

Iskupljenje sebra: figure ljubavi u ranom pjesništvu Tina Ujevića¹

IVANA DRENJANČEVIĆ / MARINA PROTRKA ŠTIMEC

(Sveučilište u Zagrebu)

Izvorni znanstveni rad

Prilježeno: 23. 10. 2019.

DOI: <https://doi.org/10.17234/9789531758642.9>

Sažetak

Figure ljubavnog iskaza u prvim dvjema pjesničkim zbirkama Tina Ujevića *Lelek sebra* (1920) i *Kolajna* (1926), koje i prema autorovu konceptu funkcioniraju kao cjelina, pokazuju osviješten citatni i intertekstualni odnos prema konvencijama predmoderne, u određenoj mjeri i petrarkističke i trubadurske ljubavne lirike, kao i trajnost romantičnog koncepta boli kao »negativnog viška« koji se kroz beskonačnu pobunu ima transformirati u »pozitivni višak«. U članku će nas zanimati kako se Ujević odnosi prema preuzetim konvencijama i u kojoj mjeri ove dvije zbirke odražavaju novu viziju ljubavi kao figure istine koja je, prema A. Badiouu, karakteristična za književnost i kulturu 20. stoljeća.

Gljučne riječi: Tin Ujević, *Lelek sebra*, *Kolajna*, figure ljubavi, modernizam, citatnost

I. UVOD

Zbirke pjesama *Lelek sebra* (1920) i *Kolajna* (1926) Tina Ujevića objavljene su, suprotno autorovoj zamisli,² odvojeno. Ta je publici-

1 Ovaj rad je sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP–2018–01–7020 »Književne revolucije«.

2 Ujević je svoje nezadovoljstvo objavljivanjem prvih dviju zbirki, među ostalim, iskazao 1926. u pismu Gustavu Krklecu te 1928. u pismu izdavaču Svetislavu B. Cvijanoviću u kojemu prigovara što je *Kolajnu* tiskao bez njegove privole. Ističe kako knjigu u tom obliku sigurno ne bi dao tiskati jer je želio izmijeniti neke

stička i biografska činjenica utjecala i na njihovu kasniju recepciju i interpretaciju u kojima je u pravilu naglašavana formalna i sadržajna razlika među dvjema zbirkama. *Kolajna* je u cjelini promatrana kao zaseban ciklus s prepoznatljivom strukturom i čvrstim konceptom koji preuzima topiku europske i hrvatske ljubavne lirike — od trubadura do simbolizma. Tako npr. Radovan Vučković ističe da je »[o]no što odvaja *Kolajnu* od *Leleka sebra*, pored kvalifikativa koji imaju i nekakav smisao čisto estetskog određenja, jeste strožije ostvareno jedinstvo pesama u drugoj Ujevićevoj zbirci. Integracijska motivska 'žiža' u *Kolajni*, *ljubav*, doslednije je transformisana u jedinstvenoj umjetničkoj formi« (1972: 20). Drugoj zbirci Vlatko Pavletić pripisuje dodatne kvalitete: »Valja tek reći da je *Kolajna* u cjelini uspjelija, zatvorenija, zaobljenija, kompozicijski uravnoteženija i da sadrži više iznadprosječnih lirskih struktura.« (usp. Vučković 1972: 223) Kao »tehnički i inspirativno najcjelovitija, najkoherentnija Ujevićeva knjiga« (Maroević 2008: 129) *Kolajna* je tumačena u žanru lirike, dok je *Lelek sebra* postavljan nasuprot kao zbirka u kojoj nedostaje prepoznatljiv kompozicijski plan. Sam Ujević se 1922. godine u *Mrskom ja osvrće* na uspjeh zbirke koji je premašio sva njegova očekivanja:

No, ima jedna stvar u *Leleku sebra* koju možda nijedan kritičar nije napomenuo, ni [onaj] koji ju je najpovoljnije ocijenio, ili čak precijenio. I zbog toga baš, i pored uspjeha, zbirka nije razumljiva. To je u prvome redu da je to zbirka *psihološke lirike*. G. Prohaska piše mi pismo u kojemu, većinom asocijativno misli, primjećuje da ona ima veze sa pitanjima koja se pretresaju u studiji o Dostojevskome. Vjerojatno da je to g. Prohaska, na ovaj način izraženo, dobro uočio. Pored toga, na drugome mjestu, ali to mi se ne čini manje važno, ima u njoj izvjesno osjećanje erotike, rekao bih gotovo »religiozno«, koje kroz žensku idealnu ljubav otvara poglede na neizmjernost. (Ujević 1966: 43–44)

te zaključuje:

Ja mislim da su psihologija unutrašnjega života i mistika erotizma dvije najglavnije crte moje zbirke (njima treba nadodati povik za društvenom pravdom). (Ujević 1966: 44)

strofe, dodati *Zadržane sile bića* te zbirku nasloviti *Na vratima Španije*. Usp. Ujević 1966: 259.

Dva elementa od navedenog, »psihološka lirika« i »povik za društvenom pravdom« pored spomenutog su povezani i s tezama Ujevićeva teksta o Dostojevskom, iz 1922. godine,³ dok se treći aspekt *Leleka* može vidljivije vezati uz *Kolajnu*. Sva tri, kako ćemo nastojati pokazati, služe i kao indikatori Ujevićeva modernizma koji se očituje i u tretiranju kodova ljubavne poezije. Naime, s obzirom na to da figure ljubavnog iskaza u *Leleku sebra* i *Kolajni* pokazuju osvijestjen citatni i intertekstualni odnos prema konvencijama predmoderne, u određenoj mjeri i trubadurske ljubavne lirike, zanimat će nas kako se Ujević odnosi prema preuzetim konvencijama i u kojoj mjeri odabrane pjesme iz *Leleka sebra* upućuju na vlastitu citatnu narav.

Nastavljajući se na dosadašnja istraživanja (Vučković 1972; Frangeš 1976; Jurić 2010; Šepuť 2020) u ovom nam je radu cilj uputiti na Ujevićeve strategije korištenja tradicionalnih kodova ljubavne poezije u obje ove zbirke, a posebno na one koji se odnose na naslijeđe predmoderne ljubavne poezije. U skladu s time, detaljnije ćemo se osvrnuti na odabrane pjesme iz zbirke *Lelek sebra*, zbirke kojoj je kritika do sada posvećivala znatno manje pažnje nego li *Kolajni*. Analizom ćemo nekoliko ogleđnih pjesama iz *Leleka sebra* povezati s prepoznatljivim uporabama kodova ljubavne poezije u *Kolajni* te ih, u konačnici, dovesti u vezu s Ujevićevim modernističkim stavovima i poetikom zasnovanom na osviještenoj citatnosti i autoreferencijalnosti. Pokazat ćemo kako Ujevićevi pjesnički tekstovi, a ne samo kritička misao koja ih prati, na različite načine podcrtavaju svoju ovisnost o mnogobrojnim pjesničkim uzorima. Točnije, pokazat ćemo kako Ujevićeve pjesme ukazuju na citatnu narav lirskih iskazivača i njihovih imaginarnih odabranica, realizirajući se kao ogleđni primjeri modernističkog pisma.

3 Pod naslovom »Katorga i ludnica (Mrak F. M. Dostojevskoga)« Ujević se 1922. u *Kritici* (III, br. 4: 182–185) osvrće na Prohaskinu knjigu o Dostojevskom. Smatra da Dostojevski na vidjelo stavlja koneksne probleme, imena, i događaje koji bude duh, potresajući ga i ne nudeći odgovora. Za razliku od Prohaske vidi ga kao pisca revolucije, tako da se u njegovim djelima, čak i onim »najreakcionarnijim« nalazi postavljeno pitanje: »Trebali li da revolucija bude klasična ili romantička? Hoće li ona doći kao jedan matematički račun, ili jedna slijepa provala srdžbe narodnih gomila [...]« (usp. Ujević 1965b: 30–31).

II. KOLAJNA I NASLIJEĐENI KODOVI

Kad je riječ o određenju *Kolajne* kao kanconijera, vidljiva je, kako pokazuje Luka Šeput,⁴ dominantna formalna i sadržajna pripadnost zbirke žanru koji ocrtava povijest ili razvoj jedne ljubavi. Međutim, već je na prvi pogled uočljivo da Ujević umjesto stanovitog jedinstvenog imenovanog adresata u liku voljene osobe, što bi se, barem prema Kravarovoj definiciji, u kanconijeru trebalo činiti, uvodi niz različitih naslovljenica. Katalog ženskih imena koje pritom koristi uključuje, među ostalima, i niz slavničkih ženskih likova iz povijesti svjetskih književnosti. Pojavljuju se tako »Slatka Sara« (Ujević 1963: 103), »božanska žen[a]« (104), »unuk[a] visoke pramajke Eve« (isto), »ljubljeni dijete« (105), »divna Diva« (110), »Superna« (115), »Donna« (isto), »moja vila« (116), »žen[a] uzvišena« (isto), »Violanta« (126), »mila žena (nježna vila, svila)« (127), »Vil[a]« (128, 129), »Previsoka« (135), »Preduboka« (isto), »Izabela« (136), »žena idealna« (140), »košut[a] plaha« (150) i slično. Mnoge od njih, kako je već pokazano, funkcioniraju kao citatne, »literarne tvorevine« s kojima Ujević uspostavlja dijaloški odnos,⁵ koristeći ih kao

4 Šeput (2020: 220–221) polazi od Kravarove (1997: 30) definicije kanconijera te ističe: »Ujevićev ciklus nesumnjivo karakterizira ljubavna tematika, premda doduše nije svaka pjesma posvećena odnosu lirskoga kazivača prema voljenoj osobi. Tako, na primjer, postoji jedan pjesnički ekskurs u sferu društvene angažiranosti, i to u pjesmi XLI. koja nosi podnaslov 'U ruskoj crkvi', no u kontekstu tradicije žanra takav iskorak sasvim je legitiman. Dovoljno je prisjetiti se Petrarčina *Kanconijera* u kojemu je tridesetak pjesama posvećeno aktualnim društvenim pitanjima, npr. pozivima na ujedinjenje Italije, pozivima na križarski rat ili invektivama protiv papinskog dvora u Avignonu. U tom se kontekstu Ujevićev jednokratni izlet na područje aktualne stvarnosti u ciklusu prije čini kao znak vjernosti tradiciji žanra no što bi predstavljao odstupanje od nje. Osim toga, u *Kolajni* ima niz pjesama koje nisu eksplicitno ljubavne, nego su posvećene, recimo tako, introspektivnoj analitici subjektivnosti lirskoga kazivača, koji nagnut nad sebe ispituje i iskazuje svoja razdiranja, patnje i stremljenja. No i one se u kontekstu ciklusa, okružene pjesmama koje za temu imaju ljubav, lako dovode u vezu s drugima (tim više što i ljubav može biti uzrokom opisanih stanja) te se mogu tumačiti kao da su sve vezane uz 'jedan ljubavni slučaj', čime bi drugi Kravarov uvjet, onaj o cikličnosti kanconijera, bio zadovoljen.«

5 Pojavljuju se tako i Shakespeareova Ofelija, Sveta Cecilija, legendarna zaštitnica glazbe koja je inspirirala mnoge književnike od G. Chauchera do H. von Kleista te pozajmila ime Cecilyji Cardew iz drame *Važno je zvati se Ernest* O. Wildea, Agrafera Alexandrovna iz romana *Braća Karamazovi* F. Dostojevskoga, Jelena

naglašeno opisivanje i upisivanje tekstualnosti samog pjesničkog iskaza. Kontekst tih citatnih uporaba priziva i zapadnjačku povijest romantičnih odnosa kao dominantno »nesretnu«, zasnovanu na nemogućim ili onemogućenim vezama, što Ujević dodatno podcrtava nazivajući te brojne žene Izoldinim kćerima,⁶ uputivši tako na temeljnu ljubavnu priču zapadne civilizacije (Marcuse 1985: 90).

Na poveznice između prvih dviju zbirki koja je vidljiva i kroz intertekstualne veze s Petrarkom i, naročito, Danteom, uputio je ranije Ivo Frangeš (1976) — s obzirom na prepoznatljive forme ljubavnog iskaza svojstvene trubadurskoj ljubavnoj lirici⁷ te na naslovnu figuru sebra (roba ljubavi). Zbirka se, kako je nedavno pokazala Andrea Milanko (2020: 248) može čitati i kao tinjanovski shvaćen »slučajni rezultat«, kao »lirski roman za čiju je koherenciju važan 'momenat veze' (*ibid.*) i ljubavna priča«.

Lelek sebra, kao i *Kolajna*, pokazuju Ujevićev odmak od Maतोševih poetičkih normi iz prethodne faze. U *Kolajni* odustaje od forme ljubavnog soneta te od pretpostavljene temporalnosti koju implicira forma kanconijera (Šeput 2020), a u obje zbirke autoreferencijalno upućuje na formu i izvedbeni učinak teksta. Te se pro-

odnosno Helena Trojanska koja je inspirirala Homera, Euripida, Vergilija, C. Marlowea, J. W. von Goethea i I. Andrića, legendarna Rimljanka Klelija itd. Usp. Drenjančević 2018.

- 6 Ljubavnu priču o Tristanu i Izoldi kao dominantnu u zapadnoj civilizaciji kritički propituje Marc Girard (2013) suprotstavljajući joj bajke braće Grimm koje ne vežu ljubav uz smrt već koje, iznenađujuće subverzivno, slave ostvarivanje želje u životu, prava ljubavnika nasuprot bezdušnom društvenom redu i sposobnost onih koji se vole da slome neumitnu sudbinu koja ih razdvaja i satire. Usp. Girard 2013: 132.
- 7 Genealogiju trubadurske poezije i njezin petrarkistički razvoj sažeto je u međusobnom odnosu hrvatske i europske pjesničke tradicije izložio Ivan Slamnig (1970: 36–37), imajući pred sobom i Marulićevo spominjanje »naših začinjavac, pri čemu začinjavca prepoznaje kao »čovjeka koji sastavlja pjesme«, »trubadura«, izmišljača čije je forme izvodio *igrc*, *joculator*, *žongler*. Detaljnije o temi v. u Slamnig 1968, a o petrarkizmu kao najvažnijem ljubavnom diskursu u europskoj ranonovovjekovnoj književnosti usp. Čale 1971. Zadnjih je desetljeća u svojim radovima Tomislav Bogdan (2006: 57—80) pokazao da je ljubavna lirika tih ranijih razdoblja nastala pod različitim utjecajima te da se ne treba svoditi na »trubadursku«, čemu su skloni starijih književni povjesničari niti na petrarkizam, koji je u fokusu novijih književnopovijesnih studija. Temom se u širem kontekstu drugih tradicija ljubavne poezije bavio i kasnije (Bogdan 2009), također i s obzirom na formalne i autorske specifičnosti u (Bogdan 2012).

mjene mogu tumačiti izrazom Ujevićeva šireg otklona od zasada Matoševih poetičkih normi iz prethodne faze stvaralaštva. Kako pokazuje Slaven Jurić:

[n]acionalne teme, opise krajolika i povlaštenih motiva hrvatskog i europskog esteticizma (zvonik, samostan, ogledalo, vodoskok, sfinga), karakteristične za ranije pjesme, Ujević je u *Leleku sebra* zamijenio kompleksnijim odnosom između doživljajnoga subjekta i prikazana svijeta. U zbirci prevladava ispovjedni, introspektivni ton, u kojem lirsko »ja«, egocentrično, hipersenzibilno i otvoreno patnji, iz pjesme u pjesmu iznosi obrise osobne i opće krize.

Iako pojedinim pjesmama slijedi petrarkističku tradiciju, *Lelek sebra* ne posjeduje čvrst kompozicijski plan. Izmjena kraćih sonetnih ciklusa (*Sanjarija*, Čestitka za rođendan, *Molitva Bogomajci...*, *Tajanstva*, *Duhovna klepsidra*, *Bdijenja*) i duljih ili kraćih izostrofičnih sastava (*Vječni prsten*, *Odlazak*, *Na povratku*, *Molitva iz tamnice*, *Perivoj*), razvija se kao niz varijacija, s ljubavnom temom u ishodištu.« (2010: 501)

Ujević, dakle, i prema Juriću i prema Šeputu, potvrđuje formu odustajući od nje, usmjeravajući vlastiti tekst prema društvenom angažmanu: temi Rusije, revolucije, društvenih promjena i perspektiva. Slično kao i Frangeš (1976) ranije — koji prepoznaje utjecaj Petrarke, odnosno posebno Dantea (pa i Sv. Augustina u slici romara) — i mlađi tumači evidentiraju »Ujevićevu sposobnost da uspješno poetski sintetizira elemente različitih svjetonazora i poetika. Obično se ističu utjecaji Ch. Baudelairea, A. Rimbauda i P. Verlainea« (Jurić 2010: 502), utjecaji A. G. Matoša, folklorni stilemi, arhaizmi, dijalektalizmi, biblizmi, slavenska i grčka mitologija i slično (usp. isto). Upozorava se i na njegovu »konzervativnost u slijeđenju klasičnih formi stiha, u trenutku kada većina mladih prelazi na druge tipove kompozicije« (*ibid.*). Priklanjajući se Jurićevu nalazu, želimo upozoriti kako tvrdnje o formalnoj konzervativnosti ne bi smjele voditi prema ishitrenom zaključku o mogućoj Ujevićevoj pjesničkoj »tradicionalnosti« do koje se dolazi ako se zanemari način na koji Ujević u svojim pjesmama koristi te elemente naslijeđenih poetika, referenci i žanrova.

Naime, valja još jednom istaknuti kako Ujević istodobno odbire temu izdvajajući je sadržajno, ali i formalnom izvedbom. Npr. u tekstu pod naslovom *Domum Marulorum* (Ujević 1965c: 15–16)

piše o Maruliću i suvremenim kulturnim politikama i kolektivnom pamćenju, ali tako da temu izlaže koristeći »marulićevsku« latinsku sintaksu, pri čemu i tema i forma dobivaju jednakopravan status te ulaze u svojevrstan dijaloški odnos. Taj će postupak korištenja jezične sintakse i književne forme kao citata i retoričke strategije primjenjivati u različitim žanrovima i prilikama, počevši od mladenačkog *Oproštaja*, pjesme koja daje obol Marulićevu pismu, leksiku i govoru, ali tako da ga »heretički« stavlja u kontekst otpora novih (pred) avangardnih praksi. Ujevićev »konzervativizam« u korištenju formi, dakle, lako može zavarati, kao i u slučaju ljubavnog kanconijera i citatnih referenci. Njegova tekstualna strategija u različitim fazama njegova stvaralaštva istovremeno je citatna i inovativna, naglašeno autoreferencijalno usmjerena na izvedbu i djelovanje vlastitog teksta, čime se potvrđuje kao prepoznatljiv modernistički autor — što znači, posve u skladu i suglasju s vremenom u kojem nastaje, s vremenom nesuglasja i proturječja. Na to se referira u *Proslovu pred čitanjem* koje je izgovorio prije javnog čitanja svoje poezije u hotelu Central u Sarajevu 15. studenog 1930:

Spomenuo sam osebjunosti svoje umjetnosti. Ja se, nadam se, potpuno otklanjam od umjetnika svojega vremena, ali ne zato što se odvajam od vremena, nego zato što se potpuno uranjam u tok vremena. Ukratko, ja ne pomišljam da sam promašen toliko da sam trebao, recimo, biti žena ili monah u divnom srednjem vijeku; da sam rođen prerano ili prekasno. Rodio sam se baš onda kada je trebalo, ako ne komu manjem, a ono udesu, pa ne osjećam uvijek nad glavom tragičku krivicu ako nisam obuzet romantikom sreće. (Ujević 1965: 184)

Poezija, kako čitamo u znamenitomu *Sumraku poezije*, također treba biti u suglasju s vremenom:

Usprkos toga, i za poeziju vrijedi staro pravilo: obnoviti se ili umrijeti. Na poeziju, fenomen emotivnosti, počinje da se postavlja zahtjev intelektualan, ali ukorijenjen u najbolju radoznalost duha koji hoće samo svježe hrane: *otkrij mi nešto što mi nije poznato, pokloni mi ono čime me drugi ne mogu da obdare*. Pjesnik ne treba da je samo majstor stiha i sroka; on treba da bude i jedna ljudska budna i osjetljiva svojost; ali i upućen čovjek svojega vremena; pa čak više i od toga. Pravi pjesnik trebao bi da počinje istom ondje, gdje su drugi do njega i s njime svršili; a značilo bi se opsjenjivati misliti da će preteći hronološku pasivnost modernizam koji se pretočio u hronologiju. (Ujević 1965: 383–384)

U sljedećim ćemo poglavljima na odabranim pjesmama iz Ujevićeva *Leleka sebra* nastojati ukazati na njihov odnos prema naslijeđenim kodovima ljubavne lirike te upozoriti na mjeru u kojoj rana Ujevićeva lirika, po svojoj neproničnosti i intelektualnosti,⁸ izražavanju višeslojnoga modernoga subjekta i raznorodnosti iskustava koja opisuje odgovara opisu modernističkoga pjesništva, kakvim ga opisuje npr. Hugo Friedrich (1989).

III. NEPONOVLJIVOST KAO PONAVLJANJE

Čitanje Ujevićeva *Leleka sebra* započet ćemo osvrtom na pjesmu *Romar* koju Ujević (1963: 38) otvara stihovima iz Danteova djela *Vita nova*:

*O voi che per la via d'Amor passate,
attendete e guardate,
s'egli è dolore alcun, quanto il mio grave.
Vita Nuova*⁹

U cijelomu je *Leleku sebra* ovo jedina pjesma koja se otvara epigrafom, izdvojenim ulomkom kakva drugoga teksta. Štoviše, i na razini cijeloga Ujevićeva pjesničkoga opusa, to je vrlo rijedak postupak. Kako upozorava Šeput (2016: [550]), Ujević to čini u svega desetak pjesama.¹⁰

8 Na to, među ostalim, upućuje i zadnja pjesma *Leleka sebra*, pjesma *Perivoj* u kojoj se plač dovršava rezignacijom »vjerskog ljubavnika«: »Pa on tupo gleda staze i fontene, / i tjeskobu neba dok se zemlja mračí; / sakrivena suza što ne kvasi zjene / unutra ga žeže, mori: »Šta to znači?« (Ujević 1963: 97).

9 U hrvatskom prijevodu Tonka Maroevića i Mirka Tomasovića: »Svi Amora što slijede ili štiju / neka vide i čuju / da li još netko poput mene pati« (Alighieri 1999: 23).

10 U svojoj pomno izvedenoj analizi Šeput (2016) na primjeru Ujevićeve pjesme *Naše vile* (uvrštene u *Hrvatsku mladu liriku*) pokazuje kako je autor vješto iskoristio paratekstualnu razinu pjesme, preciznije, razinu epigrafa, kako bi odande čitatelju pružio u ruke intertekstualni ključ svoga djela i, što je vrlo važno u kontekstu znamenite polemike koju je tek nekoliko godina ranije vodio s A. G. Matošem, ispisao zakašnjeni odgovor Matošu na optužbe da je Ujević u *Nišim vilama* plagirao njegove *Lamentacije*. Ujević je, dakle, mogućnost epigrafa iskoristio kao priliku za polemičku gestu. Štoviše, u istoj se polemici, u kojoj je Matoš branio, a Ujević u pitanje dovodio vrijednost Harambašićeva pjesničkoga opusa, Ujević poigrava s citatom Hugoovih *Jadnika* (usp. Ujević 1965a:

Nakon uvodnoga mota, slijedi prva strofa u kojoj čitamo:

Neću da bude imena
za mojih suza pakao
i čađu moga krimena.

Vrlo je lako uočiti srodnost između Danteovih i Ujevićevih stihova: i u prvima i u drugima lirski iskazivači pokušavaju objektivirati stupanj vlastite boli. Dok se Danteov iskazivač retorički pita ima li uopće još igdje takve boli kakva je njegova, čini se da Ujevićev iskazivač, koji »[n]eć[e] da bude imena« za njegovu bol, također pretpostavlja da ni njegovi osjećaji nisu do sada viđeni i imenovani. U oba se, dakle, iskaza provlači zajednička ideja o izvornosti i neponovljivosti vlastitih osjećaja. Ako razinu epigrafa shvatimo kao ponešto izdvojenu i spoznajno nadređenu razinu pjesme, razinu s koje se — figurativno rečeno »pjesmi iza leđa« — mogu prokomentirati stihovi pjesme koji nakon epigrafa slijede, stječe se dojam da se prenošenjem Danteovih stihova stvara ironijski okvir za susljedne iskaze Ujevićeva iskazivača. Jer upravo u trenutku u kojemu govori o neponovljivosti i novosti svojih osjećaja, istovremeno potvrđuje i srodnost s idejama Danteova iskazivača. Dakle, iskazivačeva je predodžba o izvornosti vlastitih osjećaja zapravo već citat, ideja o izvornosti i originalnosti vlastitoga iskaza paradoksalno je dokaz neizvornosti i drugotnosti. Čini se stoga kako se Danteovo znamenito djelo priziva, sa svom svojom autoritativnošću, upravo zato da pokaže koliko je iskazivač pjesme *Romar* samo operator općim mjestima ljubavne lirike. Štoviše, da najviše robuje naslijeđenomu ljubavnomu kodu Danteove lirike upravo onda kada robovsku ulogu ne osvješćuje, kada papagajski ponavlja već stoljećima prije žanrom ljubavne lirike kodificirane tlapnje o vlastitoj originalnosti.

No citatna se igra odvija na još jednoj razini. Naime, kao neposredno okruženje i pratnja stihovima, u Danteovu se djelu pojavljuju prozni komentari. Oni, baš kao i epigraf u kontekstu pjesme *Romar*, usmjeravaju čitanje pojedinih lirskih sastavaka. Tako u VII.

36) pri tome, čini se, ironično aludirajući na Harambašićevu navadu da, bez vidljivoga opravdanja i razmišljanja o smislu i funkcionalnosti postupka, svoje tekstove vrlo često otvara francuskim epigrafima, Hugoovim pompoznim, na francuskomu jeziku prenesenim, stihovima. Prema tome, Ujevićeve epigrafe treba čitati s krajnjim oprezom, a ne tek kao pjesničku maniru.

poglavlju, u kojemu se i nalazi citirana Danteova pjesma (*O voi che per la via* ili *Svi Amora*), netom nakon pjesme čitamo komentar:

Ovaj sonet ima dva glavna dijela; u prvom kanim pozvati Amorove vjernike riječima Jeremije proroka koji kaže: »O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus« [...] i zamoliti ih da me saslušaju.¹¹ (Alighieri 1999: 25)

Lirski iskazivač Ujevićeva *Romara*, u trenutku u kojemu naglašava svoju samosvojnost, nije, dakle, samo sljedbenik Danteova zaljubljenika, već istovremeno i sljedbenik biblijskoga iskazivača *Tužaljki*.¹²

No nije li neobično da se u epigrafu, iz beskonačne riznice stihova o ljubavnoj boli, biraju i ističu upravo oni stihovi za koje se u nastavku polazišnoga, Danteova teksta, eksplicitno tvrdi da su citat? Zašto citirati ono mjesto za koje je posve jasno da je već citat? Zar se nije moglo jednostavno pozvati na biblijske stihove koji se u Danteovu tekstu i tako samo parafraziraju? I zašto se onda ti isti stihovi biblijskih *Tužaljki*, odnosno Danteova djela *Vita nova*, u početnim stihovima pjesme *Romar* nanovo parafraziraju?

Čini se kako je u pitanju složena citatna igra, razigrano citiranje citata, poigravanje Ujevića — modernista — s tradicijom, upućivanje na citatnu narav Danteova teksta, osvještavanje sveopće citatnosti i tekstualnosti iskaza o ljubavnoj boli, a ne puko prenošenje i nasljedovanje uglednih talijanskih stihova. U tome se smislu razlozi iz kojih je u tijelo epigrafa ušao i naslov Danteova djela, *Vita Nuova*,¹³ mogu tumačiti kao dio igre. Jer dotično je Danteovo djelo

11 »Svi vi što putem prolazite, / pogledajte i vidite / ima li boli kakva je bol / kojom sam ja pogođen« (Tuž 1, 12), usp. *Jeruzalemska Biblija* 2004: 1204.

12 Stoga je pomalo neobično da T. Maroević, inače rafinirani i citatno senzibilizirani čitatelj i Ujevićeva, ali i Danteova opusa tvrdi kako ćemo »[n]ajodređeniju autobiografsku projekciju naći [...] možda u pjesmi *Romar*« (2008: 17) i na taj način ostavlja po strani bjelodanu citatnu narav Ujevićeve pjesme.

13 Zapravo bi, umjesto talijanskoga »*Vita Nuova*« trebalo stajati latinsko »*Vita nova*« jer, premda je Danteovo djelo pisano na talijanskomu jeziku, naslovna sintagma jest latinska: »*Incipit vita nova*« (»Počinje novi život«). »*Incipit*« je uobičajena latinska formula za prvu rečenicu knjige, a u kontekstu Danteova talijanskoga djela izričaji na latinskomu imaju »svečan, profetski a često i dvosmislen karakter« (Maroević 1999: 195). Moguće je da je u pitanju Ujevićeva omaška, no čini nam se poticajnijim i nju čitati kao dio igre u kojoj se latinski »nova« zamjenjuje, osvježuje novijim likom, talijanskim »nuova«, premda sta-

jedno od najpoznatijih u zapadnoj tradiciji ljubavne lirike, a talijanski je jezik dodatni signal i uputa čitatelju u potrazi za izvornim tekstom iz kojega se stihovi prenose, pa tada donošenje naslova odista nije nužno. No ako, kao što smo vidjeli, već prvi stihovi pjesme upućuju na starost, izvedenost i citatno podrijetlo iskaza Ujevićeva iskazivača, a konzultiranje djela *Vita nova* pokazalo je da ni s Danteovim iskazivačem nije ništa drugačije, možda se novost i svježina ističu u epigrafu upravo kako bi se ironično sudarile sa starinom i neizvornošću ljubavnoga pjeva koji slijedi (ali i prethodi) sintagmi »Vita Nuova«. Poslušamo li upute hrvatskoga prevoditelja kako se naslov Danteova djela može prevesti i kao »*Izmijenjeni, Preobraženi* ili upravo *Mladenački život* (odnosno čak, sasvim radikalno, *Mladost*)« (Maroević 1999: 195), smještanje naslova u epigraf možemo shvatiti kao ironičnu uputu na to da ni u svojemu mladenaštvu žanr ljubavne lirike nije bio ni najmanje svjež, ni najmanje izvoran.

Čini se kako još jedan detalj potvrđuje ovdje iznesenu pretpostavku da je u pjesmi *Romar* odista posrijedi citatno poigravanje konvencijama Danteove ljubavne lirike, da je u središtu razmatranja kod, jezik, a ne kakva ljubavna zbilja na koju bi se tekstom trebalo referirati. Naime, u proznomu komentaru koji prethodi Danteovu sonetu *Svi Amora* (Alighieri 1999: 23–25) čitamo o povodu nastanka ljubavnoga soneta:

Zbilo se da je gospođa s pomoću koje sam krio svoje prave osjećaje otputovala iz rečenog grada i otišla u veoma dalek kraj; zbog čega sam se, gotovo uplašen što mi je iščeznula dobra zaštita, rastužio i više nego sam i sam mogao očekivati. Znajući da bi drugi, ako i ne bih u povodu njezina odlaska žalostivo govorio, brže zamijetili da sam se prikrivao, odlučih načiniti tužbalicu u sonetu. (Alighieri 1999: 23)

Nije li neobično da Ujević za epigraf odabire upravo onaj Danteov sonet u čijemu se komentaru eksplicitno kaže kako nije plod autentičnih osjećanja, već iskazivačeva vježba, demonstracija vlastitih iskazivačkih moći?

U nastavku pjesme *Romar* veze Danteova i Ujevićeva teksta dodatno će se produbiti. Baš kao što je Danteovu iskazivaču (u trećoj strofi ponajviše) glavna preokupacija kako da svoju bol učini ne-

rost i izvedenost neporecivo izbijaju iz riječi te ih Danteov iskazivač u potpunosti osvješćuje.

zamjetljivom i neopjevanom («bez pokoja i mira / u bolu svojem mogu tek da šutim»), dok ju, zapravo, upravo opjevava, i Ujevićev će iskazivač (također u trećoj strofi) pjevati o svome nepjevanju («Ako sam često snivao, / ja nisam sebe pojao, / i nisam zvuk uživao.»). Osim šutnjom, nepjevanjem, iskazivači se, pokazuju nam to zaključni stihovi obiju pjesama, brane sakrivanjem, nepokazivanjem. U Danteovoj pjesmi čitamo:

Tako ko onaj koji porad stida
slabosti svoje ne kazuje nikom,
i ja veselim likom
sakrivam tugu što mi srce kida. (Alighieri 1999: 25)

A u Ujevićevoj:

I kad sam bos, s romarima,
po golom trnu gazao,
ni mladima, ni starima,
ja nisam rane kazao. (Ujević 1963: 38)

Ujevićev pjev od Danteova nasljeđuje i teme, i motive, i prepoznatljivu Danteovu formu (tercinu), no istovremeno upućuje i na Danteovu neizvornost te se, umjesto o klasičnomu nasljedovanju, prije može govoriti o osviještenoj modernističkoj gesti i citatnoj igri s tradicijom. Osim navedenih elemenata po kojima se Ujevićev tekst približio Danteovu, čini se da je i sama maska lirskoga iskazivača također plod još jednoga odražavanja i čedo Danteova teksta.

IV. OBLIK PRISTIŽE IZ DRUGOG TEKSTA

Vratimo se naslovu Ujevićeve pjesme. Kako nam tumači Danteova *Vita nova*, »romarima« se nazivaju hodočasnici »ukoliko idu u Rim« (Alighieri 1999: 175), a baš se na njih, »romare«, Danteov iskazivač žali u XL. poglavlju svoga djela kada svojim hodočasničkim putem »iđahu veoma zamišljeno« (*ibid.*: 173), posve nesvjesni da prolaze kroz grad koji tuguje za (tada već preminulom) Beatrice. Danteovu je iskazivaču neobično stalo do toga da romarima sonetom koji slijedi nakon proznoga dijela prenese svoje osjećaje i svojim ih riječima potakne na oponašanje: »Kad bih ih mogao na čas zadržati,

nagnao bih ih da plaću prije nego li izađu iz ovoga grada, jer bih rekao riječi koje nagone na plač svakoga koji bi ih shvatio» (*ibid.*: 173).

Čini se kako Ujevićev tekst čini upravo ono za čime stoljećima ranije Danteov iskazivač čezne: oponaša ono o čemu Danteov iskazivač piše i na taj način, zrcaleći teme i motive Danteova djela, govoreći o »svojoj« boli i ponavljajući pri tomu riječi Danteova iskazivača, potvrđuje kako mu stariji tekst, *Vita nova*, ucrtava mjesto iz kojega (Ujevićev tekst) progovara.¹⁴ No ako je opredijeljenost za Danteov tekst kao uzor pitanje odabira, čini se ipak kako oponašanje drugoga teksta, modela u opjevavanju ljubavi, nije toliko slobodno. Naime, dok nas prvi dio pjesme *Romar* svojim epigramom, strukturom i motivima upućuje na Danteovo znamenito djelo, u drugomu je dijelu *Romara* pažnja usmjerena na načelno pitanje uzora.

Za početak, prvi nas stihovi tog drugog dijela pjesme *Romar* odmah bude iz perceptivnog drijemeža i podsjećaju na neporecivu tjelesnost pjesme, njezinu grafitnu mesnatost, ma koliko se tema činila produhovljenom. Oni donose ključnu opreku između hoda u »kazni mesa« i statične »bijel[e] vječnost[i] slavna zida«:

U kazni mesa, dugom hodočašću,
dok snatrim bijelu vječnost slavna zida,
— s krivom il s pravom — ridam: past ću, past ću,
od jedne hijene što mi grudi kida, (Ujević 1963: 39)

Pjesma odmah podsjeća na to da je način na koji ju čitamo hodočašće, hrljenje nekom cilju, pokretanje i probijanje, traženje, ali uvijek tek preko niza označitelja, nadomjesnih tijela koja čitanjem uvijek iznova pokušavamo obestjeloviti, prevesti u nešto drugo, više, duševnije. U toj »kazni [označiteljskih] mesa«, »kazni« tjelesnosti, u »dugom hodočašću« označiteljskim lancem može se tek »snatri[ti]« o »bijel[o]j«, neispisanoj »vječnost[i]«, no nikako i do nje konačno doći. A put, čini se, vodi uvijek vodi preko nekog drugog teksta.

14 Upozoravam ovdje i na Ujevićevu pjesmu *Nasljedna zaraza ljubavi tjera čovječanstvo u ludnicu* (Ujević 1964: 259–262) u kojoj se upravo Dante i Baudelaire spominju kao krivci za zaraženost ljubavlju.

V. UVRNUTA LOGIKA PJESME

Baš kao i u prvom dijelu *Romara* u kojem iskazivač poziva da ga slijedimo u njegovim lepršavim i razigranim citatnim igrama, i u drugom dijelu se susrećemo s istim autoironičnim odnosom iskazivača prema vlastitome iskazivačkom položaju. Pročitajmo pažljivo završne tercete drugog dijela (Ujević 1963: 39):

— Jer što da glumim uzdah Parsifala?
Ako je drhtaj rosna kap na listu,
čista je ljubav majka ideala,

i svetkovina dlijetu ili kistu:
Njoj kojoj ne znam Imena sva hvala
za moju luku u prostranom Hristu.

Početak treće strofe donosi nam crtu, grafički znak kojim se označava rez, odmak od prethodnih stihova, duža stanka, jače i naglašenije odvajanje. Lirski iskazivač svoj raniji govor o hodočašću i tiranskoj ženi prekida naglim, umetnutim metatekstualnim komentarom: »— Jer što da glumim uzdah Parsifala?« Nakon toga autoreferencijalnoga uvida struktura pjesme počinje se podvrgavati jasnoj logičkoj organizaciji u kojoj se zaključci izvode iz premisa (»Ako je drhtaj rosna kap na listu, / [tada je] čista [...] ljubav majka ideala / i svetkovina dlijetu ili kistu«), da bi se i odnos treće i četvrte strofe ponovno logički uredio uvođenjem dvotočke na početku posljednje strofe, grafičkim znakom kojim se sugerira kako posljednja dva retka, kao posljedica, proizlaze iz onoga što je do tada rečeno, ili da služe kao pojašnjenje iskaza koji prethode.

Premda nas pravilna struktura i jasna hijerarhija među sudovima može na prvi pogled uvjeriti kako su iskazi koje čitamo logički utemeljeni, sadržaj sudova ukazuje na to da je ipak potrebno zadržati stanovitu dozu opreza. Krenimo od početka. Ako se retoričkim pitanjem »Jer što da glumim uzdah Parsifala?« naglo prekida dotadašnji tijek pjesme, posve bi razložno bilo očekivati da se od toga retka odbacuje »glum[a]«, poza i neautentičnost, ugledanje na »Parsifala«, za volju kakve autentičnosti i odbacivanja uzora. Međutim, Parsifalovo ime, s kraja devetoga retka, ulazi u direktnu vezu s drugim osobnim imenom, imenom kojim se i pjesma zaključuje. U

posljednjemu retku, na mjestu u kojemu pjesma pristiže u svoj kraj, a iskazivač pristiže kraju svojega pjeva, ispisuje se hvala »za luku u prostranom Hristu«. Iskazivačev se identitet zaokružuje, zaključuje samim krajem pjesme, a on je mjesto na kojemu se iskazivač identificira, oblikuje upravo zahvaljujući Kristu. Prisjetimo li se Danteovih romara, ali i srednjovjekovnoga Parsifala, i prvima i drugome zajednički je cilj vezan uz Krista. Dok romari idu u Rim »vidjeti blaženu sliku koju nam Krist ostavi kao spomen na svoj prelijepi lik« (Alighieri 1999: 173), Parsifal je također u potrazi za čudotvornim kaležom s Kristovom krvlju. Drugim riječima, iako nas metatekstualni komentar može zavesti i nagnati nas da povjerujemo kako je »uzdah Parsifala« sada napušten, odbačen uzor za gradnju vlastitoga iskaza, kraj pjesme pokazuje upravo suprotno. Umjesto u vlastitu autentičnost, ili zamišljenu bjelinu zida, pjesma i njezin iskazivač pristižu na odredište koje su im unaprijed odredili Danteov tekst i tekst srednjovjekovnoga romana o Gralu. Iskazivač postiže obličje, identitet, upravo s obzirom na ciljeve koje su mu ranije odredili drugi tekstovi. Postaje očito kako se metatekstualnim komentarom, kojim se posvješćuje i naoko odbacuje pozicija nasljedovanja i ugledanja, ipak ne može izaći iz ulančanosti i uvjetovanosti drugim tekstovima. Štoviše, a vidljivo je to i u odnosu Danteova iskazivača prema biblijskomu tekstu, takvi su autoreferencijalni komentari koji razotkrivaju intertekstualnu narav ljubavnoga pjeva već zadani samim kodom ljubavne lirike. A upravo je nemoguće dokinuti kod sredstvima koja već on sam propisuje. Utoliko se sraz između odlučnoga iskaza o konačnomu napuštanju »uzdah[a] Parsifala« i, vrlo brzo nakon toga, mirnoga uklizavanja u »luku prostranoga Hrista«, Parsifalovu luku, može čitati i kao ironičan sudar, autoironično priznanje da se čak i onda kada ga se deklarativno odbacuje i s njime raskrštava, od naslijeđa crpi oblik, identitet. Stječući svoj oblik u dostizanju do romarova i Parsifalova cilja, Ujevićev se iskazivač pokazuje robom ponavljanja, »sebrom« naslijeđenih konvencija ljubavne lirike koje mu umjesto prostora slobode, čistoće i ideala ostavljaju jedino mogućnost repetitivnoga »le-le-kanja«.

No nisu ni ostali iskazi koji u pjesmi slijede, unatoč svojoj jasnoj logičkoj organizaciji, posve neproblematični. I u njima ćemo vidjeti modernističko poigravanje s kodom ljubavne lirike i s nje-

govim ograničenjima. Naime, u ljubavnoj je lirici, posve očekivano, ključan odnos iskazivača prema odabranici i, općenitije, prema pojmu ljubavi. Posve je logično očekivati da od nje doznamo što je to ljubav, točnije, kako je lirski iskazivač poima. Čini se kako nam Ujevićeva pjesma želi ponuditi jasan odgovor: »čista je ljubav majka ideala, // i svetkovina dlijetu ili kistu«. Ipak, definicija »čist[e] [...] ljubav[i]« nije ni najmanje »čista«. Naime, ona vrijedi tek pod jednim vrlo neobičnim i specifičnim uvjetom: »[a]ko je drhtaj rosna kap na listu«. Što bi to, konkretno, značilo? Kako glagolska imenica, apstraktan pojam »drhtaj« može biti isto što i, doduše, vrlo krhak, ali ipak konkretan predmet, »rosna kap na listu«? I zašto se definicija tako širokoga, općenitoga pojma kao što je ljubav uvjetuje tako pojedinačnom, konkretnom, suženom slikom kao što je slika kapi, k tomu još na listu?

No ako i prihvatimo iskazivačevo neobično promišljanje i laškoću s kojom u logičke veze dovodi posve raznorodne razine, na kraju nas pjesme čeka još jedan logički čvor. Kako nam dvotočka koju susrećemo na kraju dvanaestog retka pjesme sugerira, slijedi sud koji proizlazi iz prethodnih. Dakle, iz netom razmotrene veze »čiste ljubavi« i »kapi« slijedi zaključak:

Njoj kojoj ne znam Imena sva hvala
za moju luku u prostranom Hristu.

Ako, dakle, Ujevićevu pjesmu čitamo potaknuti željom da se kroz ovu povorku, hodočašće mesa, dokopamo čvrstoće i stalnosti definicije, da konačno doznamo što bi to odista bila čista ljubav, ostat ćemo razočarani jer »definicija« koju Ujevićeva pjesma nudi vrijedi tek pod vrlo nejasnim uvjetom, uvjetom za koji ne možemo biti sigurni je li uopće ispunjiv. Ako takvu nestalnu i vrlo kontekstualno suženu definiciju ljubavi i prihvatimo, čini se kako slaba logička veza tvrdnji o »čistoj ljubavi« s krajem pjesme pokazuje kako je »znanje« o ljubavi koje nam pjesma nudi, čini se, posve neiskoristivo i neprimjenjivo jer iz njega proizlaze tvrdnje koje se ne uklapaju ni u kakvu logičku zgradu, ne izgrađuju nikakav sustav.

Stoga bismo drugi dio pjesme *Romar* s njezinom uvrnutom logikom i oponašanjem strukture logičkih sudova čitali kao upozorenje kako u pjesmi ne treba tražiti objašnjenja i definicije ljubavi,

logiku i znanja koja bi vrijedila izvan okvira pojedinačnoga teksta. Štoviše, iskazivač nam eksplicitno kaže u prvoj strofi da ni njemu samomu nije poznato, ili mu je poznato, ali mu je posve nebitno »rida[...]« li, dakle, pjeva li »s krivom il s pravom«, je li u pravu ili je u krivu. Iskazivačevo »past ću, past ću«, koje slijedi u nastavku prve strofe, može se čitati i kao upozorenje da je prikaz koji slijedi unaprijed osuđen na propast i da je bitno određen repetitivnošću, ponavljanjem ranijih tekstualnih podbačaja. Od pjesme nećemo doznati što ljubav odista jest, nego što je ljubav u odabranom tekstu, kako ljubav, kao označitelj u mreži označitelja, funkcionira u konkretnomu tekstu, u koje značenjske relacije ulazi i u kojim semantičkim igrama sudjeluje.

VI. GRANICE TEKSTA, GRANICE ZNANJA

Razmišljanje o granicama teksta i granicama onoga što od književnoga teksta možemo doznati priziva nas da se usput osvrnemo na još jedan, u kontekstu *Leleka sebra* ponešto neobičan i izdvojen pjesnički tekst. Naime, u pjesmi *Hektor za Astijanakta* poseže se za maskom antičkoga junaka Hektora koji se obraća svojem sinu Astijanaktu, dok su u svim ostalim pjesmama zbirke lirski iskazivači mahom neimenovani. Takav nas poseban status dotične pjesme priziva da pažljivije promislimo o kategoriji lirkoga iskazivača, odnosno o upotrebi mitološke maske koju koristi.

Prema *Metamorfozama* Ovidija Nazona, Astijanakt je bio Hektorov sin koji je kao trogodišnjak bačen sa zidina kule.¹⁵ No Ujevićev Hektor, na tragu Homerova i Pintarova shvaćanja naslijeđene vrline i prenošenje herojske slave s oca na sina (Petrović 2020: 263), svomu sinu Astijanaktu proriče blistavu budućnost:

Zemljina Snago, moj budući Sine,
u te da bacim sve što ne smjeh reći
od svoga oca ti ćeš biti veći
za čitav polet uskiptale tmine.

15 »Astijanakt bačen bijaše s kule sa koje je često / gledao oca pokazivaše što mu ga majka, za njegov / boraše dok se za predaka kraljevstvo jošte« (Ovidije Nazon 2007: 378, st. 415–417). Netom citirani stihovi preneseni su iz crnogorskoga prijevoda *Metamorfoza* jer u hrvatskomu prijevodu, iz pera Tome Maretića (usp. Ovidije Nazon 1907: 341), nedostaju navedeni stihovi.

I kad god uzdah grudima se vine,
 žeže me plodno sjeme što će teći;
 i trpim što će preko mene prijeći
 budući patnik strašne veličine. (Ujević 1963: 33)

Hektor, dakle, u Ujevićevoj pjesmi nudi proročanstva koja se, po Ovidijevoj mitološkoj inačici dječakove sudbine, neće ostvariti. Mnoga bi se pitanja odmah mogla jednostavno otkloniti ako se pretpostavi da je u pitanju tek pjesnička reinterpretacija mita, no čini se kako nas pjesma priziva da ju čitamo prisjećajući se mitološke priče o dječaku Astijanaktu za koju se računa da je čitatelju poznata, te se dječakova tragična sudbina priziva aluzijama: »u te da *bacim*«, »za čitav *polet* uskiptale tmine«, »grudima se *vine*« (ističanje naše).¹⁶ Zašto iskazivačka maska Hektora, sa sigurnošću i patosom proroka, krivo prorokuje? Mogući smisao toga postupka postaje jasniji kada se promotri nastavak pjesme:

Tajna života svoju klicu skriva
 u našem boku i u duši mesa;
 al težak san je što ga Muško sniva,

dok svojem stegnu pridaje nebesa;
 jer svaka ljubav carstvo vilâ biva,
 a draga žena, svaka, Prinčipesa. (Ujević 1963: 33)

Na kraju pjesme događa se neobična promjena teme. Naime, od obraćanja sinu i prorokovanja njegove sudbine, Hektor se okreće općim sudovima o ljubavi i ženama: »[...] jer svaka ljubav carstvo vilâ biva, / a draga žena, svaka, Prinčipesa.« Dok je početni dio

16 Ana Petković (2020: 257–277) upozorava kako Astijanaktova sudbina ostaje nezvjesna jer je, prema nekim izvorima, Hektorov sin preživio Trojanski rat i u izgnanstvu osnovao novu vladarsku kuću. U skladu s tim, napominje Petković (*ibid.*: 266), tradiciju *translatio imperii*, prema kojoj Franci potječu od Hektorova sina, kasnije prenose Ronasard i Racine u svojim djelima. Petković u svojoj interpretaciji dovodi u vezu Ujevićeve pjesme *Hektor za Astijanakta* i *Vedrina* koje su u zbirci objavljene jedna do druge, tumačeći ih kao Ujevićevo citatno modernističko osvrtnje na tradiciju poimanja »nasledene vrline i prenošenja herojske slave sa oca na sina« (*ibid.*: 263) povezano s autorovim stavovima o pretpostavljenoj sudbini žanra koje iznosi u *Sumraku poezije*. Mi pak u Ujevićevoj pjesmi nalazimo jasne aluzije na Ovidijevu interpretaciju Astijanaktove sudbine te svoju analizu Ujevićeve pjesme temeljimo upravo na vezi s tim tekstom.

pjesme mjesto po kojemu se pjesma razlikuje od ostalih pjesama u zbirci, zaključni su redci, u kojima se pokušava definirati ljubav, mnogo više u skladu s općim tonom i temama zbirke u cjelini. No za razliku od sudova o ljubavi iznesenih u drugomu dijelu *Romara* koji su, vidjeli smo, vrijedili samo u vrlo određenim i, zapravo, neproverljivim okolnostima, ovi sudovi apodiktički tvrde što je »svaka ljubav« i što je »žena, svaka«. Vjerojatno bismo iste iskaze čitali posve drugačije da su, primjerice, na početku pjesme, a govor o sinovljevoj budućnosti na njezinu kraju, ili da je, primjerice, iskazivač neimenovan. No kako iznesenim sudovima vjerovati i kako ih prihvatiti bez zadržke kad ih izgovara iskazivač Hektor koji je, pokazuju nam to svi stihovi koji prethode zaključnim sudovima o ljubavi i ženama, očito zarobljen u svoju vremensku i spoznajnu perspektivu, koji ne poznaje ono što je čitatelju poznato?

Možda nas se, dakle, pjesmom u kojoj nam se obraća maska mitološkoga Hektora želi upozoriti na to da bismo svaki iskaz trebali čitati kao uokvireni isječak, iskaz koji vrijedi samo u određenom, u dotičnoj pjesmi stvorenom kontekstu, kao upozorenje da je glas lirskoga iskazivača jednako fiktivan kao i glasovi mitoloških junaka, da svaki iskaz trebamo čitati kao iskaz lika koji je zaslužjen, koji je sebar svoga vremena i sebar svojega spoznajnoga horizonta. Jer što uopće možemo doznati o svojoj zbilji i o tome što je »svaka ljubav« i što je »žena, svaka« od iskazivača koji operira toliko knjižkim i artifičijelnim predodžbama i uvjerava nas da je svaka »Prinčipesa«?

VII. SESTRA BEZ IMENA

Promotrimo li još jednom oba dijela pjesme *Romar*, osobna imena na koja nailazimo (Parsifalovo i Kristovo) muška su imena i oba su imena uzori prema kojima se iskazivač oblikuje. Štoviše, već i naslov pjesme upućuje na to da je samooblikovanje i samoodređenje iskazivača u prvomu planu i da su veze iskazivača s drugim književnim likovima, odnosno Ujevićeva teksta s drugim, starijim tekstovima, važniji od veze s odabranicom. Njoj »ne zna[...] Imena«,¹⁷ a sva

17 Slične će nominalne šupljine zjapiti na brojnim mjestima u *Leleku sebra*. Primjerice u pjesmi Čestitka za rođendan (usp. Ujević 1963: 27) čitamo: »Nitko mi nije reko tvoje ime«, »i ne znam ime, i ne znam prezime«, u pjesmi *Vedrina*

je njezina zasluga što ga je privela identitetskoj luci »u prostranom Hristu«. ¹⁸

Sličan će put od »bijelih ruku« do, u zaključku pjesme, »pečat[a] tih ruku [koji] crven trag ostavlja« biti prijeđen i u pjesmi *Vivijani*. I u njoj također iskazivač svojim pjevom dolazi do kristolikoga lika. Kao i u netom analiziranome *Romaru*, i u *Vivijani* na odabraničinu mjestu zjapi neobična praznina:

U nuglu doma nema tvoje Tajne;
naše je blago podijeljeno svima,
a ove bijele ruke osjećajne
zalud se grče tuđim oblacima.

Možda te vidjeh na dalekoj slici,
u kolutima tamjana i slavlja,
ili na kakvoj taštoj razglednici;

a dokle tvoja sjenka mi se javlja
kroz bijelost dana, gle, na posteljnici
pečat tih ruku crven trag ostavlja. (Ujević 1963: 49)

Premda se odabraničino ime donosi u naslovu pjesme, njezina je naslovna određenost i, navodna, živost u suprotnosti s artificijelnošću i neuhvatljivošću o kojoj se u pjesmi piše. Umjesto da bude osobno obraćanje izabranoj ženi, što se naslovom i implicira, pjesma je, pokazuju nam tako stihovi, mnogo više uspostavljanje odnosa s nepreglednim mnoštvom tekstova koji pjesmi prethode, ali i onih koji tek slijede. U ljubavnoj lirici, čini se, nema ničega osobnoga (»nema tvoje Tajne«), ona se piše za zajednicu čitatelja (»razvijaš krila među Genijima«) i to tako da »svima« koji dijele isti kôd bude

(80): »Tko će mi reći ime moga cilja?«; u pjesmi *Molitva Bogomajci za rabu Božju Doru Remebot*: »i nigdje nije našo Vivijane« (29); u zaključnoj pjesmi zbirke, pjesmi *Perivoj*: »Ne znamo, ne znasmo ni žene, ni zlata« (96).

18 Naglaske na vlastitom pjevu kao samooblikovanju, stjecanju lica, ostavljanju traga naći ćemo i na drugim mjestima u zbirci. Primjerice u V. dijelu pjesme *Duhovna klepsidra* koja počinje stihovima: »Pa možda ipak, za Krvavo Lice / s marame čuda, voljan sam da platim / lomačom ploti, suzom ljubavnice, / kušnjom ljubavi, kušnjom novcem zlatim« (63), ili u VI. dijelu istoga ciklusa pjesma koji počinje stihovima: »Što vreli voštan pečat moga bića / spomen je na Vas, Marijo i Klaro, / i bezazleno ono doba staro gdje usne sestre bjehu pehar pića« (64).

razumljiva («naše je blago podijeljeno svima»), ona operira unaprijed zadanim, »tuđim« konvencijama (iskazivačeve se »ruke [...] / grče tuđim oblacima«).

Ljubavna lirika upućena voljenoj osobi, imenovanoj ili neimenovanoj, stvarnoj ili zamišljenoj, dostupnoj ili nedostupnoj, osnovni je primjer lirike naizgled upućene drugoj osobi koja se neizravno obraća publici. Neke pjesme koje se obraćaju stvarnim ili potencijalnim voljenim osobama mogu se u prvom redu obraćati njima, i mnogi su ljudi kroz povijest prihvatili taj model pokušaja priopćavanja svojih osjećaja voljenoj osobi, ali izborom pjesme umjesto malog govora ili pisma nisu izabrali samo nadomjestak forme i zaslugu za trud koji takav izbor implicira, nego i dozu neizravnosti koja reorganizira komunikaciju. Ključne ljubavne pjesme zapadnog lirskog kanona nisu, međutim, komunikacije između voljenih osoba naknadno prepoznate i sastavljene kao pjesme, nego kompozicije pjesnika za publiku, a ne za posebnu voljenu osobu, gdje je obraćanje retorička strategija trostranog oslovljavanja. (Culler 2015: 206)

No nije samo način na koji se iskazivač obraća Vivijani trag tuđosti, naslijeđenih konvencija. Po svemu sudeći, i sama je odabranica također plod književnih konvencija, i ona je, već iz pozicije iskazivača, strano tijelo naslijeđeno od drugih tekstova. Naime, »tuđ[i] oblac[i]«, s kraja druge strofe, po svojoj su bliskosti ništavilu u tijesnoj vezi sa svime što u dvjema strofama koje slijede predstavlja Vivijanu: ona je tek »sjenka«, viđena »[m]ožda [...] na dalekoj slici / u kolutima tamjana [...] / ili na kakvoj taštoj razglednici«. Ona je, dakle, sjena, slika, sadržaj pamćenja, priviđenje, dim, odraz, ništavilo.

Drugim riječima, ona je priviđenje lirskomu iskazivaču koji je, u trenutku kada čitamo pjesmu, naše, čitateljsko priviđenje. Vivijana je, dakle, priviđenje priviđenja, fikcija fikcije, halucinacija halucinacije. Ona je oblak tuđosti, drugosti, nastala od tko zna čijih papirnatih tijela, srodnica tko zna kojih sve papirnatih odabranica. Štoviše, već je prvo obraćanje, prva apostrofa kojom se otvara zbirka *Lelek sebra* upravo apostrofa srodničkoj duši, »zlatn[o]j duš[i] sestre« (21), a nešto se kasnije izabranica imenuje i pokćerkom («pokćerko Trećeg Boga Parakleta« [25]).

Misao se sada može razvijati u najmanje tri smjera: u prvom ona funkcionira kao duhovna sestra iskazivača, srodnica u istom

duhovnom stremljenju koje može biti, kako piše Krklecu (Ujević 1966: 43–44), erotsko na gotovo religiozan način, tako da »kroz žensku idealnu ljubav otvara poglede na neizmjenost«. U mogućem drugom značenju ona je sestra drugih literarnih odabranica, a u trećem iskazivačeva sestra jer je od istoga, jezičnoga, materijala istkana, neodvojiva od onoga koji je imenuje, jednako tako kao što je i onaj koji imenuje upravo svojom sposobnošću da imenuje doveden u postojanje. Jer »'ja' [je] prazno mjesto, ništa, ako nema tog drugog, nekoga koga se može osloviti s 'ti', referencija na sebe omogućena je tek drugim« (Peternai Andrić 2009: 376). Kao srodnik, brat neizvorne i tuđe odabranice, i sam je iskazivač sa svojim iskazima naslijeđe starijih tekstova. I on, naime, kako čitamo u *Suvišnom epitafu* (Ujević 1963: 77–79) »jeca[...]« ne svojim, već »tuđim srcem« (*ibid.*: 77).

Možda bi se stoga prilično slobodno međuzamjenjivanje zamjenica »ja« i »mi« na brojnim mjestima u *Leleku sebra* i *Kolajni* moglo čitati kao uputa na zajedništvo iskazivačkoga glasa s nepreglednim mnoštvom glasova koji izbijaju iz bezbroja drugih književnih tekstova, ali i kao znak zajedništva s čitateljem.

Čini se kako nas brojna mjesta u Ujevićevu *Leleku sebra* upozoravaju na činjenicu da je netko drugi pjesmama osigurao i formu, i tipične motive, i propisani cilj, dakle, odabranicu, ali i različite maske lirskog zaljubljenika. Neizvornost i određenost srodništvom u Ujevićevim pjesničkim tekstovima pokazuju se kao neizbježna sudbina na koju se, umjesto očajavanjem, može odgovoriti onako kako on to i čini: složenim, virtuoznim, razigranim citatnim igrama, osviještenom modernističkom gestom u kojoj se ideja originalnosti i izvornosti vlastitoga pjeva istovremeno autoironično razgrađuje, a polazišni, citatirani tekst, ulomak ili konvencija postavlja u suvremeni kontekst u kojem, kako ćemo pokazati, problematizira relevantne književne, društvene i političke pretpostavke.

VIII. FIGURE LJUBAVI KAO FIGURE ISTINE

Citatnost i autorefleksivnost ovih pjesama, kako smo vidjeli, utemeljeni su u povijesno prepoznatljivim kodovima pisanja o ljubavi. Njihova upotreba i njihovo razvrgavanje — bilo u iznevjeravanju

forme, žanra ili stilskih postupaka — upućuje na razgrađivanje ideje originalnosti i izvornosti, ali i otkriva njihovu smišljenu prenamjenu. Tako se ironičan okvir koji je na kraju *Kolajne* dan tristanovskim nedaćama patnika–ljubavnika, »ruglu pepeljastih dana«, nadovezuje na izmicanja konvencijama ljubavnog pjevanja u *Leleku sebra*: umjesto očekivano jedinstvene — koristi brojne iskazivačeve maske, umnaža imena i uloge naslovljenica, autotematski i metatekstualno iznevjerava forme itd. Time ne samo da propituje već i odustaje od tradicionalnog fatalističkog i združiteljskog koncepta romantične ljubavi ovjekovječene u Wagnerovoj operi *Tristan i Izolda*, i to tako da mu sučeljuje figuru ljubavi kao figuru istine koja je, kako pokazuje Alain Badiou (2008: 136), svojevrsna invencija 20. stoljeća. Temeljni ulog (tog koncepta) jest »da se ljubav ne misli kao sudbina, već kao susret i mišljenje, kao nesimetrično egalitarno postojanje, kao izum sebe« (*ibid.*: 137). U toj transformaciji značajnu ulogu je, kako smatra, imala psihoanaliza, kao i uzastopni valovi borbe za prava žena, a kao poseban stadij te rekonstrukcije ljubavi ističe nadrealizam.

Ljubav kao scena istine, kao »izum sebe« i procedura za proizvodnju »istine razlike« može se pratiti u obje Ujevićeve zbirke u kojima se potencira bačenost u neizvjesnost i neznanje i žudi spoznaja koja je iskupljenje, dohvaćanje sigurne luke »u prostranom Hristu« (Ujević 1963: 39). Na to će se osvrnuti u znamenitom autobiografskom i autopoetičkom tekstu *Mrsko ja* (Ujević 1966: 38 46) u kojem ističe:

U zbirci sam bio blizu, vrlo blizu patnji svoje duše i mesa, i izražavao sam žarko ličnost, pa mi se čini da sam na kraju slabo našao i donio sebe. A to je zato: altruizam je potpun samo kad je objektivan. I subjektivizam je oblik egoizma. Lirski egoizam je gotovo isto tako slabo jamstvo za duševnu uzvišenost, kao i odlikovanje, *pour le mérite agricole*, za čistoću pojmova u jednoj glavi. Najbolji put do sebe, to je prevazići se. Ja evo tek u zadocnjenju otkrivam jedan put preko i povrh ličnosti, koji više nije tradicionalističan. Ali ta svjetlost, neobjavljena, pojavila se već odavna u mojoj glavi. No ja žalim neprestano što smo mi, krivicom prilika, drugojačiji nego bismo htjeli da budemo. Upravo: što smo sjeli na krivo mjesto, rekli pogrešne riječi, i u repertoaru jedne večeri odigrali ulogu iz sasvim drugoga komada. (*Ibid.*: 46)

Inače vrlo kritičan prema svom ranijemu radu,¹⁹ Ujević ovdje *Leleku sebra* priznaje »stanovite kvalitete« i tvrdi kako je, unatoč tomu što je u njemu izražen »subjektivni momenat« (41), »[m]ogućće da je ipak u knjižici ostao odblesak ratnih vremena« (*ibid.*).

Ljubav koja s 20. stoljećem umjesto iskupljenja i združivanja postaje, kako je pokazao Badiou (2008: 136–137), »dvojna avantura tijela i duha, iskustvo i mišljenje onoga što je Dvoje, svijet koji je prelomljen i preobražen u kontrastu« kod Ujevića će, naročito u kasnijim fazama stvaralaštva, otvoriti prostor utopijskom mišljenju pravednog i ravnopravnog društva budućnosti.

Zato napominje:

Tako nam svaka muško–ženska ljubav izgleda veličanstvena samo ako mislimo na cjelinu društvene zajednice, na unutrašnju ljepotu, na dublji razum svemira i pravde. [...] Naše Provanse smiješe se tako samo cvatu Budućih Gradova Sunca. Ljubav od čovjeka do žene ide tu kao navještenje pravičnosti sveljudskih odnošaja u kojima će pasti posljednji okovi društvenih ropstava i nepravde. Tako nam se najtoplija i najmilija ljubav javlja kao saznanje višega reda koje nas uči zlu i dobru, za razliku od mrtvih riječi što ih slijepi sijači bacaju na litice. No ljubav, prolazeći kroz naše gore i dišući dahom našega tjelesnog života, neka bi probila vrata u jasnost potpunih i istinitih saznanja! (Ujević 1965: 58–59)

Ljubav ne može biti »mistično sjedinjenje, astralna povezanost, vječno žensko koje se nudi muškarcu« (Badiou 2008: 137). Ujević, istina, operira mitskim predodžbama žene kao iskupiteljice, vile

19 Već u *Mrskom ja* Ujević pokazuje visoka mjerila u prosuđivanju umjetnosti, u prvom redu svoje. Nešto kasnije, 1926, u pismu Gustavu Krklecu koji ga je tražio dopuštenje da zasebno objavi *Ispit savjesti* napominje da je daleko od toga da bi bio zadovoljan s tim tekstom, s *Lelekom sebra* ili s *Kolajnom*, jer su daleko od toga da budu »prava i potpuna poezija«: »U *Leleku sebra* ima nekih stvari koje su više materijal, ili gradivo, nego poezija; u *Kolajni* ima stvari koje su više dnevnik, ili psihološki dokumenat, nego prava poezija; a u *Ispitu savjesti* ima i suviše kaosa, i omašaka. Danas, poneki pažljiviji čitaoci uglavljaju da je u svemu tome bilo i malo duha preteče i proroka; u *Leleku sebra* političkoga protesta protiv italo–američkih bljuvotina u spljetskoj luci, nezadovoljstva sa Versaillesima, Trianonima, Saint Germain en Layeima i Neuillyma; dosta zanimanja za čovjeka, za psihičku viziju, za psihologiju, za socijalnoga čovjeka; u *Kolajni* strahovito mnogo ludnice, dadaizma, nadrealizma, malo forme isušenoga Heine, nešto religioznog misticismizma i strastvenoga katolicizma...« (Ujević 1966: 273–274).

(anđela), hijene. Referirajući na antička, srednjovjekovna i novija uobličena ljubavnog govora, žena se u *Leleku sebra* pojavljuje u različitim oblicima, vrlo često usuprot kršćanskoj egzegezi, kao Marija i Eva u istom kontekstu u kojem su majčinstvo i djevičanstvo, početak i dovršetak, sestra i ljubavnica. Međutim, i ljubavna strast je tek povlašteni put prema patnji, samootkriću i pobuni. Ljubavna strast više nije utapanje ni put prema idealnom, već koncentrat realnog, razobličenje temeljnog problema ljudske razdjelovljenosti i egzistencijalne patnje, i to stvarne ekonomske patnje u vidu vazalstva, podčinjenosti, gladi i straha. Sebar zato u lirici koja vlastiti pjev, kako se vidi, iskazuje kao samooblikovanje, stjecanje lica i ostavljanje traga i koja istodobno želi biti »psihološka lirika« i »povik za društvenom pravdom« prestaje biti petrarkistička figura ljubavnog roba i postaje podjarmljeni suvremeni čovjek. Njegovo se pismo tako, na tragu vlastitog postavljanja uz bok Dostojevskom, piscu revolucije koji je prema spomenutom Ujevićevu sudu takav čak i kad je »najreakcionarniji«, čita i kao revalorizacija opreke — klasično *vs.* romantičko, matematički račun *vs.* »jedna slijepa provala srdžbe narodnih gomila« koju je sam postavio u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća (Ujević 1965b: 30–31).

LITERATURA

- Alighieri, Dante. 1999. *Vita nova*, preveli Tonko Maroević i Mirko Tomaso-
vić, Zagreb: Matica hrvatska, Zagreb.
- Badiou, Alain. 2008. *Stoljeće*. Prev. O. pupovac. Zagreb: Antibarbarus.
- Bogdan, Tomislav. 2006. »Pluralnost hrvatske ljubavne lirike 15. i 16. stolje-
ća«, u: *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvat-
ske književnosti*, Zagreb: Disput: 57–80.
- Bogdan, Tomislav. 2009. »Ljubavna lirika i petrarkizam«. *Umjetnost riječi*
LIII, 3–4: 245–278.
- Bogdan, Tomislav. 2012. *Ljubavi razlike: tekstualni subjekt u hrvatskoj lju-
bavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput.
- Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University
Press.
- Čale, Frano. 1971. *Petrarka i petrarkizam*. Zagreb: Školska knjiga.
- Drenjančević, Ivana. 2018. »Ujevićeva *Kolajna* tekstualnih dugova«, *Knji-
ževna smotra* 50, 189 (3): 25–34.

- Frangješ, Ivo. 1976. »Tinova Provansa«, *Croatica* 7, 7–8: 165–186.
- Friedrich, Hugo. 1989. *Struktura moderne lirike*. Prev. A. Stamać i T. Stamać. Zagreb: Stvarnost.
- Girard, Marc. 2013. *Bajke braće Grimm. Psihoanalitičko čitanje*. Prev. I. Kovač. Zagreb: Tim press.
- Jurić, Slaven. 2010. »Lelek sebra«. U: *Hrvatska književna enciklopedija*. Ur. V. Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krležje: 501–502.
- Jeruzalemska Biblija*. 2004. Ur. A. Rebić, J. Fućak i B. Duda. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Kravar, Zoran. 1997. »*Knjiga Boccadoro* i modernistički kostimirani kancinijer«. U: *Milan Begović i njegovo djelo. Zbornik radova*. Ur. J. A. Soldo. Vrlika/Sinj: Općina Vrlika/Ogranak Matice hrvatske u Sinju: 27–39.
- Marcuse, Herbert. 1985. *Eros i civilizacija: filozofsko istraživanje Freuda*. Prev. T. Ladan. Zagreb: Naprijed.
- Maroević, Tonko. 1999. »Danteova *Vita nova*«. U: Alighieri, Dante. *Vita nova*. Prev. T. Maroević i M. Tomasović, Zagreb: Matica hrvatska: 195–205.
- Maroević, Tonko. 2008. *Družba da mi je*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Milanko, Andrea. 2020. »Ujevićev 'fantomski roman'«. U: »*Ja kao svoja slika*«. *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*. Ur. M. Protrka Štimec i A. Ryznar. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada; Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu: 237–252.
- Ovidije Nazon, Publije. 1907. *Metamorfoze*. Prev. T. Maretić. Zagreb: Matica hrvatska.
- Ovidije Nazon, Publije. 2007. *Metamorfoze*. Prev. M. Višić, Podgorica: Uni-reks, 2007.
- Petković, Ana. 2020. »Antički lirski pesnici i izvori pesničkog nadahnuća kod Tina Ujevića«. U: »*Ja kao svoja slika*«. *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*. Ur. M. Protrka Štimec i A. Ryznar. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada; Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu: 255–277.
- Peternai Andrić, Kristina. 2009. »Jezične igre, norme, odgovornost«, *Quorum* XXV, 5–6: 351–379.
- Slamnig, Ivan. 1968. »Trubaduri ili petrarkisti«, *Republika* 24, 2–3: 118–119.
- Slamnig, Ivan. 1970. »Hrvatska književnost prije preporoda kao organski dio evropskog književnog kretanja«. U: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima od narodnog preporoda k našim danima*. Ur. Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić. Zagreb: Liber, Institut za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu: 19–49.
- Šeput, Luka. 2016. »Neki intertekstualni aspekti Ujevićevih *Naših vila*«, *Forum* 55, knj. 88, 4–6: [550]–565.
- Šeput, Luka. 2020. »Ujevićeva *Kolajna*: kancinijer bez definicije«. U: »*Ja kao svoja slika*«. *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*. Ur. M. Protrka Štimec i A. Ryznar. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada; Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu: 217–236.

- Ujević, Tin. 1963. *Sabrana djela I. Pjesme I. (Hrvatska mlada lirika; Lelek sebra; Kolajna; Auto na korzu)*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1964. *Sabrana djela III. Pjesme III (Neuvršteno u pjesnikove zbirke I)*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1965. *Sabrana djela VI. (Ljudi za vratima gostionice, Skalpel ka-osa)*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1965a. *Sabrana djela VII. Kritike, prikazi, članci, polemike (O hrvatskoj i o srpskoj književnosti)*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1965b. *Sabrana djela VIII. Eseji, rasprave, članci. (O stranoj književnosti I)*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1965c. *Sabrana djela XII (Feljtoni I)*. Zagreb: Znanje.
- Ujević, Tin. 1966. *Sabrana djela XIV (Autobiografski spisi, Pisma, Interviewi)*. Zagreb: Znanje.
- Vučković, Radovan. 1972. »Jedinstvo kompozicije *Leleka sebra* i *Kolajne* Tina Ujevića«. U: *Književne analize*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika: 6–31.
- Vuković, Tvrtko. 2018. *Na kraju pjesme: studije o modernoj hrvatskoj lirici i njezinim politikama*. Zagreb: Meandar Media.

Redemption of a Slave. Love Figures in the Early Poetry of Tin Ujević

Summary

The figures expressing love in Tin Ujević's first two collections of poems *Lelek sebra* ("Cry of a Slave", 1920) and *Kolajna* ("The Necklace", 1926), which, according to the author's own concept, function as a whole, demonstrate a conscious citational and intertextual relation towards conventions of pre-modernity, to some extent to Petrarchan and troubadour lyric poetry, as well as durability of the romantic concept of pain as a "negative excess" that has to transform into a "affirmative excess" during a never-ending rebellion. The article explores Ujević's dialogical attempt toward these literary conventions and his ability to reinvent new vision of love as a truth procedure which is, according A. Badiou, demarking sign of the 20th century culture and literature.

Key words: Tin Ujević, *Lelek sebra* ("Cry of a Slave"), *Kolajna* ("The Necklace"), love figures, modernity, citationality