DOI: https://doi.org/10.47960/2303-7431.21.35.2026.26
UDK: 821.163.42.09-1 Šimić A. B.
Prethodno priopćenje
Primljeno: 2. III. 2026.
Prihvaćeno: 10. VI. 2026.

Miroslav Palameta
Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet
miropal@yahoo.it

ŠIMIĆEVE PJESME *POVRATAK (I)* I *POVRATAK (II)*

Sažetak

Članak se zaokuplja dvjema istoimenim Šimićevim pjesmama iz naslova, njihovom raščlambom i postupkom njihova oblikovanja. U tome smislu osvjetljava se *Povratak (II)* od samoga nadahnuća preko različitih mijena do konačna uobličenja na osnovi Šimićevih za života neobjavljivanih cjelina i koncepata. Budući da *Povratak (I)* pokazuje formalne bliskosti sa XVI. pjesmom iz Becquerovih *Rima* na ravnini komunikacijskoga obrasca, u njoj se, pored već spomenutoga, preispituju i moguće interferencije.

Ključne riječi: ekspresija; apstrakcija; preobličenje; komunikacija; interferencija

2303-7431 / © 2026 Autori. Objavio Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru. Ovo je rad u otvorenom pristupu pod CC BY-NC 4.0 licencom (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).
2303-7431 / © 2026 The Authors. Published by Faculty of Humanities and Social Sciences, Universtiy of Mostar. This is an open access article licenced under the CC BY-NC 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Preliminary communication
Received on March 2, 2026
Accepted on June 10, 2026

Miroslav Palameta
University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences
miropal@yahoo.it

ŠIMIĆ'S POEMS *RETURN (I)* AND *RETURN (II)*

Abstract

The paper focuses on Šimić's two poems sharing the title *Return*, their analysis, and the process of their composition. In this regard, *Return (II)* is illuminated from its initial inspiration through various transformations to its final form, based on Šimić's fragments and concepts that remained unpublished during his lifetime. Since *Return (I)* bears formal similarities to Rima XVI from Bécquer's *Rimas*, particularly in terms of its communicative pattern, the paper also examines the potential interferences.

Keywords: expression; abstraction; transformation; communication; interference

U književnoznanstvenim razmatranjima o pjesmama A. B. Šimića teško je naći kakvu poticajnu raščlambu o njegovim pjesmama *Povratak (I)* i *Povratak (II)*, uostalom kao i o nizu kvalitetnih uradaka iz njegove jedine pjesničke zbirke. Njihov izbor u antologijama hrvatskoga pjesništva, koji bi upućivao na njihovu posebnost, tek jamči da ih priređivač drži egzemplarnima u cjelokupnu Šimićevom pjesništvu. Tradicionalni znalci kojima je pozitivizam bio nezamjenjiva podloga i polazište rijetko su se upuštali u ekspertize uradaka koncipiranih na teorijskoj podlozi za koju kategorija harmonije kao strukturno, estetičko i prosudbeno mjerilo nije više vrijedila. Zapravo, sve do šezdesetih godina prošloga stoljeća o pojedinim lirskim cjelinama govorilo se uglavnom tek iz perspektive njihovih ulomaka.

Prvi tekst u kojemu su te dvije pjesme cjelovitije promatrane objavila je 1966. godine Divna Zečević pod naslovom *Kretanja do rubova stvari i pojava – Preobraženja*[1]. Među dvadesetak Šimićevih cjelina, u čijim stihovima s lirskim senzibilitetom ovjerava svoju zaokupljenost temom iz naslova, i jedan i drugi *Povratak* zauzimaju središnje mjesto. Pritom su pojmovi kretanja i ruba shvaćeni kao život i smrt, stoga je iznijela tezu kako je Šimićev „poetski svijet određen oštrim rubovima i bridovima stvari". Kako se uopćene prosudbe, makar zvučale dobro i uvjerljivo, ne daju jednostavno primijeniti na pojedinačne pjesme, može se vidjeti u autoričinu diskursu jednoga i drugoga *Povratka*, u kojemu inače ne manjka lucidnih opažanja. Moguće je da je to poslije primijetila i Krystyna Pieniążek referirajući se na diskurs Zečevićeve i zapisala u svojoj studiji[2] kada je ustvrdila da je smrt „u obje pjesme pozitivno vrednovana da osigurava mogućnost bivstvovanja s druge, bolje strane zbilje". Kako se ni u jednoj od tih pjesama ni ne spominju „rub" ili

[1] Divna Zečević, „Kretanja do rubova stvari i pojava – Preobraženja", *Republika*, god. XXII. (1966.), br. 7-8, str. 295–298.

[2] Krystyna Pieniążek, *Pjesničko stvaralaštvo Antuna Branka Šimića*, prevela Jadranka Nemeth-Jajić, Biblioteka Inozemni kroatisti, knj. 3, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., str. 284–286.

„smrt", autorica je zamijenila te lekseme sintagmom „ostvarena psihoza nestajanja"[3], što je možda primjerenije.

Taj kritičko-recepcijski hijatus u literaturi o *Povratku (I)* i *Povratku (II)* nije se pokušao ispuniti čak niti njihovim tematskim određenjem. Da je tkogod tada zapisao kako je *Povratak (I)* daleko tipičnija kreacija za Šimića od njegove donekle patetične pjesme *Poruka*, koju su u srednjoškolskim nastavnim programima favorizirali njegovi autori, ili tek da se ona zaokuplja na razini teme izvornom ljubavnom čežnjom za bliskošću i blizinom koja nadilazi tjelesnu žudnju, mogao je ostati zapamćen. Jednostavno, takvih lucidnih zapažanja, kojih je nesumnjivo bilo i koja jamče temeljito i predano čitanje *Povratka,* jednostavno nema u literaturi. Prvi ozbiljniji pokušaj da se ozbiljnije progovori o *Povratku* Flakerov je sažetak o jednome suzvučju kao tenziogenome središtu te pjesme[4], koji ipak nije rezultat dublje raščlambe teksta. Krystyna Pieniążek istodobno pristupa objema pjesmama ili, bolje rečeno, zaključcima Divne Zečević, pokušavajući ih osvijetliti iz perspektiva različitih ezoteričnih učenja koja nisu osigurala neki svježiji pogled na tekstove[5], možda samo zato što te dvije pjesme osim istoga naslova i autora nemaju mnogo zajedničkoga i svakako bi ih valjalo zasebno promatrati.

Pjesma ***Povratak (II)*** koja pjeva izvornu radost života nadahnuta je posve oprečnim životnim iskustvom. U prva četiri stiha u prvome licu naslućuje se jasnije narav samoga povratka negoli u drugoj istoimenoj cjelini. Zapravo, cijela pjesma jasno govori o povratku u puno ljetno podne, u svježinu vodenoga zelenila, što bi se dalo interpretirati kao povratak u puninu života koji se intenzivno doživljava svim ćutilima. No, odakle povratak počinje, odakle se lirski subjekt vraća, naslućuje se tek iz početka pjesme, zapravo iz drugoga stiha: *Ja sam se natrag vratio // bez mutnih misli na svom licu.* Iz toga čvrstog četveroakcenatskog jampskog deveterca razumije se tek da nema bilo kakva epskog mjesta ili prostora odakle bi se moglo vratiti, nego da su u pitanju virtualna

[3] Divna Zečević, *nav. dj.*, str. 295–298.

[4] Aleksandar Flaker, „Hrvatske inačice ine avangarde", u: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb, 1988., str. 251.

[5] Krystyna Pieniążek, *nav. dj.*, str. 284–286.

stvarnost i stanje duha, posve oprečno onomu ditirampskom ozračju ostalih stihova. Upravo zato drugi stih ima ulogu kontrapunkta u odnosu na ostatak pjesme, potičući tom svom strukturalnom ulogom na čitateljsku radoznalost i propitivanje svoje semantičke zalihosti. Na tome tragu nekoliko je Šimićevih zapisa koje on nije nikad objavio i koji bi mogli upućivati na to koje je sve mijene doživjela cjelina *Povratak (II)*, od početnoga nadahnuća do svoga konačnog uobličenja.

Povratak (II)

Ja sam natrag došo
bez mutnih misli na svom licu
U ljetnu svjetlost
osmjehuje se blago moja duša

Iziđi na svoj prozor
gledaj:
Daleko gdje se preko šuma i crvenih kuća svijetle
obale
sa zelenom se vodom moje tijelo igra

Polako ćeš zaboraviti prošlog mene
Pred tobom ja ću rasti
nov i visok

Na obale je došao stanovnik s neke nove zvijezde
i šumi svojom divljom radošću
po vodi i zelenilu

U plavom zraku golo tijelo se zablista
krikne i izgubi se u dubljini zašumjele zelenkaste vode

Peti i šesti stih u znaku su dvaju imperativa: „izađi“ i „gledaj“. Ti se posve jasni signali fatičke funkcije jezika ne odnose samo na drugu i treću strofu, nego podrazumijevaju da je i sam početak ponajprije intoniran kao intimno obraćanje recipijentu u samoj pjesmi. Slična modulacija u *Povratku (I)* tek sugerira da se lirski glas obraća i tim stihovima nekoj bliskoj ženskoj osobi. Da se radi o takvu odnosu, upućuju prvo

spomenuti imperativi kojima se želi podijeliti s tim subjektom vlastita radost i uživanje u ljetnoj zabavi. Na to upućuje, također, cjelina od devetoga do jedanaestoga stiha, koja se dade čitati kao osobito udvaranje s istodobnom isprikom za neki nesporazum od prije i obećanje obnovljene ljubavi. Vrhunac je toga udvaranja deseti stih koji u kontekstu svjetluca svojom paradoksalnošću. Dok ga čitatelj iščitava, pita se zašto glas u pjesmi ne govori da se on igra, a ne samo njegovo tijelo. I dok postavlja takvo pitanje, nameće mu se sam odgovor iz pjesme kako tu nema bilo kakve mudroslovne ili srednjovjekovne teološke podloge, nego je lirski lik zaljubljen i u svakome trenutku zaokupljen voljenom osobom. U tome je svakako i razlog završne jezične modulacije u trećemu licu. Zapravo, cijela je pjesma od početka do kraja obraćanje tomu istom subjektivitetu.

Premda je završetak pjesme od dvije misaone cjeline s tri, odnosno, dva stiha ispjevan u trećemu licu, u osnovi je autoreferencijalan. Taj iskaz u trećemu licu, već najavljen spomenutim desetim stihom, također nema neki skriveni smisao, osim što otklanja moguću patetiku. Sve te slike i emocije u završnici pjesme, od osjećaja zvjezdanoga ishodišta, poistovjećenja s ljetnom kišom ili povjetarcem što šumi po zelenilu do divlje tjelesne radosti, bilo bi teško kontrolirati u tekstu bez toga odmaka u referencijalnost. Takav zaključak sugerira oblik Šimićeva katrena, zapravo njegova četvrta inačica iz jednoga od predložaka koji je prethodio pjesmi, posebno njezinu završnom dijelu:

O misli ti si tamna sjenka što se gubi
Ja ljubim život koji sja treperi miriše i šušti
Ja volim podne, žuti čas nepomućenosti
Ja volim kišu koja l(j)eti po livadi pljušti[6]

Od nadahnuća do konačnoga izgleda pjesma *Povratak (II)* prošla je niz postupaka i mijena. Nekoliko pisanih tragova i pokušaja, koje Šimić nije nikad za života objavio, upućuju na ta preobraženja. Ovdje se

[6] Autorska intervencija u tekstu: Poznato je kako je Stanislav Šimić ijekavizirao tekstove iz ostavštine svoga brata, ali je u ovome slučaju bio nesiguran zbog mogućnosti da se radi o trećemu licu prezenta glagola letjeti, što nema smisla. Očito je da se radilo o ekavskome obliku vremenskoga priloga.

pomišlja najprije na *Pismo Mariji na ljetovanju* (A. B. Šimić, *Sabrana djela*, str. 309.) u kojemu zaljubljeni pošiljatelj govori o rastanku s njom na željezničkome kolodvoru kada je odlazila na more. Emocionalna srž toga epistolarnog diskursa nadilazi bilo koju frustraciju neželjenim rastankom. Pomisao da je gubi u tome trenutku otvorila je ponor njegove izgubljenosti, iskazan istodobnim krikom njegova srca i zviždukom vlaka koji odlazi s Marijom. Sačuvana su četiri Šimićeva pokušaja da tu epistolarnu srž preoblikuje i poetizira (*Sabrana djela*, str. 310., 311., 312., 218.), ali je s pravom ostao nezadovoljan njima. Tek kada je posve premotivirao poziciju iz koje je dopirao lirski glas i iz njezine se tmine povratio u život, o čemu svjedoči cjelina: *O misli, ti si tamna sjenka što se gubi* (*Sabrana djela*, str. 283.), pjesniku su zasvijetlile konture nove pjesme. Samo je još valjalo onu spomenutu poziciju zaodjenuti ili zamijeniti Marijinom pozicijom na ljetovanju, pri čemu se ona zvučna slika bola s kolodvora po logici drugih mijena ukomponirala u krik tjelesne radosti. Samo je još preostalo dati joj konačan izgled. Tako je nastala pjesma o intenzivnome doživljaju života zaokruženosti vlastitoga bića nakon ponovno zadobivene ljubavi.

Povratak (I)

Povratak (I) ispjevan je u drugome licu u kojemu se lirski glas nadmoćno unosi u svijest ženskoga recipijenta u pjesmi, u njezine nejasne slutnje i pričine, personificirajući ih kako bi joj očitovao svoju blizinu i povratak. Takav obrazac i naznačena perspektiva pjevanja, koja se po tradicionalnoj mjeri ponavlja tri puta, razvidno diktiraju temeljnu strukturu i vanjsku kompoziciju cjeline. Dominantnost konativne funkcije jezika, pokraj one ekspresivne, u njoj nije rijetkost ni kod Šimića ni od davnina kod drugih pjesnika, posebno u stihovima s ljubavnom ili molitvenom tematikom. Ni onaj spomenuti obrazac unošenja lirskoga glasa u sanjarije voljene nije u Šimića prvi i jedini. Samo dvije godine prije, dakle 1917. godine, objavio je Šimić u *Vijavici* pjesmu *Vjetrovi*, u čijoj se trećoj tercini prepoznaje isti postupak (*Sada kakva žena sniva o meni. / U snu njenom gore moje oči / Sada kakva žena sniva o meni*.).

Premda se u njezinoj jezičnoj postavi probija u prvi plan referencijalnost i premda je cijela pjesma ispjevana u posve drugačijemu registru, navedena strofa anticipira spomenuto unošenje u stihovima *Povratka*, gdje će se ostvariti u svojoj punoj izražajnosti.

Povratak

Ti i ne slutiš
moj povratak i moju blizinu

U noći kada šumi u tvom uhu tiha mjesečina
znaj:
ne koraca mjesečina oko tvoje kuće
Ja lutam plavim stazama u tvojem vrtu

Kad koracajući cestom kroz mrtvo svijetlo
podne
staneš
preplašena krikom čudne tice
znaj:
to krik je moga srca s blizih obala
i kad kroz suton vidiš crnu sjenku što se miče
s onu stranu mrke mirne vode
znaj:
ja koracam uspravan i svečan
kao pored tebe

Kada je Nikola Milićević prevodio izbor iz zbirke *Rime* Gustava Adolfa Bécquera za svoju *Antologiju španjolskog pjesništva* (1973.), uvrstio je i XVI. pjesmu, koja mu je i u hrvatskome obliku snažnije uspostavljala bliskost sa Šimićevom pjesmom *Povratak I.* Stvar je aktualizirao Jure Kaštelan u svojoj monografiji o Šimiću[7] donoseći sučeljena dva teksta, *Povratak* i Milićevićev prijevod XVI. Bécquerove pjesme, s tvrdnjom o utjecaju španjolskoga pjesnika, kasnoga romantičara i preteče Rubéna Daríja i ostalih španjolskih verlenovaca, sugerirajući da ga je Šimić čitao

[7] Jure Kaštelan, *Približavanje. Prolegomena za liriku Antuna Branka Šimića*, Biblioteka Razlog, knj. 38, Zagreb, 1970., str. 79–82.

u francuskome ili njemačkome prijevodu[8]. Taj inače neodređeni i u kontekstu neobrazloženi termin „utjecaj" mogao bi se ovdje jednostavno zamijeniti tvrdnjom kako je Šimić svoj *Povratak* ispjevao prema formalnomu[9] obrascu Bécquerove pjesme.

Ako na ljuljanje zvončića plavih

s balkona tvog
pomisliš da to uzdišuć prolazi
vjetar plah,
znaj, to sakriven u zelenom lišću
uzdišem ja.

Ako li, čuvši za leđima svojim mutan
nejasan šum,
pomisliš da te imenom tvojim zvao
daleki glas,
to te iz tame kojom si ovijena
dozivam ja.

Ako ti kada u dubokoj noći srce
obuzme strah,
kad na usnama svojim osjetiš nečiji
vreli dah,
znaj, premda nevidljiv, to pored tebe
dišem ja.[10] XVI.

[8] Ipak, jedna pojedinost daje prednost njemačkoj inačici. Za razliku od kondicionalne intonacije u svim trima Bécquerovim stanzama s tipičnim romanskim pogodbenim veznikom „si", u Šimićevim strofama funkcionira vremenski veznik „kada", što nikako nije nevažno. Ipak, to neslaganje nije stvar prestiliziranja ili bilo kakva oblika premotivacije. Upravo po toj razlici moglo bi se pomišljati da je to bio ipak njemački prijevod, možda onaj Otta Hausera (Gustavo Adolfo Bécquer, *Reime*, preveo Otto Hauser, Alexander Dunckler Verlag, Weimar, 1913., str. 8.) u kojemu se u naznačenim pozicijama rabi njemački veznik *wenn*, s vremenskim i pogodbenim značenjem.

[9] Pritom se pomišlja na obrasce, kao što su Petrarkin sonet ili Shakespeareov sonet, koje su prihvatili i drugi pjesnici i postali su forma u kojoj se i danas ponetko želi ogledati, ili alkejska strofa i sapfička strofa i druge kojima su se služili i grčki i latinski pjesnici, a europski ih klasicisti pokušavali oponašati.

[10] U radu se koristi Milićevićev prijevod Berquerove pjesme *XVI.* (*Nikola Milićević, Antologija španjolskog pjesništva, Školska knjiga, Zagreb, 1973., str. 133.*). (*Si al*

U ovome članku uspoređuju se i raščlanjuju dvije navedene pjesme kako bi se, prije svega, pokazalo da je *Povratak* jedna od prepoznatljivih Šimićevih ekspresionističkih pjesama, a tek onda da je ona potaknuta navedenom Bécquerovom pjesmom, odnosno ispjevana prema njezinu obrascu. U članku bi se također tvrdilo da je Šimića potaknuo njemački pjesnik Ferdinand Hardekopf da ispjeva svoju pjesmu na temu nečije druge pjesme, što nije uobičajeno, ali je legitimno.

Upravo je zato za ovaj članak važan Šimićev esej *Novi njemački pjesnici.*[11] To je svakako njegov najafirmativniji uradak uopće, što ne isključuje njegovu već poznatu kritičku strogost i principijelnost. Od tridesetak pjesnika koje su predstavile dvije antologije s uradcima mlađih, odnosno najmlađih njemačkih pjesnika, ona Kurta Pinthusa iz 1920. godine s naslovom *Menschheits Dämmerung* i druga Rudolfa Kaysera, naslovljena *Verkündigung*, on je odabrao deset imena za svoj članak i dodao još jedno koje nije uopće dospjelo u te dvije antologije.

Sve su to imena i pjesme koje je Šimić poznavao otprije, primjerice Gustava Stramma kojega je smatrao i uzorom ili Gottfrieda Benna kojega je posebno cijenio zbog snažne bremenitosti njegova leksika i vještine kondenziranja složenih i bogatih osjećanja. Kada bi se preciznije samo nabrojili pozitivni i negativni Šimićevi sudovi o suvremenome njemačkom pjesništvu u tome eseju, mogao bi se jasno nazrijeti nacrt jedne osobne poetike i estetike, koji bi se kao interpretativna mreža dao uspješno nanositi i na njegova *Preobraženja*. U jednostavnoj redukciji procjena svakako bi se dalo zaključiti kako bi književni postupak u animiziranju i preobrazbi same građe od osjetilnih preko predmetnih

mecer las azules campanillas / de tu balcón, / crees que suspirando pasa el viento / murmurador /sabe que oculto entre las verdes hojas / suspiro yo. //
Si al resonar confuso a tus espaldas / vago rumor, / crees que por tu nombre te ha llamado /
lejana voz, / sabe que entre las sombras que te cercan / te llamo yo. //
Si se turba medroso en la alta noche / tu corazón, / al sentir en tus labios un aliento / abrasador, / sabe que aunque invisible al lado tuyo / respiro yo. XVI.)

[11] Antun Branko Šimić, „Novi njemački pjesnici", *Kritika*, god. III. (1922.), br. 7, str. 320–328; br. 8-9, str. 370–382.

senzacija do samoga jezičnog materijala, u što se mogu uvrstiti i cjelovite pjesme, činio jezgru takva koncepta.

Ipak, samo je jednoga smatrao pjesnikom savršena izraza. Bio je to Ferdinand Hardekopf u čijim stihovima Šimić otkriva oživljavanje stvari, senzacija i samih riječi koje su u svakodnevnome govoru bile umrtvljene, smatrajući to srži pjesničkoga zanata. To je onaj pjesnik kojega nema u spomenutim antologijama. Posebno ga je zaintrigirao provokativni postupak mladoga Nijemca koji je u vlastitu zbirku pjesama uvrstio svoje prepjeve dviju Baudelaireovih pjesama i po jedne Brjusove, Hannonove i Laforgueove. Pišući o tome, Šimić je zadivljen njegovom smionošću, ali i svojim otkrićem „da se sve te tuđe pjesme, koje ovaj pjesnik unosi među svoje, čine kao njegove“[12].

Kako Šimić nije bio prevoditelj, otklonila bi se ovdje mogućnost slobodna prijevoda, a pošlo bi se od činjenice da mu se Bécquerov složeni komunikacijski obrazac svidio i da je u njemu ispjevao svoj *Povratak (I).*

Bliskost između španjolske i hrvatske pjesme podržava na prvi pogled muška pozicija lirskoga subjekta koja bi se mogla uvjetno imenovati *stalker*-ljubavnikom u Bécquera i fantomskim prijateljem u Šimića. Njihova formalna organizacija od po tri cjeline, sintaktički ujednačene i zaokružene, varira tematiku ljubavne čežnje. Također, u prvome planu tekstova aktivirana je konativna jezična funkcija, čiji se najizrazitiji signal, imperativni oblik „znaj“ od glagola „znati“, ponavlja po tri puta. Recipijent poruke nijemi je ženski lik koji se očituje, dakako, u oba teksta tek svojim smještajem u prostor i pričinima taktilnosti, auditivnosti

[12] Ferdinand Hardekopf (1876. – 1954.) bio je njemački novinar, feljtonist, lirski pjesnik i prevoditelj. Šimićeve jezgrovite pohvale njegove poezije kritički su utemeljene. Potvrdile su ih poslije izjave svjetski poznatih pisaca koji nisu ni čuli za hrvatskoga pjesnika. Talijanski profesor njemačkoga jezika sa Sveučilišta u Bariju u zaključku svojoj monografiji o njegovoj poeziji iz sredine devedesetih iznosi pojedina stajališta vrlo bliska Šimićevim.
„Ferdinand Hardekopf, kome su se divili Walter Benjamin i André Gide, tvori jedan oblik izvornog literarnog paradoksa: bio je on istodobno jedini pravi njemački dekadent“, teoretičar ekspresionističkoga eternizma, pjesnik jugendstila, dadaist, najprofinjeniji književnik i savršen prevoditelj. Franco Buono, *Ferdinand Hardekopf. Il fantasma dell'avanguardia*, Edizioni Dedalo, Bari, 1996.

i vizualnosti. Upravo s tim senzacijama poistovjećuje se lirski glas i u Bécquera i u Šimića polučujući i u stanzama i u strofama učinke personifikacije kao nukleuse pjesničkih slika.

Podlože li se iste strukturalne sastavnice pomnijoj raščlambi, istaknuta bliskost blijedi. U Bécquerovoj pjesmi, koja je iznikla iz bogate kastiljanske usmene tradicije kao i cijela zbirka *Rime*, lirski subjekt glas je želje za voljenom i njezinom tjelesnom blizinom. On ostaje isti u svim trima stanzama, dok se poistovjećuje s tihim povjetarcem, s pričinom zazivanja njezina imena i vrela daha na njezinim usnama. Nasuprot toj statičnoj i senzualnoj poziciji lirsko jastvo iz *Povratka* u dinamičnu je procesu mijena i preobraženja: u prvoj strofi on je mjesečina ili jednostavno lunatik, u drugoj krik i na kraju sjenka na drugoj obali, dakle, bestjelesno biće. Nasuprot poziciji noćnoga interijera koji sugerira Bécquerova pjesma, u *Povratku* se naznačuju široke prostorne i vremenske koordinate u kojima je povratak u blizinu bio tek obnova osjećaja ponosa i uzvišenosti.

Bécquerova pjesma označena je tek rimskim rednim brojem, kao i ostale cjeline u zbirci, a upućena je istoj voljenoj ženi za koju će reći u sljedećoj, XVII. cjelini da ju je stvarno jučer vidio! Šimićeva je osamostaljena naslovom *Povratak* i s uvodna dva stiha koji istodobno usmjeravaju taj povratak u nečiju blizinu, odnosno nenaslućenost, i najavljuju tematski sve tri strofe u pjesmi u kojima će se spomenuta blizina očitovati kao nedostupnost i udaljavanje. Tenziogeno pitanje koje zaokuplja čitatelja od početka do kraja pjesme, odakle, zapravo, počinje taj povratak, ostat će bez jasnijega odgovora. On će se tek naslućivati iz drugih Šimićevih cjelina koje također ne računaju s bilo kakvom drugom zbiljom, osim svojom vlastitom. Takvim tematskim određenjem, koje je neprimjenjivo na Bécquerove stihove, *Povratak* se odmiče i od bliskosti s posuđenim formalnim obrascem. Taj odmak ostvaruje se najočitije drugačijom naravi slikovitosti. Početna Bécquerova stanca oblikuje ju na taktilno-slušnoj podlozi kao scenu u kojoj skriveni zaljubljeni voajer iz zelenila čulnim uzdasima promatra voljenu, dok ih ona čuje tek kao šum plahoga vjetra u prepoznatljivu andaluzijskom ambijentu.

Ako na ljuljanje zvončića plavih
s balkona tvog
pomisliš da to uzdišuć prolazi
vjetar plah,
znaj, to sakriven u zelenom lišću
uzdišem ja.

U noći kada šumi u tvom uhu tiha mjesečina
znaj:
ne koraca mjesečina oko tvoje kuće
Ja lutam plavim stazama u tvojem vrtu

U Šimićevoj prvoj strofi, u kojoj je Divna Zečević prepoznala pjesničku sliku u starome trubadurskom okviru, sve je to otklonjeno, i španjolski folklor i neuslišeni ljubavnik, a uveden je noćni snježni eksterijer i lunatično ozračje iz njegove pjesme *Mjesečar* koje recipijent u slušnoj halucinaciji doživljava kao šum. Šimićevi će čitatelji u njoj prepoznati i odjek završnih stihova *Molitve za preobraženje* (*Mi slušat ćemo u snu // kako mjesec tiho koraca po vodi*). No, sama dinamična slika izrasla je kontrastnim prestiliziranjem završne tercine iz njegova matoševsko-vidrićevskog soneta *Fanny*[13], koja s jedne stane denotira središte poetike Petrarkina kanconijera, a s druge strane najavljuje Ujevićevu damu iz *Kolajne* i ostaje samosvojna:

Ja prokletnik, lica svelih,
Oko tvoga dvora bludim poput hrta
I pogleda me strah tvoga svetačkoga.
Druga Bécquerova stanca

Kao što je u prvoj stanci Bécquer sugerirao paralelom između uzdaha i plahoga povjetarca erotsku žudnju lirskoga subjekta, u drugoj je šum koji dolazi „iza njezinih leđa" i u kojemu ona sluti zazivanje svoga imena, također iste naravi. Ta jedino jasno određena pozicija u svih šest stihova dobiva tako ulogu središta u tome kontekstu, zapravo u zvučnoj slici koju oblikuje. Sve ostalo odvija se u lelujanju sjena (*sombras*) koje je prevoditelj iz svojih razloga zamijenio riječju tmina. Uz tu poziciju

[13] Pjesma je objavljena tek 1927. godine u *Vijencu* (V, knj. 7, 1-2, 15. I. 1927., str. 12.).

„iza leđa" vežu se uzbuđenja neizvjesna iščekivanja u približavanju, straha strepnje i jednoga i drugoga subjekta, kao stidljiva erotska sanjarija. Upravo zbog takvih zahvata Bécquer je romantik koji je nadahnjivao velike španjolske pjesnike oniričke orijentacije.

Ako li, čuvši za leđima svojim mutan
nejasan šum,
pomisliš da te imenom tvojim zvao
daleki glas,
to te iz tame kojom si ovijena
dozivam ja.

Za razliku od te statične sanjive Španjolčeve slike, drugu Šimićevu strofu ispisuje iznenadni krik dok oblikuje šuplji prostor samoće i čežnje, kao moguća ishodišta povratka, u svijetlome podnevu, zapravo negativu ponoći. Ona nema na emotivnoj i likovnoj podlozi baš ništa s Bécquerovom drugom stancom, pogotovo s njegovom ljubavnom nostalgijom. Njezina bliskost s drugim Šimićevim *Povratkom* daleko je izvjesnija, kao i s onim inačicama iz kojih je ta pjesma temeljitim preoblikama nastala.

Kad koračajući cestom kroz mrtvo svijetlo
podne
staneš
preplašena krikom čudne tice
znaj:
to krik je moga srca s blizih obala

Ona je svakako jedna od najsnažnijih Šimićevih pjesničkih slika, u hrvatskome ekspresionizmu među najčistijim ostvarenjima. Studenti koji su imali priliku uspoređivati ih na seminarima teorije književnosti pisali su da ih ova strofa, kao i ostale dvije, podsjeća na najbolje japanske haiku pjesme po svojoj jasnoći i zahvatu. Tvrdili su također da se u usporedbi s njima Bécquerove stance doimaju blijedo, prizemno i sladunjavo.[14]

[14] Autor je s nekoliko generacija studenata Sveučilišta u Mostaru i Sveučilišta u Splitu raščlanjivao i uspoređivao Šimićevu i Bécquerovu pjesmu.

Ni posljednja strofa u *Povratku*, osim obrasca koji se ponavlja, nema na spomenutim razinama ništa zajedničko s Bécquerovom trećom stancom ni u likovnome ni u emotivnome smislu. Dok se u njoj *stalker*-ljubavnik napokon primiče usnama voljene, makar svojim dahom, Šimićev je lirski subjekt „s onu stranu mrke mirne vode", dakle na najvećemu odmaku u pjesmi. Njezina povezanost sa zavičajnom Šimićevom pjesmom *Veče na vodi* i s pjesmom *O misli, ti si tamna sjenka što se gubi* nameće se kao prva asocijacija.

Ako ti kada u dubokoj noći srce
obuzme strah,
kad na usnama svojim osjetiš nečiji
vreli dah
znaj, premda nevidljiv, to pored tebe
dišem ja.

i kad kroz suton vidiš crnu sjenku što se miče
s onu stranu mrke mirne vode
znaj:
ja koracam uspravan i svečan
kao pored tebe

Tehnika završetka i u jednoj i u drugoj pjesmi posve je različita. Za španjolski tekst u tome smislu važna je sintagma „premda nevidljiv" iz pretposljednjega stiha. Ona na dvostruki način opušta napetost upućujući da je lirski zavodnik stigao nadomak svoga cilja, a iz perspektive njegove ljubljene sintagma „otkriva" da je erotska sanja, njezin noćni san, koji se po svojoj naravi prekida prije negoli se sanjarija počne ostvarivati. No, lirski subjekt iz *Povratka* koji se poistovjećivao s mjesečinom i ekspresionističkim krikom na kraju je pjesme tamna bestjelesna sjenka za koju povratak voljenoj, tek u njezinu blizinu, nije bio samo sanovna frustracija, nego doživljaj ispunjenja, vertikale koja ga održava i uzvišenost koja mu daje važnost. Stoga je *Povratak* pjesma i povratku samomu sebi.

Sve te istaknute posebnosti koje upućuju na Šimićev tipični likovni i sadržajni imaginarij u *Povratku* mogle bi biti nepotrebne ako bi se dotaknuta problematika analizirala iz perspektive teorijskih stajališta na kojima je izrastao ekspresionizam, a koja su Šimiću bila dobro poznata.

Moglo bi se početi od one misli Vasilija Kandinskoga prema kojoj je svako umjetničko djelo dijete svoga vremena, zbog kojega je nemoguće i neprimjereno bilo kakvo ponavljanje i u formalnome i u sadržajnome smislu, što bi se, dakako, dalo referirati na interferencije s Bécquerom, odnosno u drugim sličnim relacijama

Nije suvišno dodati kako za Šimića u tome smislu nije više vrijedila „kategorija harmonije kao strukturni, estetički i aksiološki meritum", da ponovim Cvjetka Milanju, odnosno da on kao i ostali ekspresionisti odbacuje mimetičku ideju umjetnosti. Simplificiranije rečeno, za njih kategorija prirode kao isključiva modela umjetničkoga djela prestaje vrijediti, umjesto čega se ističe na njezinu mjestu ideja apstraktne umjetnosti, nevezane za prirodu i njezine modele.

Upravo bi se *Povratak* dao promatrati kao ilustracija takve tvrdnje u svim strukturalnim razinama teksta. Izbor leksika, podjednako kondicioniran njegovim semantičkim i zvukovnim potencijalom i distribuiran bez ortografskih i drugih stega u slobodni stih, posve je na tragu te apstraktnosti. Konačna distribucija toga leksičkog materijala, koji će zasvijetliti izvornim sjajem i oživjeti u ritmu koji se ne oslanja na tradicionalne prozodijske uzuse, jamči neponovljivu umjetničku izvornost. I sve tri slike u *Povratku,* koje su ovdje promatrane kao redukcije iz drugih Šimićevih tekstova, oličenje su te apstrakcije. Zapravo, sve te zamisli i postupci u podlozi *Povratka,* kako izgleda, smjeraju dotaknuti same fenomene ljubavi, čežnje i bliskosti, njihovu bit po kojoj one jesu same za sebe, a ne samo po funkcionalnosti, u sferi naših praktičnosti.

Izjava o sukobu interesa

Ne postoji sukob interesa koji bi mogao utjecati na objavljivanje ovogaa rada.

Izjava o financiranju

Ovo istraživanje nije primilo nikakvu posebnu financijsku potporu od javnih, komercijalnih ili neprofitnih institucija.

Literatura

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Reime*, preveo Otto Hauser, Alexander Dunckler Verlag, Weimar, 1913.

Buono, Franco, *Ferdinand Hardekopf. Il fantasma dell'avanguardia*, Edizioni Dedalo, Bari, 1996.

Flaker, Aleksandar, „Hrvatske inačice ine avangarde", Ante Stamać (ur.), *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb, 1988., str. 251-259.

Genette, Gérard, *Palinsesti (Palimpsestes)*, Einaudi, Torino, 1997.

Kaštelan, Jure, *Približavanje. Prolegomena za liriku Antuna Branka Šimića*, Biblioteka Razlog, sv. 38, Zagreb, 1970.

Milanja, Cvjetko, „A. B. Šimić, Kandinski i "Der Sturm"", *Književna smotra*, god. XXIX. (1997.), br. 106 (4), str. 87-92.

Milanja, Cvjetko, „Uz panoramu hrvatskog ekspresionističkog pjesništva", *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma. Panorama*, Konzor, Zagreb, 2002., str. 7-19.

Milićević, Nikola, *Antologija španjolskog pjesništva*, Školska knjiga, Zagreb, 1973.

Palameta, Miroslav, „Šimićeve preobrazbe i Preobraženja", Vlado Pandžić (ur.), *Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*, Matica hrvatska Grude, Drinovci, 2008., str. 135-148.

Pieniążek, Krystyna, *Pjesničko stvaralaštvo Antuna Branka Šimića*, prevela Jadranka Nemeth-Jajić, Biblioteka Inozemni kroatisti, knj. 3, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.

Šimić, Antun Branko, *Sabrana djela*, sv. 1-2, Dom i svijet, Zagreb, 1998.

Zečević, Divna, „Kretanja do rubova stvari i pojava – Preobraženja", *Republika*, god. XXII. (1966.), br. 7-8, str. 295-298.