. U njemu nema racionalnog razloga, nema etičkog sukoba, nego samo neodoljiva, zagonetna žudnja, koja završava u praznini “punoj šuma i tmine”.

Motiv rijeke dodatno potvrđuje liminalni status prostora u kojem se odvija ta baladna smrt: ona nije uzrok smrti, nego njezin prostorni posrednik, granica između svijeta i onostranog. U simboličkom smislu, rijeka ovdje predstavlja apsolutnu tišinu i privlačnost praznine, što se u baladi često pojavljuje kao poziv smrti, posebno kada smrt nije kazna, već mistično ispunjenje.

U kontekstu pripovijetke, ta smrt ima strukturnu funkciju kao još jedna paralela Srninoj nesretnoj sudbini te kao anticipacija smrti njezinih roditelja. Funkcionira kao mikrobalada u velikoj baladi, kao prethodna priča koja ne izaziva spoznaju, nego samo utvrđuje postojanje nevidljivog zakona. Za razliku od Srnine smrti, koja otvara mogućnost refleksije (u roditeljskoj priči), smrt mladog vojnika ostaje neinterpretirana i zatvorena. Taj mikronarativ pokazuje kako se u *Dugi*

baladna estetika smrti ne ograničava na glavnu priču, već prožima cijeli narativni prostor.

Time Šimunović gradi tekst u kojem višestruki, žanrovski različiti slojevi smrti – reflektirana (Srna), okamenjena (roditelji) i neprotumačena (vojnici) – oblikuju ono što bismo mogli nazvati baladnom tanatološkom polifonijom. U toj višeglasnosti smrt postaje prostor susreta estetike, ideologije i žudnje, a žanr balade najprimjereniji okvir za njezinu narativnu i simboličku obradu.

Za razliku od Srnine smrti i smrti mladog vojnika, epiloška priča o samoubojstvu Srninih roditelja stavlja u prvi plan motiv “života u smrti” – tipičan baladni topos – kojim se otvara prostor za problem refleksije i krivnje, ali i za estetizaciju smrti deskripcijom. Za razliku od tragedije, koja smrt prikazuje kao etički ishod sukoba vrijednosti, balada se smrću često koristi kao poetičkim mjestom emocionalnog zasićenja i mitske zatvorenosti. Bugarski književni povjesničar Valeri Stefanov ističe da su u folklornoj tradiciji utopljenici znakovi povezanosti svijeta živih i onostranog (Stefanov 2000: 65), a liminalni prostori – rijeka, tvrđava, šuma – ujedno su prostori baladičnih (protu)svjetova. U *Dugi* je upravo takav prostor ukleta tvrđava: nakon Srnine smrti roditelji ne “žive” u njoj, nego obitavaju kao “živi kosturi”. Epiloški dio novele preplavljen je elementom vode – neumornim kišama i rijekom – čime se stvara atmosfera smrti kao beskrajnog međuprostora u kojem je poredak ostao bez funkcije, a pokajanje bez djelovanja.

U tom baladičnom prostoru smješten je i estetizirani opis Srnine smrti kao smrti utopljenice. Taj motiv iznimno je značajan za modernističku i romantičarsku poetiku u kojoj se smrt lijepe žene pojavljuje kao estetski vrhunac teksta, istodobno i sublimacija i poricanje smrti. Elisabeth Bronfen u eseju *The Most Poetic Topic* (1992) polazi od teze Edgara Allana Poea da je “smrt lijepe žene nesumnjivo najpoetskija tema na svijetu” (Poe prema Bronfen 1992: 59) te da je savršena pozicija za njezino opisivanje ona ljubavnika koji oplakuje svoju mrtvu dragu (*ibid.*: 61). Melankolija se pritom uzima kao estetski najprofinjnije raspoloženje. Bronfen zaključuje da androcentrična kultura projicira smrtnost na žensko tijelo, a estetska funkcija ostvaruje se upravo u istovremenom razotkrivanju i prikrivanju te činjenice (*ibid.*: 62). U *Dugi* se taj obrazac ostvaruje u opisima Srnina mrtvog tijela:

Kroz njihove se uzburkane uspomene provlačili traci nekog novog svjetla, a među njima su vidjeli blijedo i mokro Srnino lice kao da mirno spava. Mlade i nježne prsi, pokrivene bijelom košuljicom, tiho se nadizale, a tanka ručica podrhtavala u zlatnoj kosi.

Dugo su gledale njihove duševne oči to izmučeno lice na novom krasnom svjetlu, pa su vidjeli i to, kako je postajalo sve milije i blaže.

Najednom vidješe, kako se po tom dragom djetinjem licu rasplinu divna sreća, a ustanca zatrepataše od radosnog smiješka.

– To je Srna sanjala, da je postala sin. Pomisliše oni (Šimunović 2014: 36).

Taj opis smrti ujedno je melankoličan i ambivalentan: smrt je prisutna, ali prikazana kao san; tijelo je beživotno, ali opisano kao da se nadima i diše; lice zrači “divnom srećom”, jer je – barem u estetiziranoj fantazmi roditelja – Srna *konačno postala sin*. Estetizirana smrt djevojčice koja nije uspjela ispuniti zahtjeve društva ni ostvariti svoju žudnju funkcionira kao metapoetska struktura: tekst istodobno razotkriva i mistificira ono što ne može izreći: smrtnost, rod, krivnju, žudnju. Upravo na toj ambivalentnoj i višeslojnoj strukturi počiva estetika balade: u njoj smrt nije kraj, nego prostor otkrivanja dubljih zakonitosti poretka, koje se ne mogu dokinuti riječima, nego samo prikazom – slikom estetiziranog mrtvog tijela. Kao sin, Srna bi mogla imati još jednu simboličku funkciju kojom se patrijarhalni poredak brani od prihvaćanja smrtnosti – funkciju produljenja očinskog patri-linearog obiteljskog identiteta. Estetizirana smrt djevojčice koja želi udovoljiti takvoj žudnji roditelja i koja je ktome opisana kao utješna negacija smrti i realizacija fantazije o ostvarenom muškom identitetu funkcionira kao vrlo složena metapoetska struktura kojom se razotkriva funkcija estetiziranih fantazija o rodu kako bi se ipak priznala i istovremeno mistificirala činjenica ljudske smrtnosti.

Međutim, estetska utjeha, ostvarena liriziranim opisom Srna mrtvog tijela – ljepota, spokoj, osmijeh, privid ostvarene želje – pokazuje se privremenom i krhkom. Njezin učinak ne traje: ne sprečava tragičnu, zakašnjelu i preskupo plaćenu spoznaju roditelja o dubokom nesporazumu s vlastitim djetetom. U temelju tog nesporazuma stoji slijepa reprodukcija rodnih normi i društvenih predrasuda koje Srni uskraćuju pravo na vlastitu vitalnost, žudnju i osobnost.

Kada roditelji konačno shvate istinu – da su njezine želje bile stvarne, opravdane, i da je nisu izgubili zbog njezine devijacije, nego zbog vlastitih očekivanja – više nema mogućnosti povratka. Njihova smrt, pokajničko samoubojstvo na istom mjestu gdje je stradao i vojnik, ne donosi iskupljenje, nego zaključuje krug patnje. Novela završava apoteozom individualizma, ali priznatog tek naknadno – u smrti. *Duga* time premošćuje razliku između žanrovske strukture balade i etičkog naboja tragedije i nudi sliku svijeta u kojem ženska žudnja ne smije biti potisnuta, jer njezino nijekanje svima donosi gubitak.

Zaključak

Novela *Duga* Dinka Šimunovića otvara se unutar strukture prozne balade, ali postupno prerasta u kompleksan modernistički tekst u kojem se baladično i tragično uvelike prožimaju. Smrt nije samo poetički završetak, nego simbolički središnji moment oko kojeg se organizira cijeli narativni, emocionalni i ideološki svijet pripovjednog teksta. U fokusu nije transgresija iz moralne ili mitske perspektive, nego sukob osobne žudnje i rigidnih rodnih normi koje se osobi nameću u ime društvene stabilnosti.

Naoko devijantna Srnina žudnja u stvarnosti je proizvod Zakona koji krši upravo nastojeći ga zadovoljiti, jer roditelji nisu mogli razumjeti da njezina želja da bude sin nije bila pobuna, nego pokušaj da im pruži ljubav i pripadnost na način za koji je vjerovala da će im biti prihvatljiv. Riječ je o nemogućem pokušaju da žensko dijete stekne ljubav i priznanje unutar patrijarhalnog poretka. Estetizacija njezine smrti, iako poetski snažna, ne uspijeva prikriti tragičnu istinu: da u tom poretku djevojčica ne može zadobiti ljubav i priznanje u mjeri u kojoj to može sin.

Baladična struktura širi se epiloški kroz likove roditelja i mladog vojnika, čime novela poprima tanatološku gustoću i simboličku zatvorenost. Svaka smrt postaje znak nespoznatog, nepriznatog, potisnutog. U završnom prizoru, kada roditelji shvate što su izgubili i počine samoubojstvo, ne dolazi do katarze ni moralnog razrješenja, nego do zakašnjelog priznanja da je njihovo dijete imalo pravo željeti, bez obzira na spol. *Duga* se, dakle, zaključuje ne restauracijom poretka, nego njegovim razotkrivanjem: smrću se ne potvrđuje istina predaje, nego nasilje njezine simboličke moći. U tom smislu, novela završava apoteozom individualizma, ali ne kao afirmacijom oslobođenja, već kao tragičnom, zakašnjelom potvrdom autentičnosti žudnje koju nitko nije prepoznao na vrijeme.

LITERATURA

- Bačić-Karković, Danijela. 2000. Nevina krivnja Šimunovićevih proznih junaka. *Fluminensia* 1–2: 89–108.
- Barešić, Marina-Irina. 2015. Ženski likovi u kontekstu hrvatske ruralne proze 20. stoljeća: slike stilskih, socijalnih i rodnih stereotipa u prikazu tragičnih junakinja hrvatske književnosti. *Zadarska smotra* 64, 1: 52–62.
- Begić, Mithad. 1984. *Umjetnost pripovijedanja: D. Šimunović, B. Stanković, P. Kočić*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Bronfen, Elisabeth. 1992. The 'Most' Poetic Topic. U: *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*: 59–75. Manchester – New York: Manchester University Press – Routledge.
- Cruz, Anne J. 1988. Genre Transformations and the Question of Gender: La bella malmaridada as Ballad and Play. U: *Ballads and Other Genres / Balladen und andere Gattungen*, Special Issue 11: 69–80. Zagreb: Zavod za istraživanje folkloru.
- Delić, Simona. 2001. *Između klevete i kletve: Tema obitelji u hrvatskoj usmenoj baladi*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Detoni-Dujmić, Dunja. 1991. *Dinko Šimunović*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
- Detoni-Dujmić, Dunja. 1994. Pripovijesti Dinka Šimunovića. U: *Večernji akt Pavla Pavličića; Mor Đure Sudete; Pripovijesti Dinka Šimunovića (Mrkodol, Muljika, Duga, Alkar)*: 55–101. Ur. Vlatko Pavletić, Dubravko Jelčić, Mirko Tomasović, Joža Skok i Zvonimir Diklić. Zagreb: Školska knjiga.
- Durić, Dejan. 2012. Patrijarhat, rod i pripovijetke Dinka Šimunovića. *Croatica et Slavica Iadertina*, vol. 8/1, br. 8: 259–276.
- Leavy, Barbara Fass. 1994. *In Search of the Swan Maiden: A Narrative on Folklore and Gender*. New York: New York University Press.

- Marković, Franjo. 1899. Prilog estetičkoj nauci o baladi i romanci. Rad JAZU: Knjiga 138: 118–205.
- Rudan, Evelina. 2002. O predaji u “Dugi” i kazivačkoj situaciji u “Mladosti”. U: *Zbornik radova i pjesama. Kijevski književni susreti*: 1. Ur. Stipan Matoš. Kijevo: Općina Kijevo.
- Sertić, Mira. 1970. *Razvitak umjetne balade u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Stefanov, Valeri. 2000. “Asen Raztsvenikov”. U: *Literatura 11. klas.* Sofija: Anubis.
- Šimunović, Dinko. 2014. *Novele*. Ur. Tihomir Tonković. Zagreb: Naklada Karijatide.
- Žmegač, Viktor. 1998. Folklorni impresionizam: *Duga* Dinka Šimunovića. U: *Hrvatska novela: interpretacije*: 182–202. Ur. Ivo Frangeš i Viktor Žmegač. Zagreb: Školska knjiga.

SUMMARY

ELEMENTS OF THE BALLADIC IN DINKO ŠIMUNOVIĆ’S NOVELLA DUGA: BETWEEN THE AESTHETIC, THE INTIMATE, AND THE POLITICAL

This article examines the balladic elements in Dinko Šimunović’s short story *Duga*, with a focus on the interplay between the balladic and the tragic. Particular attention is given to the terminological and structural proximity of these two concepts, both of which reflect deep ethical contradictions, though within different frameworks: the tragic tends to dramatize moral conflict in the political and public sphere, while the ballad transposes it into intimate, personal experience. Through the analysis of Srna’s relational desire and her aestheticized death, as well as the broader symbolic and gendered implications of the text, the article explores how patriarchal norms are first reinforced and then disrupted. The balladic structure enables a poetic treatment of transgression, mortality, and emotional repression, while tragedy remains an implicit structural undercurrent. The article also emphasizes the connection between aesthetic and ethical dimensions within the genre, and the way in which the ballad reflects social codes through personal conflict. Unlike tragedy, which tends toward resolution and the articulation of guilt, the ballad mystifies death and embeds moral struggle in an emotionally and symbolically charged private space. *Duga* does not resolve in the restoration of order, but in the exposure of its symbolic violence and the belated recognition of individual desire beyond gendered expectation.

Keywords: ballad, Dinko Šimunović, genre, gender, desire, death, ethics