

EROS I THANATOS U PJESNIŠTVU ANTUNA BRANKA ŠIMIĆA

Mešin, Ozana

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:172:672050>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-19**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD

EROS I THANATOS U PJESNIŠTVU

ANTUNA BRANKA ŠIMIĆA

OZANA MEŠIN

Split, srpanj 2024.

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Hrvatski jezik i književnost

Hrvatska književnost 20. stoljeća

EROS I THANATOS U PJESNIŠTVU

ANTUNA BRANKA ŠIMIĆA

Studentica:

Ozana Mešin

Mentorica:

doc. dr. sc. Lucijana Armanda Šundov

Split, srpanj 2024.

Sadržaj

1. Uvod	4
2. Ekspresionizam u svjetskoj i hrvatskoj književnosti	5
3. Antun Branko Šimić u okviru hrvatskoga ekspresionizma	10
4. <i>Eros i thanatos</i>	19
4.1. <i>Eros i thanatos</i> u psihologiji	20
4.2. <i>Eros i thanatos</i> u književnosti i Šimićevo stvaralaštvu	21
5. Stilsko-književna analiza pjesama	25
5. 1. Opus s motivom <i>erosa</i>	26
5. 1. 1. <i>Mrtva ljubav</i>	26
5. 1. 2. <i>Tužaljka</i>	31
5. 1. 3. <i>Kada sam s tobom, životinja sav sam</i>	34
5. 2. Opus s motivom <i>thanatosa</i>	40
5. 2. 1. <i>Mrtvo bit će sve</i>	40
5. 2. 2. <i>Ukop druga</i>	44
5. 2. 3. <i>Tijelo i mi</i>	51
6. Zaključak	58
7. Sažetak	60
8. Abstract	61
9. Literatura	62

1. Uvod

Stvaralaštvo Antuna Branka Šimića, hrvatskoga ekspresionističkog pjesnika, počiva na motivima zavičaja, siromaštva, vjere i nevjere, tijela, bolesti, ljubavi i smrti. U ovome diplomskom radu pozornost će se usmjeriti na Šimića prvenstveno kao pjesnika ljubavi i smrti. Za bolje razumijevanje odabrane tematike pjesništva sagledat će se odlike, periodizacija i značaj svjetskoga i hrvatskoga ekspresionizma te književno stvaralaštvo autora. Pojmovi *erosa* i *thanatosa* promotrit će se s psihološkoga i književnoga gledišta. *Eros* i *thanatos* svoje uporište nalaze u psihoanalitičkoj teoriji austrijskoga psihologa Sigmunda Freuda. Osvrti na njegova razmatranja i interpretacije njegovih teza poslužit će kao polazište za objašnjenje izvornih značenja tih dvaju pojmova. Na temelju izabranih pjesama te stilsko-književne analize istih pokušat će se prikazati i dokazati njihova prožetost motivima *erosa* i *thanatosa*. Navedeni su psihološki pojmovi baza pjesnikova doživljaja svijeta i oblikovanja njegove poezije. Uzet će se u obzir i životne okolnosti koje su utjecale na takav stvaralački izričaj.

Prilikom stilsko-književne analize promotrit će se forma i tehničke značajke pjesama s pažnjom usmjerenom ka tipično šimićevskim elementima poput geometrizma stihova i njihova specifičnoga razmještaja u prostoru pjesme, interpunkcijskoga oblikovanja, zrcalnosti i pravilnosti. Zatim će se ponuditi razrada i potencijalno objašnjenje tematsko-motivskoga sloja pjesama uzimajući u obzir Šimićev stil, tematsko-motivska nadahnuća, ekspresionističku obojenost i opće odlike poezije, a sve to popratit će se primjerima stilskih figura. Osim ponuđenih osobnih interpretacija i samostalnih zaključaka, pozivat će se i na teze, postavke i misli o Šimićevu stvaralaštvu koje navode povjesničari književnosti, teoretičari i kritičari, a koje će prije same analize biti iznijete u ovome diplomskome radu. Odabrane će se pjesme pokušati i usporediti izdvajajući uočene sličnosti i razlike koje se odnose na tehničke značajke, prisutnost rime, motive, teme, simbole, boje, percepcije ljubavi ili smrti. Na kraju svakoga teorijskoga poglavlja ponudit će se određeni zaključak. Nakon ponuđene analize pojedine pjesme pružit će se vlastiti osvrt i objasniti motivacija, odnosno razlozi za odabir upravo te pjesme. Konačno, povezujući sve promatrano, opisano i obrađeno, oblikovat će se cjelokupni zaključak o temi ovoga diplomskoga rada.

2. Ekspresionizam u svjetskoj i hrvatskoj književnosti

Naziv ekspresionizam potječe od latinskoga *expressio* (izraz), a njegove je odjeke moguće pronaći u slikarstvu, kazalištu, filmu, glazbi te književnosti. Milivoj Solar (1997: 130) navodi kako je ekspresionizam¹ zahtjevno jednoznačno odrediti jer je, s obzirom na njegovu raznovrsnost, sveobuhvatnost i širinu, teško odabrati one odlike koje bi beziznimno bile svojstvene ekspresionističkim umjetnicima. Proučavanje i shvaćanje ekspresionizma kao književnoga pravca implicira pridavanje zasebnoga mjesta u povijesti književnosti te podrazumijeva široko područje umjetničkoga djelovanja koje okvirno obuhvaća prvih tridesetak godina 20. st. (Solar, 1997: 130).

Kao što i sam naziv upućuje, u ekspresionističkoj se književnosti izričita pozornost pridaje izrazu, a ekspresionisti svoju kritiku upućuju prema naturalističkoj ideji preslikavanja stvarnosti te, s druge strane, prema impresionističkome načelu „slobodnoga prihvaćanja svih osjetilnih utisaka“ (Solar, 2005: 176). Ekspresionisti tako konstruiraju novu tezu o ulozi umjetnosti koja treba istinski i potpuno proniknuti u nutrinu pojedinca, a ne vjerno preslikavati vanjski svijet kakav jest. (Solar, 1997: 131). Upravo je ta „subjektivna stvarnost pojedinca“ s nesputanom duhovnom stvaralačkom slobodom ono što ekspresionisti smatraju vrijednim da se iskaže u umjetnosti i zato inzistiraju na otporu prema idealnoj ljepoti i skladu te preklapanju unutarnjega i vanjskoga svijeta (Solar, 2005: 176). Zbog toga su ekspresionistički umjetnici skloni „krajnje sažetim rečenicama, jakim zvučnim efektima, metaforici i hiperbolama te određenoj fragmentiranosti u oblikovanju“ (Solar, 2005: 177). Tihana Pšenko i Davor Piskač prema Nadedži Čačinović (2012: 130) zaključuju kako ekspresionizam naglašava samoga pjesnika i emocionalna zbivanja u njegovoj nutrini na temelju kojih se izgrađuje autorov subjektivan i specifičan doživljaj svijeta. Dakle, u ekspresionističkoj je umjetnosti izraz koncizan jer ona ne zahtjeva strogo racionalno shvaćanje, već joj je cilj uzbuditi pojedinca i isprovocirati emocije.

Prema Kasimiru Edschmidu (2018: 69), pojava ekspresionizma iziskivala je novo oblikovanje umjetničkoga svijeta. Naime, proničući u smisao predmeta, zbilja se konstruirala za svakoga pojedinca zasebno na način da se iznese slika svijeta koja postoji samo u nutrini pojedinca (Edschmid, 2018: 69). Ekspresionistička je narav opisana na sljedeći način:

¹ Prema Solaru (1997: 130), ekspresionizam je istodobno i najutjecajniji i najneodređeniji pravac šire književne avangarde.

„Tako čitav prostor ekspresionističkoga umjetnika postaje vizijom. On ne gleda, on vidi. On ne opisuje, on doživljava. On ne daje dalje, on oblikuje. On ne uzima, on traži. Sada više ne postoji lanac činjenica: tvornice, kuće, bolesti, kurve, galama i glad. Sada postoji njihova vizija. (...) Sve zadobiva odnos prema vječnosti“ (Edschmid, 2018: 69-70).

Prema Edschmidu (2018: 76), pojava je ekspresionističke umjetnosti pozitivna upravo zato što njezini provoditelji u sebi nose „snagu za stvaranjem i trpljenjem“ i što je intuitivna. Rečenice u ekspresionističkome pjesništvu izražavaju „duh stvaratelja“, razvijaju se ritmički drugačije od uobičajenoga, podložne su „savijanju i melodici“ (Edschmid, 2018: 79). Imenice, kao i pridjevi, ne opisuju nužno predmet koji označavaju, već dobivaju višu dimenziju kojom se izražava nutrina stvari o kojoj se piše, a glagoli su „napeti, jasni, istegnuti i oštri“ (Edschmid, 2018: 80). Pšenko i Piskač prema Cvjetku Milanji (2012: 131) objašnjavaju kako su se, kao reakcija na svijet u raspadu uslijed ratnih okolnosti, javili „rastrgan stih, u kompozicijskome smislu neproporcionalnost i nesuglasnost“, a naglašena je osjećajnost stvorila i naglašeni patos. Zatim Pšenko i Piskač prema Miroslavu Šicelu (2012: 131) navode kako su ekspresionističke lirske pjesme lišene rime pa je stih slobodan, odustaje se od tradicionalnih poetskih pravila, a boje su s ekspresionističkoga slikarskoga platna pretočene u stihove na dotada neuobičajen način.

Boje su ključna odlika ekspresionističke poezije, a one, kao i riječi, nemaju svrhu prenijeti karakteristike određenoga predmeta kakve zaista jesu, već njegovu ekspresiju, apstraktnost i „unutarnje viđenje stvari“ (Pšenko i Piskač, 2012: 129). Pozivajući se na teze slikara Vasilija Kandinskoga, Pšenko i Piskač (2012: 132) objašnjavaju kako žuta oslikava uspon ka visinama koje su „nepodnošljive uhu i duhu“ i podsjeća na prodoran ton trube koji uzrokuje bol. Plavo obojene pjesme odišu melankolijom, a ta je boja u kontrastnome odnosu prema žutoj te oslikava „silazan ton u beskonačne dubine“ i podsjeća na ton flaute, violončela ili kontrabasa, ovisno o jačini plavetnila (Pšenko i Piskač, 2012: 132). Plava prvenstveno asocira na dubine, bilo da se radi o prirodnim pojavama poput mora, neba i noći ili pak doživljajima poput melankolije, istine, mudrosti (Pšenko i Piskač, 2012: 135).

Solar (2005: 177) napominje kako su različite pretpostavke o periodizaciji ekspresionizma kao književnoga pravca koji se poglavito proširio zahvaljujući njemačkoj književnoj produkciji, ali ga se uglavnom smješta između 1910. i 1930. Dubravko Jelčić (1997: 224) tvrdi kako se ekspresionizam, lišen tematskih i estetskih ograničenja, oblikovao kao način pobune ljudske nutrine protiv svijeta u kojemu živi. Nastao je u trenutku kada duhovno-politička kriza u europskim

društvima doživljava svoj vrhunac uslijed strjelovite industrijalizacije, a izričit procvat ostvario je u ratnome i poslijeratnome dobu (Jelčić, 1997: 224). Solar (2005: 177) navodi Georga Trakla, Gottfrieda Bennu i Franza Werfela, njemačke i austrijske pjesnike, kao najznačajnije predstavnike ekspresionističke poezije. Primjer ekspresionističke drame vidljiv je u djelima Augusta Strindberga, a i romane Franza Kafke moguće je svrstati u ekspresionističke okvire (Solar, 2005: 177).

Kao što je već navedeno, širenje je ekspresionizma usko vezano uz njemačku književnost, a Šimićevo pjesništvo „može ući u krug najboljih ostvarenja koja su u okvirima toga književnoga pravca napisana u europskome kontekstu“ (Solar, 2005: 177). Prema Milanji (2000: 9-10), trajanje hrvatskoga ekspresionizma smješta se između 1914., obilježene smrću Antuna Gustava Matoša i početkom rata, dok je krajnja odrednica 1928. kada Miroslav Krleža opovrgava vlastitu književnu praksu u uvodu drame *U agoniji*, a tu je godinu obilježilo i ubojstvo Stjepana Radića te nestanak utopističke misli o bratstvu i jedinstvu. Prema Nikoli Ivanišinu (1990: 6), možda je najprimjereniji vremenski okvir trajanja ekspresionizma u Hrvatskoj određen pjesničkom zbirkom *Psovka* Janka Polića Kamova iz 1907. te 1923. kada umire Ulderiko Donadini. Hrvatska književnost u svojim ekspresionističkim ostvarajima nije zaostajala za europskom (Jelčić, 1997: 222). Ivanišin (1990: 13) navodi kako je tijekom 19. st. zaostatak za europskim književnim strujanjima bio izrazit. Taj se zaostatak pokušao nadvladati u doba moderne, na prijelazu u 20. st., a u prva se dva desetljeća 20. st. uglavnom uspješno sustiglo europske književne tekovine (Ivanišin, 1990: 13). Politička zbivanja na ovome prostoru uvelike su utjecala na širenje ekspresionizma u Hrvatskoj jer 1918. predstavlja ključni trenutak kada Hrvatska stupa u državno-pravnu zajednicu sa Srbijom (Jelčić, 1997: 223). Kao nove odlike državne vlasti javljaju se sustavni progoni, ubojstva pučanstva zbog isticanja hrvatskih simbola, korupcija, pljačke pa je takvo političko i moralno stanje novostvorene države izazivalo sve veći hrvatski otpor (Jelčić, 1997: 225), a već je spomenuto kako ekspresionizam na društvena zbivanja reagira pobunom. Unatoč njemačkim i austrijskim izvorištima ekspresionizma, razloge za njegov uspješan prodor na hrvatsko tlo, i to u vrijeme jugoslavenske vlasti, treba tražiti u stoljećima hrvatske pripadnosti srednjoeuropskim kulturnim krugovima (Jelčić, 1997: 223).

Tematski, ekspresionizam zanimaju „bolest, smrt, zločin, rat, elementarne nesreće (požari, poplave, potresi), kozmičko bratstvo svih ljudi, moralno ozdravljenje i spas čovječanstva,

bogotraženje, erotika“ (Jelčić, 1997: 224). Ekspresionizam preusmjerava pažnju na prezrene, odbačene, osobe na marginama društva i pridaje im više čestitosti negoli onima visokoga društvenoga statusa, morala i ugleda (Jelčić, 1997: 224). Upravo zbog zlokobnoga iskustva Prvoga svjetskoga rata najvažniji su motivi „propasti, sudnjega dana, straha, tjeskobe, jeze, vriska, apsurd; ne života nego smrti, ne ljubavi nego ljubomore, ne zdravlja nego bolesti, ne morala nego nemoral“ (Ivanišin, 1990: 14). Prema Ivici Matičeviću (2015: 229), Prvi je svjetski rat tematski zauzeo značajno mjesto u hrvatskome književnome ekspresionizmu. Uzročno-posljedična veza ratne pogibeljnosti i spasiteljska uloga umjetnosti opisana je ovako:

„(...) rat jest, doduše, neman koja besmisleno uništava ljudske živote, ali kad je već tako, rat je i pukotina kroz koju se ne vidi i ne čuje samo rika topova i štekatanje mitraljeza, nego se nazire i otvara prilika za pojavljivanje i ispunjavanje nove životno-ljudske i društvene nade. Ljudske glave padaju, i tu se više ništa ne može učiniti, ali umjetnost je vječna, ona će spasiti čovječanstvo novim zazivom duhovne slobode na pozadini gromoglasnoga krika krvave svagdašnjice“ (Matičević, 2015: 230).

Postoje i iznimni pojedinci, poput Šimića, koji u svojem umjetničkome radu ne prikazuju izravno ratnu tematiku i motive, ali ratna je atmosfera ipak prisutna indirektno, kao stvaralački temelj koji je utjecao na njih i zaokupljao ih (Matičević, 2015: 232). S druge je strane Krležin lirski opus itekako primjetno obojen ratnom zbiljom (Matičević, 2015: 232). Ipak, treba napomenuti da ratna tematika nije uvijek primarna i dominantna, već se provlači kao jedan od elemenata stvarnosti (Matičević, 2015: 232-233).

Branka Brlenić-Vujić (2005: 202) navodi kako Herwarth Walden, njemački ekspresionistički književnik, 1910. započinje uredništvo književnoga lista *Der Sturm*. Glavna je teza glasila: „Umjetnost nije prosta imitacija prirode nego ekspresija unutrašnjega doživljaja“ (Brlenić-Vujić, 2005: 202). Za razliku od njemačkih pjesnika koji su svoje pjesme objavljivali uz pomoć nakladnika, hrvatski pjesnici, poput Krleže i Šimića, uglavnom su to morali činiti u vlastitoj nakladi, a također su samostalno pokretali i uređivali časopise (Ivanišin, 1990: 123). Tako 1916. počinje izlaziti Donadinijev časopis *Kokot*, godinu nakon Šimić izdaje *Vijavicu*, 1919. dolazi i Krležin *Plamen*, a svi se smatraju značajnijima novih, ekspresionističkih strujanja u hrvatskoj književnosti (Jelčić, 1997: 223). Jasna Galjer (2011: 50) objašnjava kako Donadini žustro osporava utjecaj estetike i bilo kakvih pravila na umjetničko stvaralaštvo.² Slobodan Prosperov Novak

² Donadinijev časopis počinje izlaziti iste godine kada Hermann Bahr objavljuje studiju *Expressionismus* u Münchenu, a u odnosu umjetnika prema čitateljstvu Donadini zastupa tezu „sebe sama neka nam dade umjetnik“ te tako najavljuje ulogu „pjesnika-genija“ u umjetnosti koja isključivo trebala izražavati emocije (Galjer, 2011: 50).

(2003: 311) navodi kako, osim *Vijavice*, Šimić 1919. započinje uređivati i *Juriš*, a njegova je naklonost ka polemičnosti vidljiva u sadržajima obaju časopisa oblikovanih prema spomenutim njemačkim ekspresionističkim uzorima. Zvonko Maković (2011: 8) objašnjava kako su u prvome broju *Vijavice* opisane odlike nove umjetnosti koja je „odmak od akademizma, naučenih formula i realizma te se približava ekspresiji i čistom osjećaju kao temeljnome preduvjetu“, a podrazumijeva i potrebu za destrukcijom tradicije. Prethodno, 1917. Šimić piše članak naslovljen *Berlinski Sturm ili nova umjetnost germanska*.³ Krleža suradnika pronalazi u Augustu Cesarcu pa zajedno izdaju *Plamen* prožet ekspresionističkim mladenačkim buntom (Galjer, 2011: 51).⁴

Književno je središte Hrvatske bio Zagreb, a kavane⁵ su bile omiljena mjesta okupljanja hrvatskih književnika, intelektualaca i kulturnih djelatnika (Ivanišin, 1990: 122). Hrvatski je ekspresionizam imao mnogo srodnih kvaliteta s njemačkim, a jedna su od tih kvaliteta upravo spomenute zagrebačke kavane (Ivanišin, 1990: 126). Oko „znamenitih stalnih stolova“, u tipičnoj stvaralačkoj atmosferi, uz nikotin i alkohol, pjesnici su se susretali i osmišljavali poeziju koja se kvalitetom mogla usporediti s onom iz berlinskih i bečkih kavana (Ivanišin, 1990: 127). Dakle, hrvatski pjesnički ekspresionistički ostvaraji, iako kvantitativno manji, kvalitativno i ne zaostaju za njemačkima (Ivanišin, 1990: 128). Likovnost pjesničkoga izraza još je jedna sličnost. Jezik hrvatskih ekspresionista, „crni kod Kamova, plavi Šimićev, crveni Krležin“, bojama odgovara njemačkome ekspresionističkome jeziku (Ivanišin, 1990:128). Također, i njemački i hrvatski ekspresionisti kritizirali su tradicije koje nisu bile u skladu sa suvremenim stvaralačkim nadahnućima (Ivanišin, 1990: 129).

Zaključno, ekspresionizam se prvenstveno suprotstavlja književnoj tradiciji i prikazivanju stvarnosti kakva ona doista jest (Solar, 2005: 176). Ciljano se udaljava od zbilje i estetističke misli o skladu u umjetnosti te je širok pravac u kojemu činjenice doživljavaju preobraženja kako bi se „iza vidljive slike“ pronašlo „svjetotovornu bit“ (Milanja, 2000: 25-26). Matičević (2015: 228) ekspresionizam opisuje kao „krik utjehe“ sa „snagom nade u rađanje istinskoga ideala humaniteta

³ U navedenome članku Šimić sebe i svoj rad eksplicitno identificira s Waldenovim idejama te ekspresioniste opisuje kao umjetnike koji „jurišaju na sve“, a time istodobno poistovjećuje naslov svojega *Juriša* i njemačkoga *Der Sturm* (Brlenić-Vujić, 2005: 202).

⁴ Kao i prethodno spomenuti časopisi, Krležin je također naslovljen u skladu s duhom ekspresionizma, a buntovno je usmjerenje bilo sukladno težnjama za novom umjetnosti (Galjer, 2011: 51).

⁵ Kavane *Bauer*, *Corso*, *Kazališna kavana*, *Jazbina*, *Pariz*, *Frankopan*, *Croatia* bile su najpoznatije (Ivanišin, 1990: 122).

i novih oblika umjetničkoga i društvenoga života“, a otpočele su ga nove generacije umjetnika. Ekspresionizam iskazuje otpor prema društvenim zbivanjima pa tako poticaj za razvoj hrvatskoga ekspresionizma u prvim godinama jugoslavenske državne zajednice proizlazi iz tadašnjih političkih okolnosti koje su bile nepogodne za hrvatski narod.

3. Antun Branko Šimić u okviru hrvatskoga ekspresionizma

Šimić je rođen 18. studenoga 1898. u hercegovačkim Drinovcima. Marin Franičević (1964: 273) tvrdi kako su upravo sjećanja na mikrosvijet njegova djetinjstva, Drinovce i Široki Brijeg, ispunila početne Šimićeve lirske ostvaraje. Općenito, Drinovci i Zagreb kao mjesto kasnijega boravka uvelike su se odrazili na njegovo književno djelovanje. „Prvo ga je rodilo, a drugo definiralo“, kako objašnjava Jure Kaštelan (1963: 7). Vlado Pandžić (2005: 147) navodi podatak kako je pjesnik, iako je preminuo 2. svibnja 1925. u bolnici za tuberkulozna oboljenja u Zagrebu, pisao samostalno sve do 25. travnja. Nakon toga pjesme je recitirao bolničarkama, a čak i u času smrti nemoćno je izgovarao stihove (Pandžić, 2005: 147). „Književno čudo od djeteta“, kako ga naziva Alfonso Žarković Heisinger (1995: 247), kao učenik trećega razreda gimnazije 1913. objelodanjuje svoju prvu pjesmu. Nedjeljko Mihanović (2012: 43) objašnjava kako je *Zimsku pjesmu* objavio pod pseudonimom *Slavče* te je predstavljena u školskome listu *Luč*, ali navedena nema puno sličnosti s pjesmama koje će Šimić kasnije stvarati, već svjedoči o lirskome razvojnome putu do „pjesnika krikova i preobraženja“ (Franičević, 1964: 273).

Lirski impresionizam bio je stvaralačka osnova u razdoblju matoševskoga utjecaja pa su zato i Šimićeve prve pjesme „pune sanjalačke nostalgije, emocionalnih pjesničkih slika“ te izražavaju unutarnje nemire (Mihanović, 2012: 12). Miroslav Palameta (2008: 137) pojašnjava kako je Šimić, poistovjećujući se s matoševcima, iskazao sklonost pjesničkome krugu *Hrvatske mlade lirike*. Svrstavanje u taj krug uočljivo je u jeziku „koji mora biti biran i iskazivati impresije, u pravilnoj metričkoj strukturi stiha i u preciznome poznavanju prozodije“ (Palameta, 2008: 137). Matoševa poetika kao model izražavanja zadobiva konvencijske odlike pa se Šimić, ne želeći više djelovati kao nečiji sljedbenik, odmiče od matoševskoga uzora⁶ i *Hrvatske mlade lirike*, a

⁶ Prema Palameti (2008: 137), Šimić se tek 1923. osvrnuo na svoje stvaralaštvo do preobražaja 1917. objasnivši kako je „biti matoševac“ onodobno podrazumijevalo orijentiranje prema europskim strujanjima, a ne prema domaćoj književnosti te je naglasio kako ga je Matošev rad „naučio da je literatura umjetnost riječi“, a još kao mladić upoznao se s Matoševim djelima.

posvećuje se pronalasku izraza kojim će moći iskazati svoju nutrinu i stvaralačku posebnost (Mihanović, 2012: 12-13). Novo, ekspresionističko poimanje svijeta podrazumijevalo je „prodorne inovacije u naš umjetnički senzibilitet; novo poetsko zračenje u našem književnome prostoru“ i, iako je bilo tek u začetku, hrvatski se književni tokovi počinju otvarati ka tim promjenama (Mihanović, 2012: 13-14). Radovan Vučković (1969: 46) navodi 1917. kao prijelomni trenutak u kojemu pjesnik sazrijeva i ostvaruje preobražaj. Ta je preobrazba značajno isprovocirana i Šimićevim dolaskom u Zagreb, u „svijet stroja“ koji je potisnuo prostore sela i prirode na koje je pjesnik navikao (Kaštelan, 1963: 18).

Pisao je književne kritike, članke i feljtone, a kao učenik osmoga razreda zagrebačke gimnazije 1. prosinca 1917. objelodanjuje i vlastiti književni časopis za umjetnost i kulturu naslovljen *Vijavica* (Mihanović, 2012: 45). Sljedeće dvije godine izdaje četiri broja *Vijavice* kojima izriče svoj otklon od tradicije te zalazak u sfere ekspresionizma (Palameta, 2008: 138-139). Svoje je stavove potkrijepio u eseju *Namjesto svih programa*⁷ objavljenome u *Vijavici* 1917. Konačno priklanjanje ekspresionizmu Šimić je naznačio 1919., pokretanjem časopisa *Juriš* u suradnji s Gustavom Krklecom i Nikom Milićevićem (Mihanović, 2012: 45). Poistovjećivanje *Juriša* i *Der Sturm* te sljedbu ekspresionističkih načela najavio je već 1917. člankom *Berlinski Sturm ili nova umjetnost germanska*.⁸ Tomislav Marijan Bilosnić (2011: 10) naglašava da, ako se Šimića i svrsta među ekspresionističke umjetnike, onda bi ga se trebalo promatrati kao onoga koji nije potpadao pod utjecaj bilo kakvih zakona ili orijentacija većine. „Šimićeva bolećivost, strast, opsjednutost dušom i smrću te slobodni stih“ ne mogu se postaviti i objasniti isključivo u okvirima ekspresionizma (Bilosnić, 2011: 10). Ekspresionistički elementi jesu primjetna i značajna odrednica Šimićeve poezije, ali nisu i njezina temeljna odrednica. Dokaz tomu su utjecaji narodne poezije, tragovi realizma, nadrealizma, naturalizma, čak i naznake futurizma u njegovu lirskome

⁷ „Mi ne znamo šta je to umjetnost; to ne zna, uostalom, niko dosada. (...) Umjetnost ne teži ni za čime; teži jedino da bude umjetnost. Štaviše, umjetnost ne teži ni za ljepotom. Ko mi zna jasno reći od estetika šta je to što se zove ljepota u umjetnosti? (...) Umjetnost je ekspresija umjetnikovih osjećaja; ovaploćenje umjetnikove unutrašnjosti u zvucima, bojama, linijama, ili riječima; stoga, u ekspresiji. Umjetnost se, dakle, otkriva u ekspresivnosti, ne u ljepoti. Umjetnici stvaraju umjetnost, estetiци obilaze oko pojma ljepote. (...) Mi ne znamo, ni poslije ovoga svega, šta je to umjetnost. Ali, možda, mi osjećamo šta je to umjetnost. (...) Mi smo na cesti da stvorimo naš stil; našu kulturu“ (Šimić, 1963: 181-183).

⁸ „Moguće da će iz ovoga najnovijega smjera, koji hoće da prekine sa svom dosadanjom umjetnošću, izaći djela od velike umjetničke vrijednosti. Mi čekamo. (...) Ni sam rat nije mnogo smeo ekspresioniste u njihovu radu. Oni jednako izdaju list, prave slikarske i kiparske ekspozije, drže predavanja, publiciraju svoje knjige. Rade neumorno, marljivo, silno. Jurišaju na sve. Juriš. Sturm. Mi čekamo da vidimo hoće li srušiti svijet“ (Šimić, 1963: 174-175).

opusu, a Šimić ionako nije bio kontinuirano privržen ekspresionizmu u svojem stvaralačkom radu (Bilosnić, 2011: 10-11). Zaključno, njegovo se djelo ne može jednostavno svesti i definirati kao ekspresionističko jer Šimić je, kako objašnjava Bilosnić (2011: 10), „samonikao“, a to je moguće i materijalno potkrijepiti, on nije „sljedbenik, već tvorac“ i stoga bi bilo čak i opravdano pobiti navode o njemačkome ekspresionističkome učinku na Šimićevo stvaralaštvo.

Nastavno na presudni preobražaj čitavoga svijeta Šimićeve poezije, isti se dao naslutiti već 1916. promjenama u strukturi pjesama na način da iščezava „kruta šema stiha“, a također „dolazi do laganoga kliženja i zatezanja pridevskih značenja i njihova vezivanja za imenice vrlo daleke i nemoguće srodnosti“ (Vučković, 1969: 47). Kada se govori o njegovoj preobrazbi do pjesnika krika i preobraženja, Bilosnić (2011: 9) smatra kako su ekspresionističko slikarsko remek-djelo *Krik* Edvarda Muncha i krik oblikovan u Šimićevoj lirici motivski podudarni, ali Šimićev se krik, ustrojen trodiobno kao „bolan, tjelesan i ljudski“ te pročišćen od patetike i pretjerane dramatičnosti, ne može svesti samo na ekspresionističke spone.

Ivan Bošković (2008: 221) razlikuje i opisuje tri faze Šimićeva pjesništva, ali naglašava kako postoje određena mimoilaženja u podjelama Šimićeve poetike. Tako Milanja (2000: 48) navodi kako se mogu razaznati tri faze Šimićeve poezije. Vučković (1969: 34) pak ne odvaja strogo Šimićeve stvaralačke faze, već ih opisuje kao metamorfoze. Za početno je razdoblje karakterističan „mladoliričarski impresionističko-simbolistički“ izraz zastupljen u tadašnjoj hrvatskoj književnoj produkciji (Bošković, 2008: 221). U ranoj poeziji dominira „impresionistička rustikalnost“ s udjelom melankoličnih doživljaja rodnoga kraja (Vučković, 1969: 34). Milanja (2000: 90) ovu fazu smješta između 1913. i 1917., a utemeljena je na harmoničnosti, nemire uzrokuju izvanjski podražaji, pjesnički je jezik, kao i boja, „u predstavljačkoj funkciji“, stih nije slobodan.

Preobražaj se naslućuje u drugome razdoblju od 1917. do 1920. tijekom kojega se Šimić udaljava od impresionizma i početnih stvaralačkih inspiracija, a sve je bliži ekspresionističkim ostvarajima (Bošković, 2008: 221). Prema Boškoviću (2008: 221-222), izbjivanje iz zavičaja nagnalo ga je da pronikne u ljudsku nutrinu. Pjesnikov su zaokret i sazrijevanje vidljivi u kreiranju tamnoga doživljaja svijeta i umjetnosti, a takva je slika simbolistička te će, preplićući se s ekspresionističkim elementima, oblikovati Šimićevu konačnu percepciju svijeta i umjetnosti (Vučković, 1969: 35). Javlja se specifični geometrizam pjesme, boje odgovaraju emocionalnim

stanjima, interpunkcija izostaje, stihovi su slobodni te ih pjesnik organizira „mozaično, asocijativnim alogičnim nizom“ (Milanja, 2000: 90).

Prema Milanji (2000: 91), posljednja je faza „nove stvarnosti“, a odnosi se na razdoblje od 1920. do Šimićeve smrti. Može se nazivati i „fazom zrelosti“ jer je, unatoč motivskoj nedosljednosti, raznovrsnosti i prepletenosti, pjesničko sazrijevanje postignuto (Bošković, 2008: 221). Smrt je dominantni tematski motiv ove faze. Milanja (2000: 91) objašnjava kako je „ogoljenost antropologije smrti“ u skladu s „ogoljenošću pjesničkoga postupka“ pa je zato izraz koncizan, izostaju vizualne slike i boje, procesi i pojave razmatraju se objektivno, a stih je slobodan.

U svibnju 1920. Šimić izdaje svoju prvu i jedinu zbirku *Preobraženja*⁹ s posvetom Tatjani Marinić¹⁰ koju je upoznao godinu prije objave zbirke (Mihanović, 2012: 46). Prema Jelčiću (1997: 228), „kamen temeljac modernoga hrvatskoga pjesništva“ upravo su *Preobraženja*. To potvrđuje i Ivan Grljušić (2006: 127-128) kada govori o Šimićevoj sposobnosti da vrlo mlad ispiše stihove koji su ga postavili na sam „vrh hrvatske poezije“, a razloge tomu treba tražiti i u Šimićevu ranome sazrijevanju koje je prouzročeno stalno narušenim zdravstvenim stanjem. Prema Vučkoviću (1969: 149), Šimićeva zbirka predočava „krajnji domet njegovih ekspresionističkih iskustava“ i njome je okončan proces pjesničkoga sazrijevanja. Sličnoga su mišljenja i ostali kritičari. Mihanović (2012: 19) tvrdi kako je čitava zbirka dokaz „zrela i dovršena talenta“, a Franičević (1964: 303) to potkrjepljuje dvjema pjesnikovim vještinama za koje smatra da su usavršene u *Preobraženjima*. Prva je Šimićeva vještina uočavanja onoga što je esencijalno u predmetima i procesima, a druga je vještina kontroliranja vlastite osjećajnosti, sa svrhom oblikovanja stava prema društvu i životu (Franičević, 1964: 303). Unatoč spomenutim mišljenjima, Šimić, po prirodi samokritičan, uopće nije bio impresioniran objavljenom zbirkom, a vlastito je razočarenje izrazio u pismu prijatelju Vasi Stajiću (Vučković, 1969: 149). Književna je kritika onoga vremena, kako navodi Milanja (2000: 71) pozivajući se na stav Ilije Jakovljevića, *Preobraženja* ocijenila kao subjektivna. Ipak, nisu prepoznata kao Šimićevo najuspješnije književno dostignuće jer su smatrali da zbirka „ne razgoličuje pjesnikovu dušu“ (Milanja, 2000: 71). Prema Milanji (2000: 80), takav stav stručne

⁹ Sadrže 48 pjesama napisanih između 1918. i 1920. i izvorno su tiskana u 500 primjeraka (Mihanović, 2012: 46).

¹⁰ Marinić i Šimićeva obitelj vodili su žustre borbe za njegove rukopise nakon smrti, a osim rasprava o odnosu prema njegovoj ostavštini, vodile su se i polemike o njezinome emocionalnome odnosu sa samim pjesnikom tijekom njegova života, ali uglavnom ju se navodi kao Šimićevu zaručnicu (Pandžić, 2008: 84).

kritike proizlazi iz činjenice što dotada nije naišla na sličan pjesnički ostvaraj. U svojoj je jedinoj zbirci Šimić uspio uspostaviti posebnosti kakvih nema ni u jednoga ondašnjega hrvatskoga ekspresionističkoga pjesnika, a te se posebnosti odnose na „arhitekturu“ i „imaginarno-antropološki univerzum hrvatskoga ekspresionizma“ (Milanja, 2000: 80-81) i pomnije će se objasniti u nastavku rada.

Šimićeva je lirika „najorganiziranija, najcjelovitija, najskladnija arhitektura riječi“ (Bilosnić, 2011: 7). Ta je poezija „zbita i škrtta po izrazu“, u njoj izostaju „nepotrebne raspjevanosti i suviše poetizacije“, istodobno je „čista, jasna, jednostavna“ te „složena i otežala“ uslijed Šimićeve originalnoga i specifičnoga načina doživljavanja (Franičević 1964: 303). Šimićevi se majstorski ostvaraji mogu prepoznati i u pristupu riječima jer, kao što je već spomenuto, težio je razotkrivanju esencije predmeta i pojava, a slično je postupao i s riječima. Oduzimanjem zalihosnoga smisla i svođenjem samo na iskonsko značenje, riječi je usklađivao s prethodno navedenim odlikama poezije (Franičević, 1964: 303).

Šimić se protivio dominaciji „pravilnoga stiha, rimi, mehaničkome ritmu“ u poeziji pa je revolucionarno uveo slobodni stih u hrvatsku književnost (Šicel, 1973: 224). Jedan je od najvažnijih promicatelja slobodnoga stiha u hrvatskoj književnosti, ali u njegovu slučaju to nipošto ne znači udaljavanje od forme, već upravo suprotno: imao je „siguran osjećaj za mjeru i sklad“ te strogoću oblikovanja (Mihanović, 2012: 25). Majstorski je ostvario i „precizne forme i čistoću metra“, ritam te simetričnost smještanja stihova (Mihanović, 2012: 25). Šimić je bio izrazito sposoban prenijeti sve vrste podražaja u „neizmjerive metafore“ koje su primjer „vrsnih metafora moderne i modernističke proze“, kako navodi pjesnikov brat Stanislav Šimić (1960: 330). Marinko Pejić (2008: 56) ističe kako Šimić stihove u prostoru pjesme niže na način da tvore određene geometrijske forme pa i njegova grafička struktura pjesama spada među revolucionarne pothvate u hrvatskoj književnosti. Tonko Maroević (2012: 347) objašnjava kako je takva organizacija stihova nadomjestak za izostanak rime. Za Pejića (2008: 56), opisani je geometrizam Šimićeve poezije dokaz „izrazito specifične izvornosti“ kakav, do Šimićeve pojave, nije zabilježen u hrvatskim književnim tokovima. Unatoč podilaženju u ekspresionističku sferu, Šimić je bio „sam svoj program, senzibilan i osjetljiv“ pa bi ga se trebalo uvažavati kao samosvojnu književnu ličnost (Šicel, 1973: 224). Na spomenuto se nadovezuje i Bilosnić (2011: 8) koji smatra kako je hrvatska književna kritika djelovala povodljivo pa je godinama pogrešno ocrtavala izravne spone Šimićeve

poezije s Matošem i ekspresionizmom. Naime, Šimićev opus posjeduje biljeg apsolutne autentičnosti, a takvim se stavom implicira kako je poželjno eliminirati „svaku njegovu značajniju povodljivost kako za Matošem, tako kasnije za ekspresionizmom“ (Bilosnić, 2011: 8).

Što se tiče prethodno spomenutih specifičnosti vezanih za arhitekturu¹¹ i tehničke odlike poezije, Šimićeva je percepcija svijeta u osnovi „ciklička, zatvorena, tragična“, bez nagovještaja mogućnosti spasa (Kaštelan, 1963: 20). Struktura *Preobraženja* odgovara toj cikličnosti jer se pjesme nižu koncentrično, a općenito je u njegovoj poeziji uočljiva zrcalnost i simetričnost stihova (Milanja, 2000: 80). Standardna interpunkcija uglavnom izostaje, a od interpunkcijskih su znakova najčešće crtice (Maroević, 2012: 347). Trotočje, kao sredstvo poticanja napetosti i neizvjesnosti, učestalije je od točke (Maroević, 2012: 347). Dvotočje ima svrhu „sabiranja krajnosti ili konfrontiranja“ tako da tvrdnje, odijeljene tim interpunkcijskim znakom, razvijaju „simbolički napon ili težinu prenesenoga značenja“ ili se njime ukazuje na jedinstvo, usporedbu (Maroević, 2012: 348). Bjeline su u funkciji stanke i razvoja kulminacije pjesme (Vučković, 1969: 213).

Biografičnost *Preobraženja* rezultat je implementacije pjesnikovih proživljenih situacija, osjećaja i aluzija u sadržajni sloj zbirke (Vučković, 1969: 128). Vidljiva je „nesvakidašnja cjelovitost dojma i učinka“, a Šimić je to postigao uokvirujući motivski raznolike „opsesije (od tjelesne ljubavi i prijeteće bolesti do dijaloga s Bogom i zvjezdanih projekcija“ (Maroević, 2012: 346). Životopisna je sastavnica uzrokovala „ispovedno-subjektivni ton“ *Preobraženja* (Vučković, 1969: 128), a prema Anti Stamaću (2008: 119), na spomenutu je sadržajnost i ton utjecao i pjesnikov trodiobni način obraćanja¹² koji se razlaže ravnomjerno. Pjesme sabrane u *Preobraženjima*, a i one izvan njih gotovo su objedinjene istim motivima koji se mogu smatrati temeljnima za čitavu Šimićevu poeziju. Vučković (1969: 128) spominje motive „ljubavi, tela, žene bolesti i smrti“ kao tipično šimićevske. Prema Jelčiću (1997: 227-228), Šimić je „pjesnik tijela, grada i siromaha“ te, povrh svega, „pjesnik ljubavi i smrti“ jer je lirskim ostvarajima nastojao oblikovati vlastita saznanja o ključnim životnim temama. Stamać (2008: 119-120) tvrdi kako se preciznijom tematsko-motivskom analizom u Šimićevu pjesničkome opusu rastvara pet središta, a

¹¹ Arhitekturu pjesama prožima zrcalnost pa su tako u *Preobraženjima* određene pjesme postavljene na susjednim stranicama, dok se kompozicijska simetričnost uočava i u nizanju pjesama na način da jedna odgovara drugoj, a postoje i pjesme istih naslova poput *Hercegovine* i *Povratka* (Milanja, 2000: 80).

¹² Šimić jednakopravno progovara „izjavno o sebi“, prilikom obraćanja drugome rabi „propovjedni ili sućutni govor“ s naznakama „prizivne upućenosti“, ali otklanja mogućnost dvosmjerne komunikacije. Konačno, u opisima zbiljskoga i imaginarnoga svijeta izražava se kao da promatra „neko objekt(iv)no pokazano to ili ono“ (Stamać, 2008: 119).

to su „Bog, Hercegovina, siromasi, ljubav, tijelo“ s asocijacijama na bolest i smrt. Svaki je od navedenih krugova podložan samo potencijalnim interpretacijama (Stamać, 2008: 120).

„Solarna utopija“, danja svjetlost koja omogućava preobrazbe konstitutivni je element hrvatskoga ekspresionizma, a posebno Šimićeva pjesništva (Milanja, 2000: 81). Ranije spomenuti „imaginarno-antropološki univerzum ekspresionizma“ razlaže se u dvjema krajnostima: u djelima Krleže i Šimića (Milanja, 2000: 81). Krleža je „dnevni ekspresionist“, a „lunarno, nokturalno, stelarno načelo“ podloga je izgradnje Šimićeve poezije pa je dnevno svjetlo rjeđe (Milanja, 2000: 81). Noćni je ugođaj subjektivni konstrukt podrazumijevan kao „psihološka kategorija“, a ne strogo vremenska datost (Maroević, 2012: 345). Borislav Pavlovski (2008: 171) donosi podatak o zvijezdama kao neosporivo prevladavajućemu astrofizičkome motivu. Time potvrđuje Milanjinu tezu o pretežito nokturalnome ambijentu Šimićeve poezije.

Pokazujući određene podudarnosti s prethodno opisanim Šimićevim stvaralačkim fazama, Jadranka Brnčić (2008: 280) predstavlja trodijelnu podjelu Šimićeva opusa, ali kao temeljnu razdjelnicu među fazama uzima frekventnost solarne, astralne i lunarne svjetlosti u pjesmama. U impresionističkoj je fazi svjetlost nebeskih tijela svedena na dodatak opisima zavičaja, u imaginacijskoj metaforično iskazuje nutrinu i emocionalna stanja, kako bi, tijekom simbolističke faze, konačno zadobila simboličnu ulogu krajnje težnje lirskoga subjekta (Brnčić, 2008: 280). Tako između 1914. i 1917. opisi svjetlosti nebeskih tijela izostaju, a od 1917. do 1920. „seoski krajolik odmjenjuje urbani“ te je upravo ta smjena presudna za daljnji Šimićev lirski razvoj (Brnčić, 2008: 281). Stanje dubokoga očaja, uznapredovala bolest i strah od smrti uvjetovali su dominantno noćni ambijent pjesama (Brnčić, 2008: 282). Između 1918. i 1920. pjesnik iskazuje strepnju i žudnju za metaforičkim svanućem. Za Šimića sunce ima katarzičnu funkciju, ono je „obnoviteljsko“, a toplina može biti metafora za doslovnu tjelesnu vrućicu uslijed pjesnikove strepnje pred smrću (Grljušić, 2006: 11-12).

Pjesnička vizija svijeta polazi od dviju koncepcija: „zemaljske, euklidovske i zvjezdane, relativističke“ (Kaštelan, 1963: 17). Tek je u posljednju fazu stvaralaštva Šimić konačno integrirao prepoznatljivi motiv zvijezda (Brnčić, 2008: 283). Zvjezdana je svjetlost još od antičkih vremena simbol nadnaravnosti, a to potvrđuje Publije Ovidije Nazon u *Metamorfozama*¹³ (Mihanović, 2012:

¹³ Ovidijeve *Metamorfoze* utemeljene su na preobražaju plemenitih ljudi u zvijezde (Mihanović, 2012: 31).

31). Šimićeve se zvijezde pojavljuju u simboličkoj funkciji „vrhunaravne i tajanstvene ljepote svemira“ (Mihanović (2012: 31). Prisutne su i kao „mistično središte“ između onostranoga i ovozemaljskoga života te metaforično predstavljaju put duše ka Bogu (Grljušić, 2006: 14). Astralni motiv uživa posebnu simboliku u predočavanju pjesnikovih emocionalnih stanja (Mihanović, 2012: 26). Upravo je *zvijezda* najčešća riječ u *Preobraženjima*, a uz nju se dominantno vežu plavi i bijeli tonovi (Grljušić, 2006: 15-16).

Tako motiv zvijezda otvara još jednu odliku Šimićeve poezije, a to su koloristički elementi. Uglavnom upotrebljava paletu osnovnih boja pa u njegovu opusu prednjači plava, a značajnije su prisutne i bijela, crna, crvena te žuta (Pšenko i Piskač, 2012: 144). Boje u ranoj fazi imaju „opisnu, atribucijsku funkciju“ jer su svedene na predočavanje osobina određene pojave ili stvari, a najzamjetnije su svijetle i čiste boje (Milanja, 2000: 57). U kasnijoj fazi, s istaknutim ekspresionističkim obilježjima, boje izražavaju dublji smisao, a nisu tek „prazna dekoracija, vanjska oznaka“ (Pavlovski prema Franičeviću, 2008: 173). To se, prema Vučkoviću (1969: 114), naročito može pratiti u *Preobraženjima* jer su boje unesene „s merom i funkcionalno“ u stihove. Kako navode Pšenko i Piskač prema Vladimiru Milariću (2012: 135), „čeznuće i bol ključne su točke“ *Preobraženja* pa plava prožetost zbirke odražava navedene osjećaje. Iako se takvo gledište ne može prenijeti na čitavo Šimićevo pjesništvo, može se općenito zaključiti kako je plava „hladna i tamna boja koja ima funkciju oslikavanja tamnih psihičkih raspoloženja“ (Pšenko i Piskač, 2012: 135). Šimić poseže za neskladom kada, bez obzira na njihove stvarne karakteristike, raznim nebeskim tijelima pridaje plave epitete, a sve to sa svrhom prikaza astralnih visina, nade ili slutnje (Pšenko i Piskač, 2012: 136). Bijelu uvodi s dvostrukom ulogom sabiranja dviju krajnosti pa tako predstavlja „radost, vjeru, čežnju, dobro, prirodu, tijelo“ ili „bolest (asocijacije na bolničke sobe i sl.), hladnoću, beživotnost“ (Pšenko i Piskač, 2012: 140-141). Bijeloj suprotstavlja crnu. Crnom se pjesnik najbolje izražavao jer simbolizira nagovještaj smrti i u potpunosti sadržava „značenja očaja s kojim se Šimić susretao u životu i koji je ugradio u dio svojih pjesama“ (Pšenko i Piskač prema Milariću, 2012: 142). Simbolika crvene je trostruka: označava ljubav i čežnju, asocira na krv i smrt, a u kombinaciji s crnom „tvori gotovo mističnu ili pak fatalnu kombinaciju“ (Pšenko i Piskač, 2012: 138-139). Žuta je označitelj „radosti, energije, svjetlosti, vjere“ te istodobno „sumnje u dolazak smrti“ (Pšenko i Piskač, 2012: 137). Mirisi i vonj sinestezijski su obojeni žuto te impliciraju bolest, tjelesni krah i skončavanje (Pšenko i Piskač, 2012: 137).

Razmatranje plavo-bijele obojenosti dovodi do promatranja jednoga od pet tematsko-motivskih središta Šimićeve poezije, a to je vjera odnosno nevjera. Te boje simboliziraju izdizanje nad ovozemaljskom dimenzijom te „uzlet duše (oslobođene tjelesnih stega i težine) prema Bogu“ (Grljušić, 2006: 17). Drago Šimundža (2005: 63) ističe kako se religiozni tematsko-motivski sloj razlaže u „tročlanome krugu: vjerničkome, skeptičkome i nevjerničkome, ateističkome“, a tome odgovara i Šimićeve neprestana zaokupljenost motivom Boga iskazana dvojako: „Bog kao odsutnost i Bog kao nespoznatljiva metafizička onkrajnost“ (Stamać, 2008: 121). Krystyna Pieniążek (2000: 100-101) pojašnjava kako je Šimićevo lirsko oblikovanje religijskih motiva proizišlo iz slike Boga producirane u dječjoj podsvijesti i konstruirane na kršćanskoj viziji Boga dobročinitelja pa ta spoznaja diktira atmosferu ranih pjesama¹⁴ u kojima su i lirski subjekt i ostali likovi koji se pojavljuju iskonski vjernici. Stalna je prisutnost vjerskih previranja u Šimićevoj poeziji posljedica stalnoga podsjećanja na smrtnost. Svijest o smrtnosti pjesnika je nagnala da se približava Bogu i objašnjava sve Božjom prisutnošću ili da zapada u skeptička promišljanja (Šimundža, 2005: 66). Pojačavanje skeptičkoga tematsko-motivskoga sloja¹⁵ odgovara sve jačim naznakama malaksalosti i bolesti (Šimundža, 2005: 72). Pjesme nastale između 1922. i 1924. obilježava svjetonazorska neujednačenost jer Šimić simultano izražava skepsu i vjeru, ali ateizam postaje sve naglašeniji (Šimundža, 2005: 72). Shodno intelektualnim strujanjima, čiji je dionik bio, Šimić je popratio i djelomično integrirao tezu Friedricha Nietzschea o smrti Boga¹⁶ u svoj svjetonazor i pjesnički opus (Stamać, 2008: 121). Ipak, ateistički nihilizam¹⁷ bio je samo jedna od etapa između vjere i nevjere, a to je pjesnika kasnije nagnalo na ponovni pronalazak Boga pa tako 1923. piše pjesmu *Nađeni Bog* (Šimundža, 2005: 76).

Zavičaj je kao tematsko-motivsko središte u ranoj fazi prožet „katoličkom vizijom pejzaža“ (Palameta, 2008: 138), a to je bilo u skladu sa Šimićevim mladenačkim sustavom vrijednosti. U početnome stvaralaštvu izvanjski čimbenici ne narušavaju idilični svijet pjesnikova djetinjstva,

¹⁴ *Molitva* i *Molitva na putu*, koje zaista to i jesu, izniman su primjer pjesama sazdanih „na vjerničkome doživljaju i dubokome povjerenju“ u Božju intervenciju (Šimundža, 2005: 64), a *Molitva* je i prva Šimićeve pjesma napisana slobodnim stihom (Maroević, 2012: 343).

¹⁵ Skeptičnost se može promatrati u pjesmi *Otkupljenje*, sagrađenoj na heretičkim načelima, a *Žene pred uredima* prožete su kondicionalnim tonom i eksplicitnim gnjevom prema Bogu, dok *Raspeće* nosi ekspresionistički motiv krika i rika kojim se oslikava prijelaz iz ljudskih osobina na razinu animalnih nagona (Franičević, 1964: 332-333).

¹⁶ Nietzsche u djelu *Tako je govorio Zaratustra* izriče tvrdnju „Bog je mrtav“ koja je poslužila kao polazište nihilistima i mnogim sljedbenicima ateističkih uvjerenja i modernističkih opcija (Šimundža, 2005: 73).

¹⁷ *Prazno nebo* i *Zemlja* izražavaju ateističko-ničeanski nadahnuto osporavanje Boga i svođenje čovjekova postojanja samo na zemaljsku dimenziju (Šimundža, 2005: 72-73).

(Vučković, 1969: 40), a kasnije promjena atmosfere pjesama ustvari je Šimićeve reakcija na urbanu sredinu¹⁸ (Vučković, 1969: 116). Šimićeve nesprijetnost za ulazak u gradski, užurbani, mehanizirani svijet uzrokovala je potresnu promjenu koja se u njegovoj lirici odrazila isticanjem motiva „otuđenja, usamljenosti, okrutnosti, očaju, tijela i siromaštva“ (Kaštelan, 1963: 18).

Upravo je siromaštvo sljedeći tematsko-motivski krug. Kako navodi István Lukács (2008: 303), Šimić ga je najavio 1922. objavivši ciklus od sedam pjesama¹⁹ naslovljen *Siromasi*. Šimić je želio „verbalnim siromaštvom“ zrcaliti materijalno (Vučković, 1969: 213). U poeziji se to očituje „kratkim poetskim fabuliranjem“, postavljanjem bjelina te izostavljanjem boja i atributa (Vučković, 1969: 213).

Zaključno, Vučković (1969: 20) opisuje Šimićevo cjelokupno djelo kao „izvornu i samoniklu pojavu“ te, s obzirom na to, pjesnik zaslužuje uživati i književnopovijesnu važnost, ali, povrh svega, važnost zbog autentičnosti pjesništva. Na to se nadovezuje i Kaštelan (1963: 9) koji, poetski inspirirano, ističe kako Šimićevo djelo ne zahtjeva samo periodizaciju u povijesti književnosti, već aktualizaciju, odnosno smještanje u život. Šicel (1973: 221) ocjenjuje snagu Šimićeve umjetnosti iznimnom i smješta ga ravnopravno u krug književnih veličina poput Ivana Mažuranića, Silvija Strahimira Kranjčevića, Tina Ujevića i, već spominjanih, Matoša i Krleže. Sam je Ujević 1938. postavio Šimića „na treće mjesto ljestvice najboljih hrvatskih književnika svih vremena“ (Pandžić, 2005: 15). „Izvornost i umjetnička vrijednost“ Šimićeve lirike je neupitna, a „njegov čisti pjesnički glas i jedinstveni genij“ nezamjenjivo su pripomogli razvoju hrvatske poezije (Mihanović, 2012: 41).

4. *Eros i thanatos*

Prethodno navodeći motive tipične za Šimićeveu liriku i razlažući ih u tematsko-motivske krugove, uočljivo je kako su povjesničari književnosti, teoretičari i kritičari poput Jeličića (1997: 227-228), Maroevića (2012: 346), Milanje (2000: 81), Stamaća (2008: 199-120) i Vučkovića (1969: 128) identificirali ljubav i smrt kao ključni antagonizam koji ispunjava Šimićev opus. Štoviše, Maroević (2012: 350) objašnjava kako je osnovno izvorište Šimićeve pjesništva „lirska

¹⁸ Gradski je prostor za pjesnika prostor zločina, simbol zla i personificiranoga ubojice, a to se najbolje uočava u pjesmi *Grad* (Vučković, 1969: 117).

¹⁹ *Siromasi, Sunce siromaha, Pogled siromaha, Ručak siromaha, Siromasi koji jedu od podne do podne, Siromahu, Post scriptum* pjesme su sabrane u ciklusu *Siromasi* (Lukács, 2008: 305).

amplituda“ omeđena nagonima *erosa* i *thanatosa* te da se tek manji broj pjesama može svrstati izvan te odrednice (Maroević, 2012: 354). U nastavku rada promotrit će se *eros* i *thanatos* u psihološkome i književnome poimanju i, konačno, u Šimićevoj poeziji. Potom će uslijediti stilsko-književna analiza pjesama s odabranim motivima.

4.1. *Eros* i *thanatos* u psihologiji

Kako navodi Nicola Abel-Hirsch (2001: 11), Freud, uvodno spomenut kao utemeljitelj psihoanalitičke teorije, u tekstu *S onu stranu načela ugone* (*Beyond the Pleasure Principle*) iznosi tezu o srazu ljubavi, života (*erosa*) i smrti (*thanatosa*) koji prožimaju ljudski život.²⁰ Herbert Marcuse (1985: 36) ističe kako je čitav život određen napetostima između tih dvaju osnovnih nagona. Željko Senković (2007: 61) objašnjava kako je *eros* izvorno „instinkt ljubavi ili instinkt života“, odnosno „ujedinjujuća snaga koja održava sav život“ te stalno nastoji nadići nagon smrti (Marcuse, 1985: 35). Njegovo je djelovanje na emocionalnoj razini poistovječeno s osjećajem ljubavi, psihološki je aspekt *erosa* mašta, a fizički tjelesni kontakt (Abel-Hirsch, 2001: 3).²¹ *Thanatos* je pak „nagon smrti“ koji potiču i društvena zbivanja (Marcuse, 1985: 37). Njegovi se učinci razlažu dvostruko: kao „dokončanje života“ ili „dokončanje bola – odsutnost napetosti“ (Marcuse, 1985: 206). Usmjeravanje *thanatosa* ka toj drugoj funkciji reducira tenzije u spomenutim previranjima dvaju nagona te izaziva osjećaj „zadovoljenja“, „načelo užitka i načelo nirvane“ (Marcuse, 1985: 206). Iako *eros* i *thanatos* jesu u antonimijskome odnosu (Abel-Hirsch, 2001: 11)²², Nikola Skledar (2007: 204) napominje kako je moguće osporiti njihovu potpunu oprečnost.

Ljudski život i spoznaja o smrtnosti u stalnome su supostojanju te *eros* suštinski želi nadjačati smrt koja je „pratiteljica osobito ljubavi i *erosa*“ (Skledar, 2007: 204). Navedena činjenica ostavlja mogućnost uspostavljanja relacija između *erosa* i *thanatosa*. Elementi smrtnosti protkani su i u snažnim osjećajima ljubavi jer *eros* unosi napetosti u emocionalna stanja pojedinca, pobuđujući istovremeno i uzbuđenje i trpljenje, a pretpostavljeno zajedništvo ljubavnika implicira njihovo sjedinjenje, brisanje individualnosti, što bi značilo „povratak u iskon“ kakav se simbolično

²⁰ Original: „From the time of his speculative paper 'Beyond the Pleasure Principle', Freud held to the view that conflict between life and death instinct lay at the heart of life.“ Svi prijevodi u ovome diplomskome radu djelo su autorice rada.

²¹ Original: „Eros is the idea of a force which 'binds together' the elements of humans existence – physically through sex, emotionally through love and mentally through imagination.“

²² Original: „In his view, death instinct, which he called 'Thanatos', is the opposite to Eros.“

odvija i u smrti (Skledar, 2007: 205). Instinkt ljubavi i nagon smrti mogu se sagledati i kao „princip ugone i agresije“ čiji se odnos ostvaruje u simultanom potiskivanju ili nadilaženju u korist jedne ili druge krajnosti (Senković, 2007: 58). „Neuspjeh *erosa*“, objašnjiv kao prijeteca mogućnost razaranja ili neostvarivanja životnih aspiracija, implicira prevlast *thanatosa*, odnosno „povećava nagonsku vrijednost smrti“ (Marcuse, 1985: 101). Kako bi zatomio devastirajući karakter *thanatosa*, *eros* postaje konstitutivni element kulture (Marcuse, 1985: 101), a u postizanju opisane težnje ključan je moral kao „strategija ozbiljenja kulturnoga područja“ (Senković, 2007: 58). Marcuse (1985: 81) zaključuje: „Život je stapanje *erosa* i nagona smrti.“

4.2. *Eros* i *thanatos* u književnosti i Šimićevo stvaralaštvu

Pojmovi *eros* i *thanatos* grčkoga su podrijetla, a izvorište im je u mitologiji jer je Eros bio sin božice ljubavi Afrodite, a Thanatos bog smrti (Skledar, 2007: 206). Nikica Talan (2021: 93) iznosi mišljenje kako su najzastupljeniji motivi u književnoj i, općenito, umjetničkoj sferi upravo *eros* i *thanatos*. *Eros* svoje mjesto u književnosti nalazi još od grčkoga doba. Tako Anne Carson (1986: 3) navodi kako je grčka pjesnikinja Sapfa prva opisala *eros* kao „gorko-sladak“.²³ Zanimljivo je kako se u književnostima zapadnih civilizacija uglavnom uzvisuju tragične ljubavi, a reprezentativni je primjer mit *Tristan i Izolda* (Marcuse, 1985: 90). Philippe Ariès (1989: 51) objašnjava kako postoje dvije percepcije smrti. Jedna se ogleda u civilizacijskome prihvaćanju smrti kao neizbježne datosti, a druga se odnosi na promišljanja o vlastitoj smrtnosti (Ariès, 1989: 51). *Eros* i *thanatos* u književnosti su značajnije prepleteni od 16. do 18. st. kada se *thanatos* sve intenzivnije napaja erotičnošću pa dotada uvriježeno mišljenje o povezanosti pojedinca sa smrtnošću iščezava, a zamjenjuje ga misao o destruktivnome karakteru smrti (Ariès, 1989: 51-52). Samom pojavom te misli ideja o razornost smrti još nije bila dosegla svoj puni potencijal (Ariès, 1989: 53) koji će ostvariti naknadno, tijekom 19. i 20. st., a koji se ogleda u ljudskom prenaplašavanju svojih izraza žalosti (Ariès, 1989: 58).

Kaštelan (1963: 20) navodi kako je Šimić smrt „nosio u sebi“ i iako mu je, prema Šimundži (2005: 82), predstavljala „drugo ja“, u njemu je provocirala širok dijapazon osjećaja, od mirne rezignacije i odvažnoga suočavanja do nemira ili čuđenja. Slično je bilo i s ljubavlju pa su tako temeljne odrednice Šimićeve poezije upravo *eros* i *thanatos* (Kaštelan, 1963: 16). Prema Ivanu

²³ Original: „It was Sapho who first called eros bittersweet.“

Markešiću (2008: 246), značenja tih dvaju elemenata u pjesnikovu svijetu djelomično se preklapaju.²⁴ Pieniążek (200: 189) opravdava Šimićevo posezanje za motivima ljubavi i smrti jer oni najuspješnije odražavaju pjesnikovu stalnu želju „za životom, mladošću, aktivnošću“ i slutnju skore smrti. Prema Mihanoviću (2012: 28), pjesme nadahnute ovim dvama nagonima najvjernije prikazuju pjesnikova psihička stanja. Bilosnić (2011: 14) ističe „Šimićevo trojstvo“²⁵ simbola u kojemu su tijelo, žena i smrt. Spoznaja o neizbježnoj prolaznosti i smrti potpuno je konstruirala Šimićev pogled na tijelo, ljubav i, općenito, život (Bilosnić, 2011: 23).

Šimićevo preseljenje u Zagreb, gdje je spoznao i „ljepotu putene ljubavi“ i „ljubomoru, ljubavnu prevaru“ te se istodobno suočio s pogoršanjem zdravstvenoga stanja, istančalo je motive ljubavi i smrti u njegovim stihovima (Markešić, 2008: 245). Pjesnikove su vizije *thanatosa* pomirbene jer smrt doživljava kao prirodni, a ne nadnaravni čin, a istodobno su i reminiscencije na umiranja pokojnika u krugu najbližih kakvima je svjedočio u zavičaju (Markešić, 2008: 247). Unatoč rezigniranome stavu i razmatranju smrti kao biološke datosti, pokazivao je nesnošljivi strah pred konačnim krajem života (Vučković, 1969: 197-198). Šimić (2020: 88) iznosi vlastito viđenje života i smrti koji se zrcale u njegovu pjesništvu te ih, na sebi specifičan način, objašnjava i poistovjećuje.²⁶

Pjesnik je *eros* u opusu uokvirio „od slutnje do strasti“, podlažući ga mijenama do „krika i očaja“ (Kaštelan, 1963: 16) pa je tako ljubav zahvaćena u najraznovrsnijim oblicima, od ushićenja do „neke mistične, produhovljene forme“, a upravo tako postiže „najjaču ekspresiju“ (Šicel, 1973: 223). Šimić (2020: 99) sam najavljuje teme koje će razraditi u opusu *erosa*: „Teme: Žene koje su bile nekada u našem životu, što su one sada i što će biti ubuduće. Lica sutrašnjega dana.“ Ivanišin (1990: 58) skreće pozornost na to da je i njegova jedina pjesnička zbirka posvećena ženi. Ivan Majić (2008: 498) razlikuje tri Šimićeve osnovna načina oblikovanja motiva žene. Milanja (2000:

²⁴ Markešić (2008: 246) predlaže objašnjenje kako je ljubav u Šimićevoj poeziji „izvorište stvaralačkoga rada, ali i osobnoga uživanja, pohote, požude, ljubomore te neprestanoga i nezaustavljivoga rađanja ljudskoga tijela (mesa)“, a smrt „istodobno uzrok neprestanoga i nezaustavljivoga uništavanja i nestanka ljudskoga tijela (mesa) zauvijek“, ali uz izraženi potencijal pretvorbe tjelesnoga u duhovnu dimenziju.

²⁵ Kao moguće objašnjene Šimićeve lirskoga trojstva, Bilosnić (2011: 21) nudi pretpostavku o tijelu kao materiji, o ženi kao materiji „koja tvori duh“, a smrt bi bila postizanje apsolutne slobode duha.

²⁶ „Volja za posmrtnim životom u nebu ima svoj izbor kao i volja za životom na zemlji: u bitnosti, to je jedna ista volja za životom. Tek je u nekim slučajevima tako jaka da ona na račun vječnoga života na nebu posve zabacuje život na zemlji. Krivo bi, dakle, zaključio onaj tko bi mislio da se ovdje očituje manje ili da se uopće ne očituje volja za životom. Ovamo pripada i težnja za besmrtnošću na zemlji“ (Šimić, 2020: 88).

75) dodaje motiv materinstva među tvorbene elemente Šimićeve lirskoga *erosa*. U prvome je krugu „žena-majka“ s pretpostavljenim karakteristikama nježnosti i skrbi, a često je i uzdignuta i poistovjećena s božanskim uzorima kao „utjelovljenje svete ljubavi“ (Majić, 2008: 500-501).²⁷ Dalje se Šimić obraća ženi kao predmetu požude, ali je ona istodobno „u pravome smislu riječi partnerica s kojom lirski subjekt razmjenjuje vlastite preokupacije“ (Majić, 2008: 504). Žena se uspoređuje s prirodnim pojavama, a naročito sa zvijezdom, najzamjetnijim motivom Šimićeve poezije (Majić, 2008: 503). Etički napon često prati erotski, a time se naznačuje da je upravo *eros* „izvor duhovnoga savršenstva“ (Majić prema Pieniažek, 2008: 505). Antonimija *erosa* i *thanatosa* polazište je trećega načina oblikovanja motiva žene. Pažnja se usmjerava ka tjelesnoj pojavnosti žene koja potencira opasnost, ugrozu, destrukciju lirskoga subjekta (Majić, 2008: 499). Žena je i dalje uzdignuta, vrijedna divljenja, ali „s negativnim predznakom demonske sile“ (Majić, 2008: 505-506). Šimić zaljubljenost portretira iz perspektive uzvraćene ljubavi te iz perspektive „bolesnika ljubavi“ (Markešić 2008: 249). Prva je perspektiva rjeđa jer uglavnom nije doživio istinski sklad u ljubavnome smislu pa *eros* ostaje krajnja težnja za kojom žudi i zbog koje emocionalno ispašta (Ivanišin, 1990: 58). Tjelesni motivi u prikazima ljubavi djelomično potiču erotski naboj, ali mogu simbolizirati i „kozmičku ili metafizičku ljubav“ (Pieniažek, 2000: 160) jer se odsustvo fizičke interakcije nadomješta poimanjem *erosa* u sferi „metafizičke osjećajnosti“ (Maroević, 2012: 350). Ipak, prisutna je i erotika sagrađena na eksplicitnim motivima fizičke privlačnosti, kao i svijest o očaju uslijed neostvarene ili okončane ljubavi (Maroević, 2012: 351). Kao što je u sebi nosio neprestane napetosti vjere i nevjere, tako je i prema erotskoj komponenti razvio istodobno i naklonost i odbojnost (Šimundža, 2005: 52). Šimić je u svojim pjesmama prikazao još jedno naličje ljubavnih odnosa, a to je problem nevjere. Nakon doživljene ljubavne prevare pojavljuju se motivi ljubomore i poistovjećivanja ljubavi s mučiteljem i smrću (Markešić, 2008: 250-251), a Šimićeve (2020: 89) izjava: „Koji pravi ljubavnik nije bio i dalje ljubomoran, probuđen iza sna u kojemu mu se njegova ljubovca iznevjerila?“ to i potvrđuje.

Iako je Šimić prve nasrtaje tuberkuloze počeo osjećati 1916. i otada se može pratiti „nova pjesnička svijest“ koja se s godinama intenzivirala, *eros* i *thanatos* stalno su prisutni u njegovu stvaralaštvu (Mihanović, 2012: 27-28). To posebno napominju Vlatka Pandžić Jakšić i Drijenka

²⁷ Takve su pjesme *Mati*, *Teški zrak*, *Marija*, *Na kućnom pragu*, *Glas iz daljine*, *Žuta sjenka*, *Pogledi* (Majić, 2008: 501-502), ali neće biti analizirane u ovome radu.

Pandžić Kuliš (2011: 464). U Šimićeveu se opusu neosporivo ističe *thanatos* povezan s asocijacijama na vlastitu bolest i smrt, ali ti su motivi jednako prisutni i u pjesmama nastalima u doba zdravlja (Pandžić Jakšić i Pandžić Kuliš, 2011: 464). Razlog tomu treba jednostavno tražiti u činjenici kako je Šimić djelovao u skladu s tematskim nadahnućima ekspresionizma (Pandžić Jakšić i Pandžić Kuliš, 2011: 464). *Thanatos* je antropomorfiziran, a označavanjem stvari, stanja, pojava, nebeskih tijela kao mrtvih ustvari se ilustriraju silina i razmjeri smrtne razornosti (Pieniżek, 2000: 168). Suoćenost s dijagnozom iziskivala je njezino smještanje u poetski svijet. Tako su pjesme nastale u posljednje četiri godine pjesnikova života naročito nadahnute instinktom smrti i zorno prikazuju Šimićeveu zbilju „u hipu pred raspadanjem“ (Milanja, 2000: 91). Unatoč jačini smrti, Šimić ju u pjesme ne unosi samostalno, već s tipičnim popratnim motivima: „san, noć, motiv pada i opijenost alkoholom“ (Pieniżek, 2000: 168). Noćna je atmosfera metafora za smrtnost, snovi i noć naznake su nadrealističkih elemenata te spajaju ono što je stvarno i nestvarno (Pieniżek, 2000: 173). Štoviše, noći i snovi na pjesnika djeluju utješno i katarzično i omogućuju mu vrijeme za „makar trenutačno oslobođenje“ i posvećivanje dubljim spoznajama svijeta (Pieniżek, 2000: 173-174). Pad je „metafora pokreta, mraka, smrti, ali i promjene“ te je oblikovan u različitim varijacijama, a tipična nepomičnost svijeta lirskoga subjekta sugerira potrebu „za usporavanjem brzine življenja“ uslijed slutnje nadolazeće smrti (Pieniżek, 2000: 175-176). Prema Pieniżek (2000: 181), Šimić poseže za motivima opijenosti alkoholom²⁸ kako bi potisnuo doživljenu patnju. Motiv zemlje posebno simbolizira već opisano promatranje smrti na biološkoj razini. Tim se motivom naglašava strogo materijalni aspekt ljudskoga bića koje se, kao „biološko-organski supstrat“, vraća i pretvara u zemlju (Vučković, 1969: 195). Šimićevea percepcija života i smrti načelno jest tragična, ali „prihvatanje tragike nije izmirenje“, već pokušaj da se ona nadiđe „dubljim smislom i radošću stvaranja“ (Kaštelan, 1963: 15).

Razdjelnicu *erosa* i *thanatos* u Šimićeveu opusu zahtjevno je jednoznačno odrediti (Mihanović, 2012: 28). Štoviše, Šimićeveu *eros* i *thanatos* povezani su mogućnošću preobraženja (Markešić, 2008: 246). Kaštelan (1963: 17) navodi kako „tema smrti, kao i ljubavi, ima svoje

²⁸ „Sredstva utjehe – samoodržanja. Nekoji ljudi trebaju »besvjesnost«, to jest umrtvljivanje svih čula, svih organa, zamagljenje, želju da što manje osjete bol koja ih progoni, zaboravnost – što se postizava sredstvima među kojima je najobičniji alkohol – drugi, naprotiv, trebaju što više svjesnosti, što jače osjećanje svega, želju da vide što više, to jest da razgledaju sve što je moguće u širinu i dublinu, ukratko: najjaču mogućnost života. Ovi posljednji upravo imaju strah pred tim umrtvljivanjem, jer su opet svjesni da se umrtvljuju, tj. da bježe... i njihova im fantazija ne dopušta da se bol smanji nego ga, naprotiv, pojačava. Ako se slučajno opiju alkoholom, oni jedva čekaju da se oslobode toga stanja samo da jasnije, kristalno sve vide“ (Šimić, 2020: 97-98).

mijene i smisaone oblike“, a mogućnost pretvorbe, kojom se smanjuje razorni karakter smrti, ostavljena je i u tjelesnome preobraženju u zvijezde (Mihanović, 2012: 28). Motiv tijela objedinjujući je za oba nagona, a oblikovan je mnogostruko: kao „izvor patnje, bola i bolesti“, kao „osnova čovjekove smrtnosti“, kao „determinizam“ te kao „motiv ženskoga tijela“ (Pieniżek, 2000: 128). O pjesnikovu poimanju i načinu oblikovanja *erosa* i *thanatosa* u poeziji Kaštelan (1963: 17) zaključuje: „I smrt i ljubav javljaju se u svojoj egzistencijalnoj samoći. Bez mita. Bez romantike. Goli oblici postojanja.“ Šimić (2020: 94) navedenu tematiku sažima ovako: „Svemir pjesniku može biti tema, ali ne problem koji mu treba riješiti. Ja pjevam o smrti, ali ne rješavam problem smrti.“

5. Stilsko-književna analiza pjesama

Pregledom zbirki različitih autora koji okupljaju Šimićeve pjesme i nude periodizaciju stvaralaštva, uočljiva su odstupanja u grafičkome oblikovanju pjesama i u podjeli opusa. U ovome će radu kao polazište poslužiti Šimićeva zbirka pjesama *Teški zrak: sabrane pjesme* urednice Miroslave Vučić. U knjizi je sadržana čitava zbirka *Preobraženja* (1913. – 1924.), pjesme objavljene u periodici (1913. – 1924.), posthuma (1925. – 1960.) te koncepti, fragmenti i skice iz rukopisne ostavštine. Analizirat će se pjesme *Mrtva ljubav*, *Tužaljka*, *Kada sam s tobom*, *životinja sav sam...*, *Mrtvo bit će sve...*, *Ukop druga*, *Tijelo i mi*. Analize će započeti od promatranja grafičkoga oblika i tehničkih odlika pjesama s ciljem potkrjepljivanja već opisanoga Šimićeva geometrizma, uporabe interpunkcije, zrcalnosti i pravilnosti. Prilikom analize tematsko-motivskih slojeva ponudit će se vlastita objašnjenja i interpretacije sukladne nadahnućima, temeljnim karakteristikama i motivima te specifičnostima Šimićeve poezije. Pozivat će se i na već teorijski iznijeta opažanja i teze različitih autora o Šimićevu stvaralaštvu kako bi se sve navedeno potvrdilo na primjerima pjesama. Promotrit će se i sličnosti i razlike analiziranih pjesama te će se objasniti motivacija, odnosno razlozi odabiranja svake pjesme.

Pri analizi će se uzeti u obzir i postavke koje Šimić iznosi u eseju *Tehnika pjesme*. Povlaćći paralele između svakodnevnoga govora i način izražavanja u poeziji, Šimić (1995: 225) smatra kako je potrebno „da se glavnije riječi u pjesmi naročito naglase“, a to bi značilo postaviti ih na početak ili na kraj stihova ili iza stanki u stihu. Važno je odrediti početne motive stihova, ali i sagledati način na koji stih „prelazi jedan u drugi“ (Šimić, 1995: 225). Značajan je i odabir samoglasnika i suglasnika (Šimić, 1995: 227). Snažno zagovarajući slobodni stih, kritički se odnosi

prema rimi za koju smatra da ista ograničava pjesnika na „ono što nije htio reći, da često diktira cijelu pjesmu“ (Šimić, 1995: 230). Intenzivnija uporaba rime poništava njezino djelovanje pa savjetuje redukciju pri uporabi iste jer tako „jače djeluje“ (Šimić, 1995: 231). Rima, kao spona dviju riječi, treba postojati isključivo onda kada su te riječi i zbiljski povezane (Šimić, 1995: 230).

5. 1. Opus s motivom *erosa*

U opusu s motivom *erosa* analizirat će se pjesma *Mrtva ljubav iz Preobraženja, Tužaljka* koja pripada ciklusu posthume te *Kada sam s tobom, životinja sav sam...* iz rukopisne književne ostavštine.

5. 1. 1. *Mrtva ljubav*

*Kraj ljubavi u duši mrtvo zvoni
Veče silazi s neba plavo
Spuštam tihe crne zastore*

*Znam: vani su mrtve zvijezde i kuće i mjesečina
i crn prostor nepomičan stoji*

Nitko nikad ne će doći k meni

Smrt još samo nevidljiva živi

*Snu
razmotaj crven težak pokrov povrh mene
i nada mnom neka crno nebo noći
vječno
ćuti*

Pjesma je preuzeta iz Šimićeve zbirke pjesama *Teški zrak: sabrane pjesme* urednice Vučić (Šimić, 2012: 36). Čitava je pjesma centrirana, obostrano poravnata, a bjeline, kao što je već opisano, označavaju stanku i najavu kulminacije. Pjesmu čini pet strofa nejednake duljine pa je tako prva strofa tercina, druga distih, treća i četvrta su monostih, a peta je strofa pentastih. Prethodno istaknuto karakteristično Šimićevo izostavljanje standardne interpunkcije vidljivo je u ovoj pjesmi. Od interpunkcijskih je znakova prisutno samo dvotočje, a stih je slobodan. Već se naslovom *Mrtva ljubav* izravno povezuju *eros* i *thanatos*. Iz naslova se može iščitati i pretpostavljena najava kraja ljubavi kao teme. Ova pjesma izvrsno potkrjepljuje Šimićevo sklonost

lirskim prikazima propale ljubavi i posljedičnih osjećaja očaja, a na to su već upozorili Ivanišin (1990: 58) i Maroević (2012: 351).

Zrcalnost i pravilnost istaknute su među općim odlikama pjesništva. U ovoj su pjesmi vidljive u trećoj strofi koja, oblikovana kao monostih, grafički dijeli pjesmu na dva dijela pa u svakome dijelu ostaju dvije strofe. Tako u prvome dijelu pjesme dominiraju opisi eksterijera za koje se pretpostavlja da su u skladu s unutarnjim stanjem lirskoga subjekta. Njegovo je psihičko raspoloženje uzrokovano ljubavnim prekidom. Atmosfera je prvoga dijela nokturalna, tiha i usamljenička. U drugome je dijelu pažnja usmjerena ka smrtnosti i snu te postizanju kulminacije opisane atmosfere.

Prvim se stihom pjesme izravno potvrđuje pretpostavljena tematika kraha jedne ljubavi (*Kraj ljubavi u duši mrtvo zvoni*). Usredotočenost na opis internoga, duševnoga doživljaja toga događaja posebno se ističe stihom *u duši mrtvo zvoni*. Ljubav je personificirana, a poistovjećivanjem kraja ljubavi s mrtvom zvonjavom izravno se prepliću motivi *erosa* i *thanatosa*. Nakon potvrde teme, drugim se stihom, oblikovanim u vizualnu pjesničku sliku, čitatelja uvodi u noćnu atmosferu (*Veče silazi s neba plavo*). Večer je također personificirana jer *silazi*, a opis pejzaža pojačan je unosom plave boje. Već je istaknuto kako Šimić dominantno poseže za plavom, ona simbolizira teška emocionalna stanja. Treći se stih (*Spuštam tihe crne zastore*) suprotstavlja prethodnome jer se s opisa eksterijera i zbivanja u prirodi premješta na opis radnje lirskoga subjekta. Zastorima, kao pretpostavljenome dijelu interijera, dodaje se crna kao druga boja koja se pojavljuje u pjesmi. To se može objasniti kao prijenos izvanjske, noćne atmosfere na unutrašnjost prostora. Opisana izmjena boja asocira i na izrastanje, pojačavanje tame, odnosno osjećaja turobnosti. Nadalje, mrtva zvonjava iz prvoga stiha (*mrtvo zvoni*) označava prigušene ili mukle zvukove pa je to auditivna pjesnička slika. Ako se usporedi s tišinom izgrađenom u trećemu stihu, pojačanom epitetima *tihi* i *crni* koji impliciraju potpuni muk, onda mrtva zvonjava ipak predstavlja kontrast i oslikava razvoj kulminacije tišine koji se može pratiti do posljednjega stiha pjesme. Uzimajući u obzir prethodno objašnjeni motiv pada kao motiv koji je usko vezan uz *thanatos* i prisutan u raznovrsnim oblicima, glagoli u prvoj strofi (*silazi*, *Spuštam*) mogu sugerirati taj pad, odnosno pojačavanje težine atmosfere. Ivo Pranjković (2003: 46) među osobitostima Šimićeve jezične prakse ističe pridjevske riječi neodvojene zarezima, a primjer je vidljiv u stihu *Spuštam tihe crne zastore*. Asonanca se ogleda u ponavljanju samoglasnika *u* u početnome stihu pjesme, u

ponavljanju samoglasnika *e* u drugome i trećemu stihu (*Veče, neba, tihe, crne, zastore*) te u ponavljanju samoglasnika *a* koji prožima sva tri stiha. Aliteracija suglasnika *r* (*Kraj, mrtvo, crne, zastore*) povezuje prvi i treći stih, a aliteracija suglasnika *v* (*ljubavi, mrtvo, zvoni, veče, plavo*) povezuje prvi i drugi stih ove strofe.

Početak druge strofe (*Znam: vani su mrtve zvijezde i kuće i mjesečina*) najjače potkrjepljuje tezu koju je prethodno iznijela Pieniążek (2000: 168), a odnosi se na Šimićevu naklonost ka prenošenju mrtvila na nebeska tijela i stvari s ciljem naglašavanja sveobuhvatne razornosti *thanatosa*. *Thanatos* je iskazan i eksplicitno epitetom *mrtav*. Navedeni stih sadrži jedini interpunkcijski znak u čitavoj pjesmi, a to je dvotočje. Ono se može objasniti u funkciji dodatnoga obrazlaganja saznanja lirskoga subjekta (*Znam:*) o mrtvilu čitavoga eksterijera, a time lirski subjekt istodobno prezentira i vlastito psihičko stanje. Čitavi je početni stih druge strofe primjer „asidentske konstrukcije“²⁹ koju Pranjković (2003: 52) ubraja među najučestalija obilježja Šimićeva jezičnoga oblikovanja. Već je spomenuto kako je Šimiću bilo iznimno važno pratiti prelazak stihova u sljedeći redak. Tako najavljena sveopća obamrlost nastavlja svoju kulminaciju opkoračenjem u drugome stihu druge strofe (*i crn prostor nepomičan stoji*). Prostor je personificiran, a ukočenost, koja se i inače javlja kao posljedica nastupanja smrti, pojačana je odabirom glagola kojim je ostvarena personifikacija (*stoji*) i prilogom (*nepomičan*) te epitetom (*crn*). Ovaj stih izvrsno dočarava nepokretnost Šimićeva lirskoga svijeta kao jednu od općih odlika njegova pjesništva. Prethodno je opisano kako nepokretnost asocira na pokušaje odgode skore smrti i to na način da se usporava ritam onoga što okružuje lirski subjekt. Zaključno, može se reći kako je Šimić dvotočje, personifikaciju zvijezda, kuća i mjesečine u smislu pridavanja mogućnosti umiranja, statičnost prostora, crnu obojenost te polisindenton veznika *i* (*i kuće i mjesečina / i crn prostor*) upotrijebio u svrhu oslikavanja ogromnoga, sablasnoga djelovanja *thanatosa*. U prvome se stihu ove strofe ponavlja samoglasnik *e*, a u drugome samoglasnik *o*. Ponavljanje samoglasnika *a* povezuje prvi i drugi stih (*Znam, vani, mjesečina, nepomičan*). Nadalje, u prvome se stihu ponavljaju suglasnici *m* i *v*, a ponavljanje suglasnika *r* prožima čitavu strofu (*mrtve, crn, prostor*).

Oblikovanje treće strofe kao monostiha (*Nitko nikad ne će doći k meni*) asocira na želju izdvajanja te misli. Sukladno spomenutoj Šimićevoj tezi o potrebi postavljanja glavnih riječi na

²⁹ Asidentske konstrukcije sačinjene su od glagola govorenja, mišljenja, osjećanja i dvotočja (Pranjković, 2003: 52).

početak stiha, u ovome monostihu do izražaja dolazi izjava lirskoga subjekta o samotnosti, izostanku društva. Izostanku je pripisana vječna dimenzija, odnosno nemogućnost promjene (*nikad*). Na taj je način postignuta izrazita afektivnost jer vječna samoća implicira prazninu te duboke osjećaje užasa. Ovaj stih vizualno dijeli pjesmu na dva dijela i stvara dojam kako se tišina i sablasnost opće smrtnosti bliže konačnoj kulminaciji. Ovo je i jedini stih pjesme oblikovan u futuru kojim se iskazuje strepnja pred budućnošću lišenom bilo kakve ljudske interakcije. Prezent u ostalim stihovima može označavati pojačanu svijest o stravičnosti cjelokupne atmosfere te svijest o narušenome psihičkome stanju lirskoga subjekta. U ovome se monostihu ističe aliteracija suglasnika *n*.

Četvrta je strofa također oblikovana kao monostih (*Smrt još samo nevidljiva živi*). Time se postiže izdvajanje te misli koja je dodatno naglašena i inverzijom. Ipak, u usporedbi s prethodnim monostihom, ovaj djeluje jače, sablasnije, pogubnije. Stvara se dojam da je samoća iz treće strofe prerasla u čisti *thanatos*, a sve je pojačano oksimoronskom personifikacijom smrti (*smrt živi*). Ova izjava implicira i sveprisutnu svijest o neizbježnosti smrti koja će pomnije biti objašnjena u pjesmama s motivima *thanatosa*.

Oblikovanjem stiha od samo jedne riječi (*Snu*) postiže se njezino isticanje. Prvi je stih posljednje strofe primjer vokativnih obraćanja koja su učestala u Šimićevoj poeziji (Pranjčević, 2008: 122). Može se povezati i s jednim od spomenutih tipično Šimićevih načina komunikacije u pjesmama, a to je obraćanje drugome lišeno mogućnosti ostvarenja obostrane konverzacije. Ako se promotre sljedeći stihovi ove strofe u kojima lirski subjekt iskazuje imperativnu molbu *snu*, onda se izdvajanje samo jedne riječi u zaseban stih može protumačiti željom da se iskaže trajanje i poveća napetost čekanja konačnoga izricanja molbe. To je naglašeno i opkoračenjem koje prožima čitavu strofu. Drugi stih ove strofe (*razmotaj crven težak pokrov povrh mene*) samo djelomično iskazuje molbu jer se ona fragmentirano nastavlja sve do kraja pjesme. Prvi i drugi stih tvore vizualnu pjesničku sliku pojačanu uporabom boja. Prethodno je opisana višestruka simbolika crvene, ali ovdje, intenzivirajući težinu pokrova, ima negativan predznak i asocira na smrt. Iskazivanje imperativne molbe nastavlja se i u trećemu stihu (*i nada mnom neka crno nebo noći*). Koloristički, drugi i treći stih potvrđuju spomenuto tipično Šimićevo crveno-crno kombiniranje kojim se postiže dojam fatalnosti, smrti. Sagledavši treći stih odvojeno, crnilo se izravno odnosi na *nebo noći*. Tako je crna ovdje upotrijebljena i kao hiperbola sveopćega mraka jer noćno je nebo i

inače primarno u tamnim tonovima. Istaknuto je kako crna, osim u funkciji slutnje smrti, najprimjerenije izražava Šimićeve životnu patnju. Uporaba plave, crne i crvene u ovoj je pjesmi tipično šimićevska. Navedene boje, u kombinaciji s izostankom svjetla i noćnom atmosferom, impliciraju potpuni očaj.

Postavljanjem samo jedne riječi u posljednja dva stiha posljednje strofe (*vječno/ćuti*) postiže se njihovo isticanje, a istodobno se naznačuje i kulminacija tišine čiji se razvoj može pratiti od početka pjesme. Razmjer tišine naglašen je i prilogom (*vječno*). Pozicioniranje glagola *ćutati* kao posljednje riječi pjesme u skladu je s već objašnjenim pjesnikovim stavom o nužnosti postavljanja temeljnih riječi pjesme na sam kraj. Taj je glagol, zbog svoje značajne zastupljenosti, važna odrednica Šimićeve jezične prakse (Pranjković, 2003: 57).³⁰ Sintagme *vječna šutnja* ili *vječna tišina*³¹ mogu se shvatiti kao eufemizam za smrt. U navedenim se stihovima sažima samotna, tiha, noćna atmosfera čitave pjesme. Kraj ljubavi i mrtva zvonjava s početka pjesme prerasli su u samu smrt u posljednjim stihovima pjesme koji ostavljaju najsnažniji dojam. Posljednju strofu prožima asonanca samoglasnika *o* (*razmotaj, pokrov, povrh, mnom, crno, nebo, noći, vječno*), a asonanca samoglasnika *e* (*crven, težak, mene, neka, nebo, vječno*) obilježava drugi, treći i četvrti stih strofe. Prisutna je i aliteracija suglasnika *n* (*Snu, crven, mene, nada, mnom, neka, crno, nebo, noći, vječno*) te suglasnika *r* (*razmotaj, crven, pokrov, povrh, crno*), a u drugome je stihu posljednje strofe i aliteracija suglasnika *v*.

San je, kao i nebo, personificiran. Od ostalih su motiva prisutni i duša, zastori, kuće, mjesečina, prostor, pokrov te ljubav, smrt i zvijezde kao tipično šimićevski motivi. Iako se *Mrtva ljubav* svrstava u opus pjesama s motivima *erosa*, svojom nokturalnošću i spomenutim motivima potvrđuje tezu o *thanatosu* izgrađenom na motivima *sna i noći* (Pieniżek, 2000: 168). Općenito, noćna je ambijentiranost metafora za smrt, a Mihanović (2012: 28) je istakao kako je teško razgraničiti pojavnost ljubavi i smrti u Šimićevoj lirici. Pjesma je odabrana jer je eksplicitna potvrda prepletenosti, supostojanja, pretapanja i sažimanja *erosa* i *thanatosa*. Također, tematizira

³⁰ Za razliku od glagola *ćutati*, u Šimićeve se opusu „glagol šutjeti i njegove izvedenice susreću zanemarivo rijetko“ (Pranjković, 2003: 57).

³¹ Sagledavši Šimićevo stvaralaštvo, može se zaključiti kako su navedene sintagme, oblikovane u varijacijama, učestale, a najzamjetnije su u pjesmama koje eksplicitno pripadaju opusu pjesama s motivima *thanatosa*. Takve su pjesme *Ćutljivi sastanak s prijateljem* (Šimić, 2012: 159) i *Nad trupom* (Šimić, 2012: 165).

Šimićeva najčešća iskustva *erosa*: ljubavni slom i posljedični očaj, čime se *eros* približava osjećajima koje izaziva *thanatos*.

5. 1. 2. *Tužaljka*

*Iz moga svijeta, gdje si bila čudo,
ti zauvijek odlaziš. A što će
od moga čuda ostati u svijetu drugih ljudi?*

*O zašto, moje čudo, rastat ćeš se sa mnom
i biti nekom samo žena?*

Što možeš biti ti na zemlji, zvijezdo moga neba?

Pjesma je preuzeta iz Šimićeve zbirke pjesama *Teški zrak: sabrane pjesme* urednice Vučić (Šimić, 2012: 191). Za razliku od *Mrtve ljubavi*, stihovi su u ovoj pjesmi poravnati ulijevo. Bjeline su u funkciji stanke i razvoja kulminacije. Pjesmu sačinjavaju tri strofe, a broj stihova u strofi ravnomjerno se smanjuje. Tako je prva strofa tercina, druga je distih, a treća monostih. U *Mrtvoj ljubavi* od interpunkcijskih je obilježja prisutna samo dvotočka, dok je u ovoj pjesmi svaka strofa završena upitnikom, a među stihovima su zarez i točka. Stih je tipično slobodan. Naslov *Tužaljka* aludira na trenodiju koja je „u staroj grčkoj književnosti zajednički naziv za tužaljku, naricaljku ili posmrtnu pjesmu“³² te bi čitatelja mogao navesti na pretpostavku o smještanju pjesme u opus onih pjesama s motivima *thanatosa*. Iako naslov ne implicira povezanost pjesme s motivom *erosa*, ljubavni tematsko-motivski sloj razabire se naknadno, otkrivajući kako je razlog tuge lirskoga subjekta ustvari rastanak s voljenom osobom. Kao i prethodna pjesma, *Tužaljka* je primjer čestotnoga Šimićeve iskazivanja ljubavnih neuspjeha, kraha i razočaranosti. Ipak, ovdje su naglašeniji doživljaji *erosa* kao „metafizičke osjećajnosti“ uslijed izostanka fizičkoga kontakta, o čemu je govorio Maroević (2012: 350).

Naznake simetričnosti i pravilnosti mogu se tražiti u stupnjevitome smanjivanju broja stihova u strofi, od tri do jednoga stiha, koji kao da prate proces kulminacije pjesme. Pravilnost se ogleda i u povezanosti broja strofa u pjesmi i retoričkih pitanja. Naime, *Tužaljka* je oblikovana u tri strofe i lirski subjekt u pjesmi iznosi tri retorička pitanja. Uočljiv je sraz dvaju svjetova: svijeta

³² Trenodija, preuzeto sa: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/trenodija> (pristupljeno 11. 3. 2024.)

lirskoga subjekta i svijeta drugih, a prisutne su i dvije percepcije žene: žena kao čudo i zvijezda u percepciji lirskoga subjekta te njezino svođenje samo na materijalne osobine u percepciji drugih ljudi. Osim navedenih dvojnosti, u pjesmi su oblikovane već spomenute dvije karakteristično šimićevske perspektive: zvezdana i zemaljska. Hijizam je kao primjer obrnute simetrije istaknut u prvome i trećemu stihu prve strofe pjesme te će se detaljnije objasniti u nastavku.

U prvoj se strofi opisuje razlog žalosti naznačene u naslovu. Izražava se tuga zbog rastanka i odlaska voljene osobe, ali i strepnja pred budućnošću bez njezina prisustva i ljubavi. Inverzijom u prvome stihu (*Iz moga svijeta, gdje si bila čudo,*) odmah je naglašen svijet lirskoga subjekta koji će se naknadno suprotstaviti svijetu ostalih ljudi. Umetanjem rečenice omeđene zarezima ističe se percepcija lirskoga subjekta koji ženu poistovjećuje s čudom, a razvoj toga motiva moguće je pratiti u čitavoj pjesmi. Uporaba perfekta u skladu je s prisjećanjima na prošlost koja izazivaju sjetu i tugu lirskoga subjekta. Drugi je stih izravna potvrda odlaska (*ti zauvijek odlaziš. A što će*), a primjer je „parcelacije“³³ kao jezične odlike Šimićeve stvaralaštva (Pranjko, 2008: 122). Drugi se stih uporabom prezenta suprotstavlja perfektu u prethodnome stihu. Prezentom (*odlaziš*), prilogom (*zauvijek*) te postavljanjem točke naglašava se svjesnost i suočenost lirskoga subjekta s rastankom od voljene žene. Ovdje započinje i prvo retoričko pitanje pjesme (*A što će*) koje se nastavlja opkoračenjem u trećemu stihu. Treći je stih, kao i prvi, u inverziji (*od moga čuda ostati u svijetu drugih ljudi?*) kojom se opet naglašava žena doživljena poput čuda, a to je percepcija lirskoga subjekta. Taj se motiv stupnjevito razlaže jer je prvotno bio postavljen u svijet lirskoga subjekta u prvome stihu, a onda u svijet drugih ljudi u trećemu stihu. Nakon perfekta i prezenta, u trećemu se stihu pojavljuje futur čija uporaba aludira na strah i nesigurnost lirskoga subjekta pred neizvjesnom budućnošću.

***Iz moga svijeta, gdje si bila čudo,
ti zauvijek odlaziš. A što će
od moga čuda ostati u svijetu drugih ljudi?***

Prvu strofu navodimo ponovno s naglašenim dijelovima jer su njezin prvi i treći stih primjer hijazma kao figure konstrukcije. Stih *Iz moga svijeta* i stih *u svijetu drugih ljudi*, osim što eksplicitno izražavaju sukobljenost dvaju svjetova, smješteni su kao početni i završni stih prve

³³ „Sintaktički postupak svojstven Šimićevu pjesništvu jest postupak tzv. parcelacije, razbijanja tradicionalno shvaćenoga rečeničnoga modela kojim se autonomiziraju, osamostaljuju u tekstu pojedini članovi rečeničnih ustrojstava“ (Pranjko, 2008: 122).

strofe, odnosno poredani su obrnuto simetrično tako da se između njih može povući dijagonala. Prvi je stih završen riječju *čudo*, a ista se ponavlja u početnome dijelu trećega stiha (*čuda*) pa se i između njih može povući dijagonala. Dakle, navedena se četiri primjera mogu grafički, vizualno ukrstiti, a time se postiže hijizam. Postavljanje dviju sintagmi s posvojnomo zamjenicom *moj* (*moga svijeta, moga čuda*) na početak prvoga i trećega stiha također čini određenu simetriju. Može se objasniti potrebom za isticanjem kako je takvo poimanje žene svojstveno isključivo lirskome subjektu i njegovu svijetu. Asonanca samoglasnika *o, i, a* prožima čitavu strofu. U posljednjemu se stihu prve strofe ponavlja samoglasnik *u*. U čitavoj se strofi ponavlja suglasnik *d*, a ponavljanje suglasnika *g* (*moga, gdje, moga, drugih*) povezuje prvi i treći stih ove strofe.

U drugoj se strofi izražavaju začudnost lirskoga subjekta i njegova promišljanja o razlozima odlaska voljene žene. Prvi stih je druge strofe (*O zašto, moje čudo, rastat ćeš se sa mnom*) oblikovan kao već spomenuto vokativno obraćanje. Ovdje je upućeno ženi te se tako naglašava afektivnost, očaj lirskoga subjekta. Motiv je čuda, kao i u prvome stihu prve strofe, ponovno istaknut umetanjem zareza te je, kao i u trećemu stihu prve strofe (*moga čuda*), oblikovan u sintagmu s posvojnomo zamjenicom *moj* (*moje čudo*). Tako se prvim stihom druge strofe još jednom naglašava uzdizanje motiva žene na razinu čuda u percepciji lirskoga subjekta. Implicira se i snažan osjećaj pripadnosti te žene lirskome subjektu. Drugo retoričko pitanje pjesme započinje u prvome stihu ove strofe i prenosi se opkoračenjem u drugi stih u kojemu se i konačno oblikuje (*i biti nekom samo žena?*). Nastavljeno je stupnjevito razlaganje motiva žene. Naime, nakon rastanka s lirskim subjektom, žena će s razine kozmičke dimenzije (izjednačavanja s čudom) biti svedena na materijalnu dimenziju. Završni dio drugoga stiha (*samo žena*) izrazito je afektivan jer snažno apostrofira potencijalno materijaliziranje motiva žene. Druga je strofa distih organiziran na način da svaki stih predstavlja jedno poimanje žene. Izvrsno prikazuje oprečnost i sukobljenost, odnosno razgraničava dvije suprotne percepcije žene. Čitava je strofa prožeta asonancama samoglasnika *o, a, e* te aliteracijom suglasnika *m* (*moje, mnom, nekom, samo*) i suglasnika *s* (*rastat, se, sa, samo*).

Treća je strofa monostih (*Što možeš biti ti na zemlji, zvijezdo moga neba?*) koji izriče treće retoričko pitanje pjesme. Moglo bi se reći kako je ova strofa oblikovana sažeto upravo zato da iznese kulminaciju čitave pjesme. Unatoč kratkoći, stvara se dojam kako najsnažnije sublimira sve prethodno iznijete dvojnosti. U njoj su eksplicitno iskazane i dvije opće, tipično šimićevske perspektive koje prožimaju njegovu poeziju. Početni dio (*Što možeš biti ti na zemlji,*) zrcali

zemaljsku perspektivu, a ostatak monostiha (*zvijezdo moga neba?*) zvjezdanu. Ovaj se monostih može promatrati kao izuzetan primjer pjesnikove promišljenosti i kreativnosti. Postavljanje zarezna dijeli posljednji stih na dva dijela, odnosno predstavlja granicu dviju opisanih perspektiva. Shodno navedenim pretpostavkama, zemaljska i zvjezdana perspektiva potpuno su analogne dvjema percepcijama žene i dvama svjetovima. Konkretno boje izostaju, ali nebeski i astralni motivi asociraju na nokturalnu atmosferu. Zaključno, razvoj motiva žene kao čuda doživljava konačnu kulminaciju jer žena naposljetku postaje zvijezda. Sva obraćanja ženi u ovoj pjesmi potkrjepljuju već opisani Šimićev jednostrani način komuniciranja u kojemu se lirski subjekt obraća drugome, ali bez mogućnosti ostvarenja obostrane komunikacije. Monostih je oblikovan asonancama samoglasnika *o* (*Što, možeš, zvijezdo, moga, neba*), samoglasnika *e* (*možeš, zemlji, zvijezdo, neba*) te aliteracijom suglasnika *t* (*Što, biti, ti*).

Pjesma je odabrana jer zrcali dva tipična Šimićeva motiva, motiv preobraženja³⁴ i zvijezda te izražava duhovno, kozmičko poimanje *erosa*. Pretvorba se u ovoj pjesmi može tumačiti kao simbol astralnih visina i duhovnosti u pristupu *erosu*. Takav pristup podrazumijeva odmicanje od površnoga, materijalnoga, prolaznoga poimanja žene, odnosno ljubavi. Ovo moguće objašnjenje potkrijepljeno je i mišlju koju je iznio Mihanović (2012: 28) kada obrazlaže da preobražaj u zvijezde sugerira smanjivanje ili nadvladavanje utjecaja *thanatosa*. Lirski subjekt u ovoj pjesmi projicira ženu lišenu naznaka tjelesnosti i, uopće, materijalnih aspekata. Pjesnikov pristup ženi odaje divljenje postignuto metaforama čuda i zvijezde. Žena je uzvišena, a to je naglašeno i pretvorbom koja implicira njezino smještanje među zvijezde pa je i njezina ljubav poimana na takav način. Kozmičko percipiranje žene predstavlja drugi temeljni način Šimićeva oblikovanja toga motiva, a o tome je pisao Majić (2008: 504). *Tužaljka* je i potvrda trostrukoga viđenja žena koje je Šimić (2020: 99) želio iznijeti u svojoj lirici. Naime, žena je u pjesmi prikazana iz perspektive prošlosti pa je smještena u stvarnost kako bi se, u konačnici, preoblikovala u zvijezdu.

5. 1. 3. *Kada sam s tobom, životinja sav sam...*

*Kada sam s tobom, životinja sav sam
i dan mi se u suton pred očima gasi
i udišem te u se: divlji miris. Pjan sam*

³⁴ Sagledavši Šimićev opus, prema motivu preobrazbe žene u zvijezdu odnosno sunce, suprotstavljanjem percepcije žene lirskoga subjekta i ostatka svijeta te zemaljske i nebeske perspektive, pjesme *Izgubljene žene* (Šimić, 2012: 40) i *Ti, koju za me rodi* (Šimić, 2012: 208) srodne su *Tužaljki*.

od sunaca što ljetos izgarahu u tvoju kožu i kosu.

Ja slutim more. Trave zore.

*Kada sam s tobom, životinja sav sam
i dan mi se u suton pred očima gasi
i udišem te u se: Ti si divlji miris
od sunaca što ljetos izgarahu u tvoju kožu i kosu.
Ja slutim more. Voćke zore. Divlji život zove.*

*Kada sam s tobom, životinja sav sam
sav tijelo, što se s tvojim tijelom svija.
Nikada se ne će moje zasititi žudnje*

*Kad sam s tobom, životinja sav sam.
Nezasićena nemoć. Opet dan se sivi
i svijet oko nas opet živi*

Pjesma je preuzeta iz Šimićeve zbirke pjesama *Teški zrak: sabrane pjesme* urednice Vučić (Šimić, 2012: 312). Poravnata je ulijevo, a bjeline ponovno označavaju stanku te vode do kulminacije. Pjesma je sačinjena od pet strofa nejednake duljine. Prva je strofa katren, druga je monostih, treća je pentastih, a posljednje dvije su tercine. Uočljivi su zarezi, točke, dvotočke i trotočke. Za razliku od ostalih strofa pjesme, posljednje dvije nisu završene točkom. Pojava rime je netipična, ali rima ipak nije provedena dosljedno. U prvoj je strofi prisutna na kraju prvoga i trećega stiha (*sav sam – Pjan sam*), u drugoj strofi prožima sredinu i završetak (*more – zore*), a na isti se način pojavljuje u posljednjemu stihu treće strofe. U četvrtoj strofi izostaje, a u petoj je prisutna na kraju drugoga i trećega stiha (*sivi – živi*). Prethodno je Maroević (2012: 351) naveo kako u tematskim slojevima oblikovanja ljubavi postoje pjesme s eksplicitnim motivima tjelesnosti, privlačnosti i s punim erotskim naponom. *Kada sam s tobom, životinja sav sam...* primjer je koji to potkrjepljuje. Navedeno se iščitava već iz naslova koji ističe animalne nagone u doživljajima *erosa*. Trotočje je upotrijebljeno u svrhu postizanja napetosti.

Pravilnost se ove pjesme izražava ponavljanjem stiha *Kada sam s tobom, životinja sav sam*. Navedeni je stih refren pjesme te se četverostruko ponavlja kao početni stih strofa. U prvoj i trećoj strofi prethodi stihu *i dan mi se u suton pred očima gasi* nakon kojega slijede dvostruke varijacije stihova *i udišem te u se: divlji miris*, odnosno *i udišem te u se: Ti si divlji miris*. U četvrtoj i petoj strofi iza refrena slijede različito oblikovani stihovi.

Početni je stih prve strofe refren (*Kada sam s tobom, životinja sav sam*) i opisuje osjećaje koji prožimaju lirski subjekt u prisustvu voljene osobe. Lirski je subjekt spušten s razine ljudskih osobina na razinu poistovjećivanja sa životinjom, a neodređena zamjenica *sav* naglašava jačinu toga osjećaja. Ovaj je stih primjer trećega dominantnoga načina oblikovanja motiva žene „s negativnim predznakom demonske sile“ koja jest uzvišena, ali načelno se suprotstavlja svjetonazoru lirkoga subjekta pa je on „prisiljen preispitivati granice vlastitoga samoprepoznavanja“ (Majić, 2008: 506). Prvi je stih nastavljen opkoračenjem u drugi stih (*i dan mi se u suton pred očima gasi*), a dan je personificiran, što će se ponoviti i kasnije u pjesmi. U *Mrtvoj ljubavi* noć je metafora smrtnosti, ali ambijentiranje pjesme u noćnu atmosferu ovdje ima drugačiji učinak. Noć je pogodna za pomicanje „prema tamnoj strani ljudske prirode, razbuktalosti krvi i čula“ (Pieniżek, 2008: 447). „Noć jest vrijeme eksplozije erotike“ i vrijeme kada se pojačavaju osjetila u lirskim prikazima ljubavne strasti (Pieniżek, 2008: 448). U takvome je smislu objašnjiv motiv sutona. Treći je stih, kao i prethodni, u opkoračenju i ponavlja se veznik *i* (*i udišem te u se: divlji miris. Pjan sam*). Primjer je već opisane parcelacije i dosada nespomenute „komprimirane izjavne strukture“³⁵ (Pranjković, 2003: 53). Dvotočjem se razvija preneseno značenje, ali i izjednačavanje jer je voljena žena metaforički predstavljena kao divlji miris, a istodobno je s njime i izjednačena. Epitet *divlji* aludira na erotske pobude. Miris kao divlji u načelu ne postoji pa je ovaj stih primjer sinestezije jer su ujedinjena različita osjetila.

Tvrđnja u preostalom dijelu trećega stiha (*Pjan sam*), promatrana izolirano, navodi čitatelja na zamisao o opijanju alkoholom. Opkoračenjem je nastavljena u četvrtome stihu koji otkriva uzrok pijanstva (*od sunaca što ljetos izgarahu u tvoju kožu i kosu.*) i unosi tjelesne motive. Trenutno je stanje lirkoga subjekta posljedica reminiscencija na prošlost pa su, u skladu s time, upotrijebljeni prezent nenaglašenoga oblika pomoćnoga glagola *biti* (*sam*) i imperfekt (*izgarahu*). Sunce spada među česte Šimićeve astrofizičke motive (Pavlovski, 2008: 171), a u ovoj je pjesmi personificirano. Ako se uzme kao metafora za preplanulu put, onda se može reći kako je preplanulost naglašena postavljanjem sunca u množinu (*sunaca što ljetos izgarahu u tvoju kožu i kosu.*). Motiv preplanule puti samo je pretpostavljen, asocijativan, neizravan, dok su tjelesni motivi kože i kose iskazani eksplicitno. Ponavljanje samoglasnika *a*, koje prožima čitavu strofu, posebno

³⁵ Komprimirana izjavna struktura sačinjena je od glagola i dvotočja, a iza slijedi neko obrazlaganje (Pranjković, 2003: 53).

je istaknuto u prvome (*Kada sam s tobom, životinja sav sam*) te u četvrtome stihu (*od sunaca što ljetos izgarahu u tvoju kožu i kosu.*). Samoglasnik *u* ponavlja se u drugome, trećemu i četvrtome stihu, a samoglasnik *i* u drugome i trećemu stihu. U čitavoj se strofi ponavlja suglasnik *s* (*sam, s, sav, sam, se, suton, gasi, se, miris, sam, sunaca, ljetos, kosu*), a u prva tri stiha ove strofe ponavlja se suglasnik *m*. Prvi i treći stih prve strofe povezani su rimom (*sav sam – Pjan sam*).

Druga je strofa monostih sastavljen od dviju jednostavnih izjavnih rečenica koje su u oprečnome odnosu. Unutarnjim doživljajima lirskoga subjekta (*Ja slutim more.*) suprotstavljeni su opisi eksterijera i zbivanja u prirodi (*Trave zore.*). Uočljiva je asonanca samoglasnika *e* te aliteracija suglasnika *r*. Netipično je prisutna i rima koja povezuje središnji i krajnji dio monostiha (*more – zore*). Promatrajući ovu strofu izdvojeno, stvara se dojam pejzažne obojenosti pjesme, ali napon *erosa* ponovno raste u sljedećoj strofi.

Treća je strofa ustvari akumulacija, odnosno ponavljanje prve i druge strofe s određenim varijacijama. Prva su tri stiha treće strofe (*Kada sam s tobom, životinja sav sam/i dan mi se u suton pred očima gasi/i udišem te u se:*) identična prvim trima stihovima prve strofe. Već je u prvoj strofi pjesme voljena osoba predstavljena sintagmom *divlji miris* s opisanom metaforičnošću, izjednačavanjem, erotizacijom i sinestezijskim spajanjem osjetila. Načelno, treća se strofa značenjski ne mijenja u odnosu na prvu, ali varijacija nastupa nakon dvotočja. Poistovjećivanje i metaforizacija voljene s divljim mirisom eksplicitno su naglašeni uporabom osobne zamjenice (*Ti si divlji miris*) koja izostaje u prvoj strofi. Treći je stih treće strofe primjer komprimirane izjavne strukture (*i udišem te u se: Ti si divlji miris*), a opkoračenjem se nastavlja u četvrtome stihu treće strofe koji je identičan četvrtome stihu prve strofe (*od sunaca što ljetos izgarahu u tvoju kožu i kosu.*). Druga varijacija odnosi se na uklanjanje motiva pijanstva. Za razliku od prve strofe (*Pjan sam/od sunaca što ljetos izgarahu u tvoju kožu i kosu.*), u ovoj strofi sunca više nisu izvor opijenosti lirskoga subjekta, već su uzrok takvoga mirisa voljene žene (*Ti si divlji miris/od sunaca što ljetos izgarahu u tvoju kožu i kosu.*). Ipak, ovdje je, kao i u prvoj strofi, trenutno stanje lirskoga subjekta posljedica prošlosti pa su upotrijebljeni prezent nenaglašenoga oblika glagola *biti* (*Ti si*) i imperfekt (*izgarahu*). Peti je stih treće strofe djelomično ponavljanje monostiha pjesme. Izjava koja se odnosi na subjekt i njegove unutarnje doživljaje (*Ja slutim more.*) opet je izrečena, a opisi su vanjskih zbivanja (*Voćke zore. Divlji život zove.*) ponovno kontrastni toj tvrdnji. Iako se u dijelu petoga stiha treće strofe (*Voćke zore.*) zrcali dio monostiha (*Trave zore.*), pejzažni je motiv trave sada

zamijenjen motivima voća i divljega života. Tako u trećoj strofi izrasta erotski naboj koji u monostihu izostaje, a sintagma *divlji život* možda je najjača ekspresija erotike. Kontriranje motiva s pretpostavljenom iznimnom erotičnošću i strastvenošću, motiva koji impliciraju suprotstavljanje pravilima (*divlji miris, divlji život*) prema skladnim, umirujućim motivima iz prirode (*more, trave, voćke*) može se objasniti već opisanim pjesnikovim oprečnim stavom prema erotici koja ga je istodobno privlačila i odbijala. Epitet *divlji*, dominantni epitet ove pjesme, iskazan je dvostruko u asocijacijama na miris i jednostruko u asocijacijama na život. Iako boje izostaju, motivi gorućega sunca, mora, trava impliciraju žutu, štoviše crvenu, zatim plavu i zelenu. S obzirom na iznesene sličnosti treće strofe s prethodnima, asonanca i aliteracija u ovoj su strofi sukladne već navedenim primjerima tih figura diktije.

Četvrta je strofa slična prvoj i drugoj po postavljanju refrena na početak (*Kada sam s tobom, životinja sav sam*). Za razliku od tih dviju strofa, ovdje se mijenja stih koji slijedi nakon refrena (*sav tijelo, što se s tvojim tijelom svija*). Taj je stih nastavljen u opkoračenju i oslikava razvoj životinjskih osobina lirskoga subjekta do kraja pjesme. Životinjske su osobine prethodno postavljene u implicitno oblikovanu noćnu atmosferu (*Kada sam s tobom, životinja sav sam/i dan mi se u suton pred očima gasi*), a sada su konkretnije locirane jer su izravno prenijete na tijelo. Umetanjem zareza dodatno se objašnjava odnos tijela lirskoga subjekta i voljene žene, odnosno ističe se ujednačenost njihovih tjelesnih radnji. U trećemu stihu četvrte strofe iznimno je naglašena erotika (*Nikada se ne će moje zasititi žudnje*). Erotični je naboj ovoga stiha pojačan inverzijom, motivom žudnje te prilogom (*Nikada*) kao izrazom nemogućnosti promjene toga osjećaja. Za razliku od prethodnih strofa, ova nije završena interpunkcijom. U prvome stihu ove strofe ponavlja se samoglasnik *a*. Drugi stih je stih primjer asonance samoglasnika *e, i, o*, te aliteracije suglasnika *s, v, t* (*sav tijelo, što se s tvojim tijelom svija*). Ponavlja se i suglasnik *m* (*sam, tobom, sam, tvojim, tijelom, moje*).

Refrenom započinje i peta strofa (*Kad sam s tobom, životinja sav sam*). Pranjković (2003: 50) spominje Šimićevu naklonost ka nagomilavanju i ponavljanju, a četverostruko ponavljanje refrena to potvrđuje. Za razliku od prethodnih iznošenja refrena, ovdje se upotrebljava oblik *Kad* umjesto dosadašnjega *Kada*, a uočljiva je i uporaba točke. Obilježavanjem refrena u posljednjoj strofi interpunkcijom završno se ističe animalni nagon lirskoga subjekta koji je pobuđen djelovanjem *erosa*, odnosno naglašava se svjesnost lirskoga subjekta o odlikama koje poprima

njegovo biće prilikom susreta s voljenom. Drugi stih (*Nezasićena nemoć. Opet dan se sivi*) funkcionira kao primjer parcelacije. Eliptična rečenica završena interpunkcijom (*Nezasićena nemoć.*) motivski se može povezati s posljednjim stihom prethodne strofe (*Nikada se ne će moje zasititi žudnje*) u svrhu isticanja neograničenoga, intenziviranoga erotskoga naboja i žudnje lirskoga subjekta. Drugi dio ovoga stiha (*Opet dan se sivi*) prebacuje se s unutarnjih, emocionalnih doživljaja lirskoga subjekta na opis vanjštine, pejzaža. Sivilo dana može implicirati negativne doživljaje, ali ovdje se odnosi na već opisano drugačije poimanje noćnosti u opusu *erosa* s obzirom na opus *thanatosa*, Aludira se na prestanak dana i početak oslobađanja strasti. To potvrđuje i posljednji stih pjesme (*i svijet oko nas opet živi*) u kojemu se *eros* prikazuje kao životvorni element koji pobuđuje i jača sva čula. Završetak ove strofe, kao i prethodne, nije obilježen interpunkcijskim znakom. Ponavljanje samoglasnika *a* prisutno je u čitavoj strofi, a najuočljivije je u početnome stihu. Samoglasnik *o* ponavlja se u sva tri stiha (*tobom, životinja, nemoć, Opet, oko, opet*). Posljednja dva stiha pjesme (*Nezasićena nemoć. Opet dan se sivi/i svijet oko nas opet živi*) primjer su asonance samoglasnika *e* i *i* te aliteracije suglasnika *n*. Suglasnici *s*, *v*, *t* ponavljaju se u čitavoj strofi. Rima povezuje završne riječi drugoga i trećega stiha (*sivi – živi*).

Pjesma je odabrana jer je primjer Šimićeva lirskoga oblikovanja *erosa* primarno utemeljenoga na tjelesnim motivima i iskazima neutažive žudnje. Pjesma potvrđuje i unošenje motiva žene kao predmeta požude (Majić, 2008: 504). Time se ova pjesma potpuno suprotstavlja *Tužaljki* koja je lišena tjelesnih i eksplicitno erotskih elemenata te se odlikuje duhovnim, kozmičkim poimanjem žene i ljubavi. Po ugođaju je drugačija i od *Mrtve ljubavi* jer ne iskazuje očaj kao posljedicu završetka ljubavi, sva je pažnja usmjerena na ljubavni odnos i uzbuđenja koja on pobuđuje. Također, atmosfera noći u *Mrtvoj ljubavi* metafora je smrtnosti, a u ovoj pjesmi omogućuje oslobađanje i prepuštanje strastima. U nokturalnome ugođaju ove pjesme izostaju naznake opasnosti koje implicira *thanatos*, štoviše, ističe se životnost. Odabrana je i zbog rime prema kojoj se pjesnik načelno kritički odnosio i za kojom je rijetko posezao. Već je naglašeno Šimićevo mišljenje o rimi koja se treba pojavljivati samo među riječima koje posjeduju smislenu relaciju. Ovdje je uspostavljena u prvoj strofi (*sav sam – Pjan sam*). Osim sličnosti strukturiranja navedenih dijelova stiha, ove su riječi u određenoj relaciji jer se odnose na stanje lirskoga subjekta i naglašavaju cjelokupnu obuzetost *erosom* koji na njega djeluje opojno. Sljedeći primjeri rime (*more – zore*) odnose se na pejzaž i zbivanja u prirodi pa su i oni značenjski povezani. Rima je u posljednjoj strofi (*sivi – živi*) također zasnovana na svojevrsnoj relaciji jer se odnosi na dan i svijet,

povezana je s mijenama koje se odvijaju u prirodi. Tumačenja rimovanih riječi potkrjepljuju prethodno iznesenu Šimićevu tezu o rimovanju. U pjesmi su motivi ljeta i pijanstva oblikovani s aspekta *erosa*, a značaj i način oblikovanja tih dvaju motiva promotrit će se i u pjesmama s motivima *thanatosa*.

5. 2. Opus s motivom *thanatosa*

U opusu s motivom *thanatosa* analizirat će se pjesme *Mrtvo bit će sve...*, *Ukop druga* i *Tijelo i mi* koje su objavljene u periodici između 1913. i 1924.

5. 2. 1. *Mrtvo bit će sve...*

Mrtvo bit će sve.

*Čamac će samo
Mladosti, sreće
K obali stići amo.*

Ja ću tad sjesti

*Zadnja će tako
Sjen se zavesti
Tihano i polako.*

Zgasnut će svijeće.

*Nikad se više
Vratiti ne će
Čamac, što ljetom diše...*

Pjesma je preuzeta iz Šimićeve zbirke pjesama *Teški zrak: sabrane pjesme* urednice Vučić (Šimić, 2012: 86). Čitava je pjesma poravnata ulijevo, ali na način da je postavljena na sredinu. Bjeline su u funkciji stanke i postizanja kulminacije. Sastoji se od šest strofa koje se ravnomjerno izmjenjuju pa su tako prva, treća i peta strofa monostihovi, a druga, četvrta i šesta tercine. Promatrajući naslov i posljednji stih, stvara se dojam o otvaranju i zatvaranju pjesme trotočjem, a ostale su strofe, osim treće, završene točkom. Kao i u pjesmi *Kada sam s tobom, životinja sav sam...*, stih nije tipično slobodan. Rima je oblikovana samo u tercinama, odnosno parnim strofama,

u formi ukrštene rime, na način da se rimuju prvi i treći stih strofa (*samo – sreće – amo, tako – zavesti – polako, više – ne će – diše*). Naslov jasno iskazuje pripadnost pjesme u opus pjesama s motivima *thanatosa*. Oblikovanjem naslova i čitave pjesme u futuru potencira se slutnja skorašnje smrti. Kao i u pjesmi *Kada sam s tobom, životinja sav sam...*, naslov (*Mrtvo bit će sve...*) završava trotočjem s ciljem postizanja napetosti.

Pravilnost se može tražiti u broju, vrstama i razmještanju strofa u prostoru pjesme te u značenjskim krugovima koje one oblikuju. Spomenuto je kako su tri monostiha neparne strofe (prva, treća i peta), a tri tercine su parne strofe (druga, četvrta, šesta). Prvi i treći monostih tvore sadržajnu cjelinu jer se odnose na ugaslost i smrt te su obilježeni točkom. Drugi se monostih odnosi na lirski subjekt te izostaje interpunkcija. Druga i šesta tercina također tvore sadržajnu cjelinu jer se odnose na čamac, prikazuju proces njegova putovanja od obale ka nepovratnosti. Dvostruka pojavnost čamca, pri početku i u posljednjoj strofi, stvara dojam cjelokupnoga zatvaranja pjesme.

Prva je strofa monostih oblikovan ponavljanjem stihova iz naslova (*Mrtvo bit će sve*). Tvrdnja je posebno naglašena izdvajanjem u zaseban stih. Interpunkcijsko završavanje točkom stvara dojam završenosti, odnosno rezigniranoga prihvaćanja izrečene činjenice. Inverzijom se prilog *mrtvo* ističe i otvara ovaj monostih, a to odgovara već opisanoj Šimićevoj misli o nužnosti pozicioniranja glavnih riječi pjesme na početak stihova. Izjavna rečenica iskazana u futuru, unatoč svojoj sažetosti, snažno potiče i odražava napon *thanatosa* te djeluje apokaliptično, sablasno i može se povezati s ugođajem pjesme *Mrtva ljubav*. Objašnjenje je moguće tražiti i u pjesnikovim previranjima između vjere i nevjere. Spomenuta je Šimićeva sklonost usvajanju nihilističkih i ateističkih strujanja. Ako se izuzme i promotri samo početni stih, u njemu je jasna ateističko-ničeanska motivacija koja opovrgava vjerovanje u onostrani svijet i implicira svodenje čovjekova postojanja samo na zemaljsku dimenziju.

U drugoj se strofi uvodi čamac kao temeljni motiv pjesme. Strofa opisuje putovanje čamca s dubokom metaforikom. Naime, životni put i napredovanje ka smrti kao koncu života često su metaforički preneseni u frazu putovanja. Dakle, čamac iznesen u prvome stihu druge strofe predstavlja život (*Čamac će samo*). Drugi se stih sastoji od dvije riječi (*Mladosti, sreće*). Sintagme *čamac mladosti* i *čamac sreće* dodatno potvrđuju pretpostavku o metaforičnosti putovanja, a istodobno su aluzije na minulo doba mladosti. Svijest o nadolazećoj smrti iskazana je implicitno,

motivom približavanja ka obali u trećemu stihu (*K obali stići amo.*). Ovdje je obala metafora za smrt. Čamac kao životni put i obala kao konac života postavljeni na početak stihova kao ključne riječi pjesme, a to je još jedna potvrda spomenute Šimićeve teze o glavnim riječima. Stupnjeviti prikaz putovanja čamca ka cilju, odnosno metafora približavanja čovjeka ka smrti naglašena je opkoračenjem koje prožima čitavu strofu. Interpunkcijska završenost odaje dojam svjesnosti o završetku života. Čitava strofa ima potencijal vizualne pjesničke slike. Ponavljaju se samoglasnici *a* i *o* (*čamac, samo, mladosti, obali, amo*) te suglasnik *s* (*samo, mladosti, sreće, stići*). Rimuju se krajevi prvoga i trećega stiha ove strofe (*samo – amo*).

Treća strofa jedini je monostih pjesme nezavršen interpunkcijom i jedini je stih pjesme koji se odnosi izravno na lirski subjekt (*Ja ću tad sjesti*). Usmjerenost na lirski subjekt naglašena je izdvajanjem u zaseban stih. Opisom radnje lirske subjekta treća je strofa kontrastna ostatku pjesme u kojemu se uglavnom opisuje priroda i zbivanja u eksterijeru. Glagol ove strofe (*sjesti*) suprotstavljen je glagolu prethodne strofe (*stići*) jer ovdje izražava statičnost, a u prethodnoj strofi iskazuje pokretljivost. Tumačenje ovoga monostiha može se povezati s filozofijom Martina Heideggera. Stjepan Kušar (2013: 120) tumači kako je Heideggerov ključni pojam „tu-bitak“ koji se ostvaruje autentično i neautentično i uvjetuje odnos pojedinca prema smrti. Toma Gruica (2021: 18) tumači kako „autentični tu-bitak“ prihvaća smrt i smrtnost, a „neautentični tu-bitak“ bježi od smrti (Kušar, 2013: 115). U radu je već opisano pjesnikovo rezignirano poimanje smrti. Mirnoća lirske subjekta, koji će jednostavno sjesti u okružje s naznakama *thanatosa*, potvrđuje Šimićevo prihvaćanje smrtnosti, odnosno odražava djelovanje autentičnoga tu-bitka.³⁶

U četvrtoj se strofi opisuju zbivanja u prirodi i uvodi se motiv sjene. Višestruke definicije sjene kao mjesta koje je „zaklonjeno tako da u nj izravno ne dopire svjetlost“ te sjene koja je „odraz, trag čega nepovoljnoga“³⁷ naznačuju njezinu simboliku. Tim se motivom još jednom ističe slutnja smrti. Inverzijom prvoga stiha ove strofe (*Zadnja će tako*) epitet *zadnja* dolazi na početak. Za Heideggera je smrt „kraj bitka na svijetu“ (Kušar, 2013: 120). Ako se smrt uzme kao nešto posljednje u životu, onda je analogno tome opisana i sjena. Takvim se tumačenjem dodatno naglašava njezina pripadnost motivima *thanatosa*. Čitava je strofa u opkoračenju koje portretira

³⁶ Pojmovi „biti-prema-smrti“ i „biti-za-smrt“ određuju čovjekov autentični tu-bitak (Gruica, 2021: 16).

³⁷ Sjena, preuzeto sa: https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=d15mXxg%3D (pristupljeno 15. 3. 2024.)

razvoj padanja sjene (*Sjen se zavesti*), a priložima u posljednjemu stihu naglašava se putanja, odnosno način toga razvoja (*Tihano i polako.*). Već je objašnjeno kako je motiv pada, podložan različitim oblikovanjima, temeljni motiv pri pjesnikovoj konstrukciji *thanatosa* i simbolizira mrak i smrt. Uporabom točke na kraju strofe pojačava se osvješćivanje nadolazeće smrti. Ponavljanje samoglasnika *a* te suglasnika *t* uočljivo je u čitavoj strofi. Drugi je stih (*Sjen se zavesti*) primjer asonance samoglasnika *e* i aliteracije suglasnika *s*. U posljednjemu je stihu istaknuto i ponavljanje samoglasnika *o* (*Tihano i polako.*).

Peta strofa najavljuje motiv gasnuća (*Zgasnut će svijee.*), a njegova je važnost istaknuta i inverzijom kojom glagol *zgasnuti* dolazi na početak stiha. Ova kratka izjavna rečenica, završena točkom, nosi snažne metafore i simboliku. Sjena je već u prethodnoj strofi asocijala na smanjivanje svjetlosti koje ovdje kulminira jer ugašene svijee definitivno oblikuju atmosferu tame. Izostanak je svjetlosti tipično šimićevski jer je već istaknuto kako je njegova poezija dominantno izgrađena na nokturalnome načelu. I u pjesmi *Mrtva ljubav* tama je označavala smrt, a ovdje je gašenje svijea metafora za gašenje života. *Thanatos* se u ovoj pjesmi razvija stupnjevito, a posljednja će strofa donijeti konačnu potvrdu o neizbježnosti smrti. Uočljivo je ponavljanje samoglasnika *e*.

Šesta i posljednja strofa pjesme vraća motiv čamca. Opisuje definitivni kraj putovanja i ističe nemogućnost povratka čime se implicira nastupanje smrti. To je posebno naglašeno prilogom *nikad* u prvome stihu (*Nikad se više*). Prvi se stih opkoračenjem nastavlja u drugi stih i razvija se napetost (*Vratiti ne će*). Inverzijom drugoga stiha ističe se motiv nemogućnosti povratka. Opkoračenje nastavlja povećavati napetost jer se objekt, na koji se odnosi ta nemogućnost, eksplicitno izriče tek u posljednjemu stihu (*Čamac, što ljetom diše...*). Motivski se ova strofa može povezati s kršćanskim poimanjem smrti. Kako tumači Ladislav Nemet (2002: 69), za razliku od općega shvaćanja smrti, u kršćanskoj teologiji smrt prvenstveno podrazumijeva stanje nemogućnosti povratka. Druga i šesta strofa srodne su prema motivu čamca. Čamac je u drugoj strofi bio povezan s mladošću i srećom, a ovdje se, umetanjem zareza, donosi dodatno pojašnjenje i naglašavanje karakteristika toga čamca koji je personificiran (*„što ljetom diše...*). Povezivanjem motiva mladosti, sreće i ljeta stvara se niz koji simbolizira zdravlje, radost, prošlo vrijeme. Ljeto se kao simbol mladosti izravno suprotstavlja nemogućnosti povratka kao simbolu smrtnosti. Motiv ljeta pojavio se i u pjesmi *Kada sam s tobom, životinja sav sam...*, ali je u toj pjesmi bio postavljen u atmosferu erotskih uzbuđenja i tjelesnosti, a ovdje u atmosferu sagrađenu na osjećaju melankolije

i žaljenja. Konkretno boje izostaju, ali u posljednjim dvjema strofama suprotstavljene su tama i vedrina. Motiv gašenja svijeća oblikuje nokturalnu atmosferu, a njoj se suprotstavlja motiv ljeta koji aludira na sunčevu svjetlost. Postavljanjem riječi *čamac* na početak prvoga stiha druge strofe i na početak posljednjega stiha šeste strofe potvrđuje se značajnost toga motiva i stvara dojam uokvirenosti pjesme. Pjesma završava trotočjem kojim se inače razvija napetost, ali njegova se uporaba ovdje može objasniti drugačije. Aludira na čeznuće, nostalgiju, sjetu izazvanu završetkom jednoga životnoga doba i suočavanjem sa smrću. U šestoj se strofi ponavljaju samoglasnici *a* i *e*, a rima obilježava krajeve prvoga i trećega stiha ove strofe (*više – diše*).

Pjesma je odabrana zato što naslovom izravno odgovara opusu *thanatosa* i izražava pjesnikov stav prema smrti kao sveopćoj razornoj pojavi. U čitavoj je pjesmi izražena slikovitost, a motivi, izdvojeni iz cjeline pjesme, mogu samostalno funkcionirati kao dominantno pejzažni. Pretpostavlja se kako su slike prirode prenijete iz Šimićeve zavičaja, a na to aludira i nostalgični, sentimentalni ton te prisjećanje na mladost, sreću i ljeta koja je, do dolaska u Zagreb, proživio u rodnoj Hercegovini. Kada bi se uklonio naslov i prvi stih, u pjesmi ne bi postojali izravni, već samo naslućeni, simbolički navodi smrti. Pjesma je duboko metaforična i značenje motiva čamca, obale, sjene, svijeća, koji su tek u pjesničkoj viziji oblikovani kao motivi *thanatosa*, otkriva se stupnjevito, promatranjem navedenih u cjelini pjesme i obraćanjem pažnje na sjetni, melankolični ton.

5. 2. 2. Ukop druga

Još si u društvu s nama: nosimo te.

*Jesi li zbilja ti to? I jesi li zbilja ti još s nama?
Il si već dugo daleko negdje od nas
i to je samo ludost što nosimo ovo mrtvo tijelo
i što se svud ne razbježimo i kričimo divlje za tobom
(ko negda što te kao djeca zvasmo kada bi se skrio
il poslije kad se ko mladići dozivasmo po noćima pjanim).*

*O kako to
da mi koji nikad te nigdje ostavljali nismo bez nas
ni u krčmama ni u samom krilu žena –
da mi te danas ostavimo nadno vlažne grabe
(koju još sami za te iskopasmo)?*

*Netko je jači od nas
i ne možemo promijeniti ništa što se zbiljo
i nemoćni obilazimo oko mrtva tebe.*

*O tko je taj
što učini te manje vrijednim nego kakvu stvar,
lešinom koja zakopa se negdje
i ostavi.*

*Neodlučni se vrzemo na jednom mjestu.
Da ostanemo ovdje pokraj mrtva trupa
il da se vratimo u prazan svijet?*

Pjesma je preuzeta iz Šimićeve zbirke pjesama *Teški zrak: sabrane pjesme* urednice Vučić (Šimić, 2012: 163). Poravnata je ulijevo s bjelinama u funkciji stanke i razvoja kulminacije. Pjesma je sačinjena od šest strofa nejednake duljine pa je prva strofa monostih, druga sestina, treća pentastih, četvrta tercina, peta katren i šesta tercina. Od interpunkcijskih su znakova upotrijebljeni točka, dvotočka, upitnik, zagrade i crtica. Treća i šesta strofa završene su upitnikom, a na kraju ostalih strofa postavljena je točka. Stih je slobodan. Naslov pjesme (*Ukop druga*) eksplicitna je najava teme koja spada u opus *thanatos*a. Lirski subjekt promatra smrt iz perspektive gubitka drage osobe, a ne iz perspektive poimanja vlastite smrtnosti.

Naznake simetričnosti i pravilnosti uočljive su i u ovoj pjesmi. U drugoj i trećoj strofi dvostruko su postavljene zagrade s ciljem dodatnoga naglašavanja. Čitava treća, središnja strofa te šesta, završna strofa opkoračenjem su oblikovane kao retorička pitanja. Treća i peta strofa započinju vapajem, usklikom koji je strukturiran djelomično slično.

Prva je strofa monostih, a ujedno je to i najkraća strofa pjesme. Unatoč sažetosti, odmah uvodi čitatelja izravno u središte zbivanja, odnosno u sprovodnu atmosferu (*Još si u društvu s nama: nosimo te.*). Dvotočjem se uspostavljaju jednakosti jer ono vizualno dijeli stih na dva dijela, a u oba je naznačena prisutnost prijatelja. Ukop implicira sablasnost i težinu, ali prema osobnome viđenju, taj je događaj Šimić u ovome stihu oblikovao vrlo smjelo, kreativno i toplo, bez eksplicitnoga navoda smrti jer se pažnja čitatelja usmjerava prvenstveno na osjećaj bliskosti s prijateljem. Motiv iskustva smrti drugoga može se povezati s *Epom o Gilgamešu* u kojemu se prvi

put i javlja. Prema Marku Višiću (2016: 459), ep prožima osjećaj prijateljstva³⁸ i osjećaj straha od smrti³⁹, a takvi osjećaji ispunjavaju i ovu pjesmu. Dojam topline i jedinstva društva pojačan je i izdvajanjem stihova u monostih, uporabom točke te eufemizmom *nosimo te* jer se navedeni dio stiha ne odnosi na doslovno tjelesno nošenje prijatelja, već njegova lijesa, ali to se otkriva tek razmatranjem dublje metaforike koja svoje izvorište nalazi i u filozofskim mislima o smrti. Marko Sičanica (2017: 82) ističe Heideggerovu tezu kako je objektivno razmatranje smrti moguće postići jedino iskustvom smrti drugoga.⁴⁰ Što se tiče figura dikcije, ponavlja se suglasnik *s* (*si, s, nosimo*).

Druga je strofa sestina i suprotstavljena je duljinom prvoj strofi. Dvostrukim retoričkim pitanjem u prvome se stihu ističe osjećaj čuđenja, nesigurnosti (*Jesi li zbilja ti to? I jesi li zbilja ti još s nama?*). U usporedbi s početnim monostihom, ovaj je stih izraz sumnje u prethodno iskazanu misao o prisutnosti prijatelja u društvu. Drugi je stih retoričko pitanje (*Il si već dugo daleko negdje od nas*), ali bez interpunkcijske obilježnosti. Razvija se opkoračenjem do kraja strofe te donosi naznake suočavanja sa stvarnošću, što će biti posebno istaknuto u trećemu i četvrtomu stihu ove strofe. Protokom vremena (*dugo*) i motivom daljine (*daleko negdje od nas*) nastavlja se narušavati uvjerenje o jedinstvu prijatelja oblikovano u početnome monostihu. Prvi i drugi stih ove strofe tek asociraju na *thanatos* koji će biti jače izražen u trećemu stihu motivom mrtvoga tijela (*i to je samo ludost što nosimo ovo mrtvo tijelo*). Sličnosti između dijela početnoga monostiha (*nosimo te.*) te dijela trećega stiha druge strofe (*nosimo ovo mrtvo tijelo*) temelje se na motivu nošenja, a razlike se odnose na oblikovanje osobne zamjenice. Osobna zamjenica *te* zamijenjena je i konkretizirana sintagmom *mrtvo tijelo*. Također, treći stih druge strofe definitivno poništava eufemizam monostiha te tako izravno potvrđuje da se nošenje, kao što je bilo pretpostavljeno, odnosi na prijateljev lijes, a ne na njegovo živuće tijelo.

Četvrti je stih nastavljen u opkoračenju i donosi tipični ekspresionistički motiv krika (*i što se svud ne razbježimo i kričimo divlje za tobom*). Krik je u pjesmi naglašen prilogom *divlje*, a taj prilog aludira na animalizam. Sličan je nagon prisutan i u pjesmi *Kada sam s tobom, životinja sav*

³⁸ Prijateljstvo se može smatrati „idejom vodiljom epa“, a doživljena smrt prijatelja Enkidua uzrokovala je „ljubav prema mudrosti“ koja je Gilgameša usmjerila ka plemenitim djelima kojima pojedinac može steći vječnu uspomenu (Višić, 2016: 459).

³⁹ Prema Višiću (2016: 395), „strah pred smrću koji se pomoću slavnih djela pretvara u vječno, besmrtno ime“ glavna je tematska odrednica *Epa o Gilgamešu*.

⁴⁰ Čovjek smrt „ne može u potpunosti razumjeti jer ju sam nije doživio, nije ju iskušao nego je uvijek samo prisutan“ (Sičanica, 2017: 82).

sam..., a epitet *divlji*, kao dominantni epitet te pjesme, pojavio se u sintagmama *divlji miris* i *divlji život*. U navedenoj se pjesmi poistovjećuje sa ženom, metaforičan je i nosi erotski naboj, a u ovoj je pjesmi lišen pretjerane metaforičnosti. Ovdje djeluje kao iskren izraz boli i očaja čiji su razmjeri ogromni i nadilaze granice ljudskoga trpljenja pa se zato mogu iskazati samo preuzimanjem životinjskih svojstava. Navedeni se osjećaji mogu povezati s ustrojstvom Šimićeva krika koji je „bolan, tjelesan i ljudski“ (Bilosnić, 2011: 9), ali i s tezom filozofa Arthura Schopenhauera (2017: 7) prema kojoj su čovjeku istodobno svojstveni i strah od vlastite smrti i žalovanje nad smrću drugih. Žalovanje pri smrtnome slučaju izraz je istinskoga suosjećanja i ljubavi, a ne čovjekova egoizma (Schopenhauer, 2017: 7). Treći i četvrti stih druge strofe ujediniuju strah od smrti, šok, intenzivnu bol i tako uokviruju sablasnu atmosferu stvarnosti koja nastupa kao posljedica osvješćivanja prijateljeve smrti. Užas je naglašen i ponavljanjem veznika *i* u tim stihovima. Peti i šesti stih druge strofe omeđeni su zagradama u prostoru pjesme (*(ko negda što te kao djeca zvasmo kada bi se skrio/il poslije kad se ko mladići dozivasmo po noćima pjanim)*), a motiv se krika dalje razvija opkoračenjem. Taj je motiv višeznačan i djelomično oprečan. Peti i šesti stih pokazuju kako je prvotno bio prisutan kao dozivanje tijekom igre skrivača ili u noćnome životu, a sada je, kao što je pokazano u četvrtome stihu, *divlji* i *bolan*. Krik je istodobno i kontrast i spona između okrutne stvarnosti i potvrde smrti te njima suprotstavljene živosti, veselja, reminiscencija na djetinjstvo i mladost. Uporaba imperfekta (*zvasmo*, *dozivasmo*) u skladu je s prisjećanjima na prošlost. Dvostruke zagrade sadržavaju dodatno objašnjenje motiva krika, ali simbolički, njima su omeđena sjećanja na prošle dane naspram sadašnjosti.

Već je naznačeno kako je pijanstvo jedan od popratnih motiva u Šimićevu lirskome oblikovanju *thanatosa*. Prisutno je i u pjesmi *Kada sam s tobom, životinja sav sam...*, ali ondje se odnosi na duboke osjećaje privlačnosti, zanesenosti, opijenosti ljubavlju koji se mogu promatrati kao pozitivni doživljaji. U ovoj je pjesmi pijanstvo sjećanje na nekadašnje radosti pa se doima bolno i čeznutljivo. Od figura diktije, u prvome se stihu druge strofe ponavljaju samoglasnici *i*, *a*, *o* i suglasnici *j*, *t*, *s*. U drugome se stihu ponavljaju samoglasnici *e* i *o* te suglasnik *d*. U trećemu se stihu ponavlja samoglasnik *o* te suglasnici *t*, *s*. U četvrtome se stihu ističu samoglasnici *i*, *e*, *o* te suglasnici *s*, *m*. Asonanca samoglasnika *o*, *a* obilježava peti i šesti stih. Aliteracija suglasnika *k*, *d* u petome je stihu, a u šestome je aliteracija suglasnika *p*, *d*.

Početni je stih treće strofe, oblikovan usklično, primjer vokativnih konstrukcija koje su učestale u Šimićevu opusu (*O kako to*). Vapajnim se tonom povećava afektivnost, a stih se nastavlja opkoračenjem te se do kraja strofe oblikuje u retoričko pitanje. U drugome stihu (*da mi koji nikad te nigdje ostavljali nismo bez nas*) uvodi se motiv ostavljanja. Inverzijom se ističe povezanost prijatelja, a odabirom vremenskoga i mjesnoga priloga (*nikad, nigdje*) pojačava se dojam njihova bezuvjetnoga i neograničenoga jedinstva. Trećim se stihom (*ni u krčmama, ni u samom krilu žena* -) razlaže motiv ostavljanja, a nizanjem veznika *ni* potvrđuje se sveobuhvatnost zajedništva prijatelja. Crtica djeluje kao granica koja ovaj pentastih vizualno dijeli na dva distiha. Uz pomoć nje stvoren je kontrast između sjećanja na minulo doba i suočavanja sa surovom stvarnošću. Tako stihovi s motivima krčme, krila, žena tematiziraju mladenačke dane proživljene u zajedništvu i veselju. Njima su oprečni četvrti (*da mi te danas ostavimo nadno vlažne grabe*) i peti stih (*koju još sami za te iskopasmo*?) jer sadrže motive ostavljanja, vlažne grabe, kopanja koji tematiziraju sadašnjost. Uporaba perfekta (*ostavljali nismo*), prezenta (*ostavimo*) i aorista (*iskopasmo*) u skladu je s oprekom prošlosti i sadašnjosti. Zgrade u petome stihu objašnjavaju radnje vezane uz motiv vlažne grabe te posebno ističu užas zbog iskopavanja groba. Naglašavanjem (*koju još sami*) postiže se i ironičnost jer čak i ta radnja zahtjeva i podrazumijeva zajedništvo između prijatelja, ali označava i konačni rastanak. Peti je stih iskaz grižnje savjesti i nevjerice te zbog svega navedenoga upravo taj stih izaziva izrazito snažan dojam. U njemu je i završeno retoričko pitanje ove strofe. Općenito, u pjesmi izostaju boje, ali motivi grabe i pokapanja impliciraju zemljane tonove. Njima su suprotstavljeni blijedi tonovi koji asociraju na mrtvilo, a postignuti su motivima lešine i mrtvoga trupa. Prethodno je objašnjeno kako žutilo aludira na vonj, bolest, raspad tijela i smrt. U prvome stihu ponavlja se samoglasnik *o*. U drugome se stihu ponavljaju samoglasnici *i*, *a* te suglasnici *n*, *d*. Samoglasnici *i*, *u*, *a* te suglasnik *m* prožimaju treći stih. Ponavljanja samoglasnika *a* te suglasnika *n* i *d* u četvrtome su stihu, dok se u petome ponavljaju samoglasnici *o*, *a* i suglasnici *s*, *k*.

U četvrtoj se strofi uvodi neimenovano biće koje je uzročnik ovakvoga raspleta događaja. Prvi stih (*Netko je jači od nas*) može se povezati s osjećajem skepticizma kao jedne od etapa Šimićeva životnoga, ali i lirskoga oblikovanja odnosa prema Bogu, a o čemu je već pisano u ovome radu. Drugi i treći stih nastavljeni su opkoračenjem i opisuju grupni osjećaj nemoći uslijed prijateljeve smrti (*i ne možemo promijeniti ništa što se zbilo/i nemoćni obilazimo oko mrtva tebe*). U stihu *i ne možemo promijeniti ništa što se zbilo* ističe se svijest o smrtnosti povezana s već

spomenutim autentičnim tu-bitkom.⁴¹ Taj se stih može povezati i s kršćanskom percepcijom smrti kao stanja bez mogućnosti povratka ili promjene (Nemet, 2002: 69). Kontrast moći neimenovane sile i ljudske slabosti iskazan je i eksplicitno epitetima (*jači – nemoćni*). Ponavljanjem veznika *i* te završavanjem strofe točkom naglašava se neizbježnost *thanatosa* i bespomoćnost pred njegovim djelovanjem. Čitavu strofu prožima asonanca samoglasnika *o, a, i* te aliteracija suglasnika *n, m*.

Prvi stih pete strofe djelomično je podudaran s prvim stihom treće strofe. Kao i početni stih treće strofe (*O kako to*), i ovaj je oblikovan vapajno, usklično (*O tko je taj*) te se nastavlja opkoračenjem, ali se do kraja strofe ipak ne oblikuje u retoričko pitanje, već je završen točkom. Stih je i primjer vokativne konstrukcije kojom se pojačava afektivnost. Neimenovano biće iz četvrte strofe (*Netko je jači od nas*) može se povezati s neizravnim prozivanjem u ovoj strofi (*O tko je taj*). Drugi stih, oblikovan uz pomoć inverzije i završen zarezom, dodatno pojašnjava stanje koje je to neotkriveno biće uzrokovalo (*što učini te manje vrijednim nego kakvu stvar*). Uporaba zareza aludira na nedovršenost te tvrdnje koja će biti podrobnije objašnjena u trećemu stihu. Naime, treći stih, oblikovan u inverziji, nije samo dodatni opis motiva stvari, već je i značajno afektivniji (*lešinom koja zakopa se negdje*). Inverzijom se motiv stvari postavlja na kraj drugoga stiha pete strofe, a motiv lešine na početak trećega stiha te strofe. Ovakav je razmještaj navedenih dvaju motiva u skladu s već spomenutom Šimićevom tezom o potrebi postavljanja glavnih riječi na kraj ili na početak stiha. Motiv stvari, koji konkretno i ne pripada opusu *thanatosa*, izrasta u eksplicitni motiv smrti (lešina). Posljednji je stih ove strofe izrazito sažet (*i ostavi*). Kratkoćom i uporabom točke postiže se punina dojma te taj stih predstavlja kulminaciju ove strofe. Pojedinač je sveden samo na tjelesnu dimenziju, naglašena je svijest o smrtnosti i posljedičnom raspadanju tijela te nevjerovanje u vječni život ili uskrsnuće. Takav dojam proizlazi iz Epikurove filozofije smrti koja, kako tumači Andrija Krešić (1981: 118), negira besmrtnost duše jer je duša satkana u tijelu pa tjelesni raspad označava i duševni. S druge strane, kršćanstvo naglašava Kristovo uskrsnuće, ali ono, kako napominje Krešić (1981: 124), nije oprimjereno ni dokazano u stvarnosti. Drugi su, treći i četvrti stih postavljeni u svojevrсноj gradaciji (manje vrijedan nego stvar, lešina, kopanje, ostavljanje). U prvome stihu pete strofe ponavlja se suglasnik *t*, a u drugome stihu ponavljaju se samoglasnici *e, a, i* te suglasnici *n, v*. U trećemu i četvrtome stihu ponavljaju se samoglasnici *o, a*.

⁴¹ Tu-bitak podrazumijeva „sveprisutnost znanja“ o smrti kojom se ostvaruje autentičnost (Gruica, 2021: 16).

Motivima neodlučnosti, kretanja u mjestu i uporabom točke u početnome stihu posljednje strofe stvoren je dojam pogubljenosti i statičnosti društva (*Neodlučni se vrzemo na jednom mjestu.*). Drugi su i treći stih šeste strofe u opkoračenju te oblikuju retoričko pitanje (*Da ostanemo ovdje pokraj mrtva trupa/il da se vratimo u prazan svijet?*). Ti su stihovi kontrastni jer se glagolu koji implicira statičnost, nepromjenjivost (*ostanemo*) suprotstavlja glagol koji aludira na pokretljivost (*vratimo*), a eksplicitni je motiv *thanatosa* (*mrtva trupa*) postavljen naspram motiva praznoga svijeta. Schopenhauer (2017: 122) uvodi „eutanaziju volje“⁴² koja rezultira predodžbom o ispraznosti, a tome odgovara opisano stanje društva uslijed prijateljeve odsutnosti. Vladimir Jelkić i Livija Reškovic (2011: 151) ističu nihilističku postavku o ispraznosti i besmislu života pa je spomenuti osjećaj i tipično ničeanski.⁴³ Osobna zamjenica u četvrtoj strofi pjesme (*mrtva tebe*) implicira prijateljevo postojanje, odnosno svjesnost o duhovno-tjelesnome aspektu njegova bića, a u posljednjemu stihu takva percepcija izrasta u sintagmu *mrtva trupa*. Time se ponovno ističe ničeanski motivirano svođenje čovjekova postojanja samo na materijalnu, ovozemaljsku dimenziju te prihvaćanje smrti kao biološke datosti.⁴⁴ Sva su obraćanja prijatelju u skladu sa spomenutim tipično šimićevskim obraćanjem lirskoga subjekta drugome, ali bez ostvarenja obostrane komunikacije. Samoglasnici *e*, *o*, *a* ponavljaju se u čitavoj šestoj strofi, a ističe se i ponavljanje suglasnika *n*, *m* i *r*.

Pjesma je odabrana jer su u njoj isprepleteni pjesnikovi pristupi *thanatosu*. Već je objašnjeno kako je na Šimića neosporno utjecala ateističko-nihilistička vizija smrti koja ne pretpostavlja mogućnost uskrsnuća kakvu promiče kršćanstvo. Perspektiva smrti drugoga, sprovedna atmosfera i skrb te shrvanost prijatelja mogu se objasniti Heideggerovim pojmom „kult groba“.⁴⁵ *Ukop druga* izravna je potvrda Šimićeva prihvaćanja smrti kao biološke odrednice, odnosno prirodnoga, a ne nadnaravnoga čina. Schopenhauer (2017: 12) ističe kako je raspad tijela, organizma ustvari najtragičniji aspekt smrti. Vučković (1969: 195) smatra kako je takvo viđenje najistaknutije u uporabi motiva zemlje kojim se naglašava strogo materijalni segment ljudskoga bića jer se u nju pojedinčevo tijelo razlaže na koncu života. Iako sama riječ *zemlja* ovdje nije

⁴² Eutanazija volje može se objasniti kao stanje koje nastupa uslijed slabosti, šokantnih iskustava ili starenja pa pojedinac odustaje od spolnosti, tjelesnosti, navika koje su ga ispunjavale i veselile te postaje svjestan ovozemaljskih ispraznosti (Schopenhauer, 2017: 122).

⁴³ U Nietzscheovu djelu *Volja za moć* nihilizam je definiran kao „volja za ništa“ (Jelkić i Reškovic, 2011: 149).

⁴⁴ Nietzsche osporava kršćansko vjerovanje u onostrani svijet za koji smatra da je „izmišljotina uma“ pojedinaca koji pribjegavaju irealnome, a ne stvarnome životu (Jelkić i Reškovic, 2011: 149).

⁴⁵ Označava skrb o preminulome koja se izražava pogrebnim svečanostima (Sičanica, 2017: 82).

iznijeta doslovno, na takvo tumačenje aludira događaj koji pjesma opisuje te motivi ostavljanja, kopanja i grabe.

5. 2. 3. *Tijelo i mi*

*Kroz moje žile teče otrov što ga popih
u nasladama, u noćima pjanim.
I otrov truje. Tijelo trune. Ja živim u lešu.*

*I tijelo mi se gadi. Može li se kako
odijeliti od tijela, biti čist od tijela?
Tijelo je teret, tuđin, trulost.
Ja bih ga rado ostavio negdje
i utekao od njega, odletio zauvijek u slobodu.*

*Ovako živim s njim, u njemu. Nerazdjeljiv.
O tko me spoji s ovim tuđinom u jedno?
Tijelo: težina drži me za zemlju
i odvući će me u nju svega, bez ostatka.*

*Uz krevet mi se mlada žena smije.
Kako bih došo do nje sâm, bez tijela?
Ne mogu iz njega. Ne smijem je da taknem.
Moj dodir, kao dodir smrti, sije svud rasulo.*

*U snu se razdvojimo. Ipak sam se otkinuo, lebdim
i hoću da poletim, da prhnem –*

I probudim se: ležim u svom lešu.

Pjesma je preuzeta iz Šimićeve zbirke pjesama *Teški zrak: sabrane pjesme* urednice Vučić (Šimić, 2012: 166). Poravnata je ulijevo, a bjeline označavaju stanke i razvijaju pjesmu do kulminacije. Pjesmu čini šest strofa nejednake duljine. Prva je strofa tercina, druga je pentastih, treća i četvrta strofa su katreni, peta je distih, a šesta monostih. Interpunkcija su obilježja u pjesmi učestala te je uočljiva uporaba točke, zareza, upitnika, dvotočke i crtice. Sve su strofe, osim pete, završene točkom, a na kraju pete strofe je crtica. Stih je slobodan. Naslov *Tijelo i mi* aludira na razdvojenost tijela i osobe, odnosno duše. Već je spomenuto kako se tijelo pojavljuje istovremeno i u poeziji s motivima *erosa* i u poeziji s motivima *thanatosa*, a Bilosnić (2011: 14) ga smješta među tri najčešća Šimićeve motiva.

Simetričnost i pravilnost ogledaju se u završnome dijelu trećega stiha prve strofe (*Ja živim u lešu.*). Varijacija navedenoga stiha ponavlja se i kao posljednji stih pjesme (*I probudim se: ležim u svom lešu.*) te tako čini zaokruženu i smislenu cjelinu i stvara najsnažniji dojam nemoći, raspada, trulosti tijela. Drugi stih druge strofe i drugi stih četvrte strofe, parni stihovi parnih strofa, retorička su pitanja koja se odnose na potrebu, žudnju za lišavanjem od tijela i tjelesnosti, a to bi lirskome subjektu donijelo slobodu.

Početni stih prve strofe izjava je o pijenju otrova (*Kroz moje žile teče otrov što ga popih*), a nastavlja se opkoračenjem u drugome stihu (*u nasladama, u noćima pjanim.*). Sintagma *noći pjane* pojavljuje se i u pjesmi *Ukop druga*, a spomenuto je i kako Šimić *thanatos* oblikuje na motivu pijanstva, ali ovdje pijenje ima potpuno drugačiju simboliku. Otrovi simbolizira svijest o prisutnosti smrti od rođenja.⁴⁶ Pozivajući se na Heideggerovu filozofiju, Gruica (2021: 16) naglašava kako čovjek, otkada postoji, jest smrtni, a ta „sveprisutnost znanja“ o smrti omogućuje djelovanje autentičnoga tu-bitka. Dakle, pijenje otrova ustvari je *memento mori* („Sjeti se da ćeš umrijeti.“)⁴⁷ To izravno potvrđuje i simbolika trećega stiha (*I otrov truže. Tijelo trune. Ja živim u lešu.*). Oblikovan je gradacijski: trovanje tijela ustvari je približavanje ka smrti i rezultira trunjenjem i konačnom pretvorbom u leš. Schopenhauer (2017: 12) smatra kako je upravo to najsablasnija odlika smrti. Kršćansko, islamsko i druga religijska učenja ne osporavaju posljedično razlaganje tijela, ali primat daju neuništivosti duše (Krešić, 1981: 115-116). Prema Branku Fučiću (1979: 537), raspadajući leš tipičan je motiv ikonografije smrti s ciljem isticanja njezine razornosti i sveobuhvatnosti. Trenutno je stanje lirskoga subjekta posljedica prošlosti pa je tako u trećemu stihu upotrijebljen prezent (*truže, trune, živim*), a u prvome stihu aorist (*popih*). U prvome stihu ponavljaju se samoglasnici *o* (*Kroz, moje, otrov, što, popih*) i *e* (*moje, žile, teče*). U drugome se stihu ponavlja samoglasnik *a* i suglasnici *n, m* (*nasladama, noćima, pjanim*), a u trećemu se ponavljaju samoglasnici *e, u, o, i* te suglasnici *t, r, j*.

Početni stih druge strofe (*I tijelo mi se gadi. Može li se kako*) primjer je parcelacije. Prvi dio stiha iskazuje odbojnost lirskoga subjekta prema tijelu te završava točkom, a u nastavku započinje retoričko pitanje koje se opkoračenjem potpuno oblikuje u drugome stihu (*odijeliti od*

⁴⁶ Neizbježnost smrti općeprihvaćena je činjenica, ali kršćanski joj nauk pridaje poseban značaj smještajući ju među najvažnije točke službenoga nauka Katoličke crkve: „Svi ljudi moraju umrijeti.“ (Nemet, 2002: 70).

⁴⁷ Memento mori, preuzeto sa: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/memento-mori> (pristupljeno 17. 5. 2024.)

tijela, biti čist od tijela?). Dvostruko se ponavlja sintagma *od tijela* kojoj prethode motivi odjeljenja i čistoće, a uporaba zarezova u kombinaciji s ponavljanjem te sintagme naglašava težnju lirskoga subjekta za potpunim oslobođenjem od tjelesnih, materijalnih dimenzija. Kao što je već spomenuto, Šimićev je odgoj bio religijski. Kasnije se odmiče od takvoga svjetonazora i sve istaknutije pribjegava skepticizmu, nihilizmu i ateizmu. Pred kraj života ponovno se približava iskazima vjere koji prožimaju i ovu pjesmu. Takva duhovna previranja mogu objasniti Šimićevu averziju prema tjelesnosti, a uporište joj je u religijsko-filozofskome dualizmu duha i tijela.⁴⁸ Načelno, religija daje primat duhu nad tijelom pa je tako tjelesni život podređen duhovnome jer je krajnja težnja duše odjeljivanje od stega tjelesnosti (Krešić, 1981: 31). Prva dva stiha druge strofe potvrda su ovoga shvaćanja, a ono će se dodatno naglasiti i u preostalim stihovima. Tako treći stih produbljuje promišljanja lirskoga subjekta o tijelu (*Tijelo je teret, tuđin, trulost.*). Antropomorfizacijom tijela te gradacijom *teret, tuđin, trulost* postignuta je jača afektivnost, a uporaba točke dodatno naglašava takvu percepciju tijela. Četvrti su i peti stih u opkoračenju (*Ja bih ga rado ostavio negdje/i utekao od njega, odletio zauvijek u slobodu.*). Još jednom potvrđuju utemeljenost ove pjesme na filozofsko-religijskome dvojstvu duha i tijela jer se ponovno ističe nužnost nadvladavanja tjelesnosti u svrhu postizanja duhovne čistoće i sklada. Ta je misao naglašena i gradacijom glagola (*ostavio, utekao, odletio*), postavljanjem zarezova i motivom leta koji asocira na nebeske prostore, lakoću, neopterećenost. Motiv ostavljanja i bježanja može se povezati s već spomenutim neautentičnim tu-bitkom koji, osim straha i bježanja pred smrću, podrazumijeva i pojedinčevo bježanje od samoga sebe.⁴⁹ Ponavljanje samoglasnika *i, e, o* prožima čitavu strofu. Ponavlja se i suglasnik *d*, a gomilanje suglasnika *t*, početnoga slova riječi *tijelo*, potvrđuje fokusiranost pjesme na taj motiv.

U prvome stihu treće strofe nema eksplicitnoga navoda tijela, već je upotrijebljena osobna zamjenica (*Ovako živim s njim, u njemu. Nerazdjeljiv.*). Ovaj je stih u kontrastu s drugom strofom jer reflektira stvarnost (*Ovako živim*) u kojoj se prethodno iskazana želja za odvajanjem od tijela ne može ostvariti. To je naglašeno i ponavljanjem varijacija osobne zamjenice (*s njim, u njemu*) te eliptičnom rečenicom (*Nerazdjeljiv.*). Drugi je pak stih sličan drugoj strofi po motivu tijela kao tuđina (*O tko me spoji s ovim tuđinom u jedno?*) i oblikovan je u retoričko pitanje. Afektivnost je

⁴⁸ Krešić (1981: 83) ističe kako je razmatranje o odnosu duhovnosti i tjelesnosti filozofija izvorno usvojila od religije, pri čemu je pojam duše prihvaćen kao spona čovjeka i svijeta.

⁴⁹ Pojedinač posjeduje otvorenost prema svijetu. Neautentični tu-bitak podrazumijeva „bijeg od sebe ka drugoj stvari“ kojom se ta otvorenost narušava (Kušar, 2013: 114).

pojačana vapajnim tonom, a to je tipično obilježje Šimićeve jezične prakse. Spajanje podrazumijeva bliskost, a njoj je oprečan motiv tuđine. Tako povezanost sa strancem u ovim stihovima snažno ocrtava osjećaj nelagode i nesklada, a na taj se način još jednom prikazuje kakav odnos lirski subjekt izgrađuje prema vlastitome tijelu. U trećemu stihu dvotočje uspostavlja jednakost između tijela i težine koji su personificirani (*Tijelo: težina drži me za zemlju*). Ovaj se stih značenjski nadovezuje na drugu strofu jer ponovni motiv tereta, težine potencira viziju tjelesnosti kao stege koja lirskome subjektu onemogućuje postizanje čistoće i apsolutne slobode duha. Četvrti se stih nastavlja opkoračenjem (*I odvući će me u nju svega, bez ostatka.*). Implicira se svodenje pojedinca na ovozemaljsku dimenziju koje je pojačano prezentom (*drži*), motivom zemlje i zarezom, a futur (*odvući će*) aludira na slutnju skore smrti. Zarezom se naglašava kako će nastupanjem smrti potpuno nestati pojedinčevo tijelo, odlike i tragovi (*svega, bez ostatka.*). Ovakva interpretacija bliža je protestantskoj i epikurejskoj ideji tjelesnosti i duhovnosti. Karl Barth protivi se kršćanskoj misli o neuništivosti duše jer smrt je potpuni nestanak čovjeka, obuhvaća i dušu i tijelo (Krešić, 1981: 116). Epikurejstvo također smatra kako nestanak tijela podrazumijeva i nestanak duše (Krešić, 1981: 118). Dakle, navedeno je oprečno kršćanskom nauku o odijeljivanju tijela i duše u trenutku smrti, pri čemu duša ide k Bogu i čeka sjedinjenje s tijelom po Kristu (Katekizam Katoličke Crkve, 2016: 280). No kršćanstvo ne opovrgava tjelesnu raspadljivost, štoviše, podsjeća na pretvorbu u prah.⁵⁰ Naslućuje se kršćansko poimanje zemlje povezano s pogledom na smrt,⁵¹ a Vučković (1969: 195) ubraja zemlju među najučestalije motive kojima pjesnik odražava svoje shvaćanje smrti kao biološke datosti i prihvaćanje posljedičnoga raspada ljudskoga tijela. U čitavoj je strofi prisutna asonanca samoglasnika *o, i, e* te aliteracija suglasnika *m*, a aliteracija suglasnika *t* u drugome je, trećemu i četvrtome stihu.

Uvođenjem motiva kreveta i žene u četvrtoj se strofi uspostavljaju naznake *erosa* u atmosferi *thanatosa* (*Uz krevet mi se mlada žena smije.*). Motiv žene neosporivo pripada opusu *erosa*. Motiv kreveta inverzijom je postavljen na početak stiha i može se tumačiti dvostruko: asocijacijama na erotiku i ljubavni zanos, ali i asocijacijama na bolesničku sobu, nemogućnost ustanka iz kreveta uslijed kakve onemoćalosti, bolesti ili smrti. Epitet *mlada* i glagol *smijati* kontrastni su atmosferi čitave pjesme jer asociiraju na energiju, životnu snagu, radost, poletnost, a

⁵⁰ „U znoju ćeš lica svojega jesti kruh dok se ne vratiš u zemlju, od koje si uzet, jer prah si i u prah se vraćaš“ (Post 3, 19).

⁵¹ „Sije se u grob tijelo naravno, uskršava tijelo duhovno“ (1 Kor 15, 44).

pjesma u cjelini odaje dojam turobnosti, malaksalosti, ništavila, slutnje smrti. Drugi je stih četvrte strofe (*Kako bih došo do nje sâm, bez tijela?*) retoričko pitanje. Utemeljen je na motivu razdvajanja od tijela, čime se može povezati s tumačenjem značenja druge strofe. Još se jednom snažno potvrđuje opisani dualizam tijela i duše, čežnja za bestjelesnošću, izgrađena odbojnost prema tijelu kao ograničavajućemu teretu, a postavljanje zarezova to dodatno naglašava. Obračanja u ovoj pjesmi potkrjepljuju karakteristično šimićevsku komunikaciju u kojoj se lirski subjekt obraća drugome, ali bez mogućnosti obostranoga komuniciranja. Treći je stih četvrte strofe strukturiran od dvije negacije. Prva negacija (*Ne mogu iz njeg.*) može se izravno povezati s prvim stihom treće strofe (*Ovako živim s njim, u njemu. Nerazdjeljiv.*). U oba je stiha upotrijebljena osobna zamjenica umjesto izravnoga navoda motiva tijela. Osim toga, odraz su suočavanja sa stvarnošću, čime se pobija mogućnost napuštanja vlastitoga tijela, a tu težnju lirski subjekt neprestano izražava. Druga negacija (*Ne smijem je da taknem.*) ne otkriva potpuno jasno zašto doticanje žene predstavlja problem. Uzrok takvome stavu lirskoga subjekta iskazan je u četvrtome stihu (*Moj dodir, kao dodir smrti, sije svud rasulo.*). Motiv dodira potpuno je ispunjen razarajućim naponom kakav ima *thanatos*. Personificiran je, usporedbom se direktno izjednačava sa smrću i rasulom, a umetanje zarezova to posebno ističe. Četvrta je strofa odraz već objašnjene Schopenhauerove eutanazije volje jer onemoćalost i slutnja skore smrti ograničavaju i odmiču lirskoga subjekta od ostvarivanja spolnosti, tjelesnosti, interakcije sa ženom, težnji koje bi mu prčinile radost. Asonanca samoglasnika *e* i *a* te aliteracija suglasnika *m* obilježava prvi stih. U drugome i trećemu stihu ponavljaju se samoglasnici *o*, *a*, *e* te suglasnici *n*, *m* i *d*. Posljednji je stih (*Moj dodir, kao dodir smrti, sije svud rasulo.*) primjer asonance samoglasnika *o* te aliteracije suglasnika *d*, *s*, *r*.

Peta je strofa distih utemeljen na motivima sna i odjeljivanja. Sagledavajući pjesmu u cjelini, prvi dio prvoga stiha (*U snu se razdvojimo.*) djeluje kao razrješenje, a uporaba točke to naglašava. U njemu se donosi konačno, u prethodnim strofama višestruko traženo, odvajanje lirskoga subjekta od tijela. Ipak, naznačeno je kako je to ostvarivo samo u irealnome i imaginativnome prostru sna. Drugi dio prvoga stiha (*Ipak sam se otkinuo, lebdim*) nastavljen je opkoračenjem u sljedećemu stihu (*i hoću da poletim, da prhnem -*). Futur dodatno ističe opisanu želju, a opkoračenjem se sugerira iščekivanje, odnosno razvija se napetost prilikom ispunjavanja težnje o tjelesnoj nesputanosti. Na to utječu i glagoli koji, postavljeni gradacijski, (*razdvojiti, otkinuti, lebdjeti, letjeti, prhnuti*) ilustriraju etape udaljavanja lirskoga subjekta od tijela. S obzirom na cjelokupni prostor pjesme, postavljanje crtice u ovome stihu najavljuje skorbu kulminaciju

pjesme. Kao i u petome stihu druge strofe, pojavljuje se motiv leta koji implicira nebeske visine i slobodu. Već je objašnjeno kako Šimić uklapa motiv sna i noći u lirski okvir *thanatosa*. Dakle, posezanje je za takvim motivima tipično šimićevesko, a nadrealistički potencijal snova nadilazi zbilju te pjesniku omogućuje katarzu, smiraj i prividnu mogućnost odmicanja od zamornih psiholoških previranja i životnih problema. Ova strofa to izvrsno potkrjepljuje. U prvome se stihu ponavljaju samoglasnici *o*, *a* te suglasnik *s*, a u drugome stihu suglasnici *d* i *p*. Ponavljanje samoglasnika *i* prožima čitavu strofu.

Posljednja je strofa pjesme monostih (*I probudim se: ležim u svom lešu.*). Iako je najkraća, ima izrazito afektivan potencijal i u njoj se ostvaruje kulminacija pjesme. Stih je primjer komprimirane izjavne strukture kao specifičnoga elementa Šimićeve jezične prakse. Dvotočje, kojim se inače pojačava težina prenesenoga značenja, može se objasniti i kao graničnik snova naspram zbilje. Ima funkciju izjednačavanja buđenja sa stvarnošću koja je morbidna jer atmosfera sna naglo nestaje i ugođajem dominira motiv leša. Na čitatelja djeluje sablasno, užasavajuće i oksimoronski jer spaja pojmove nespojive u zbilji (buđenje, život i leš). Boje izostaju, ali atmosfera implicira kontrastne tonove. Mrtvo tijelo u raspadu pretpostavlja blijede, žućkaste, a motivi zemlje, noćni ambijent i snovi asociraju na tamne tonove. Šimić je upravo ovim stihom oblikovao najupečatljiviji iskaz *thanatosa*, ali i zaista simetrično zatvorio pjesmu kao cjelinu. To potvrđuje i činjenica kako je posljednji stih ove pjesme (*I probudim se: ležim u svom lešu.*) varijacija posljednjega stiha prve strofe (*Ja živim u lešu.*). Tako su simbolika i značenje ovoga završnoga stiha, izgrađenoga na motivu leša, ekvivalentni opisanome tumačenju završnoga stiha prve strofe. Življenje ili ležanje u vlastitome lešu metafora je za osjećaj bolesnika koji, uslijed izmučenosti i slabosti, imaju dojam da im je vlastito tijelo grobnica, a motiv žene koja se smije može predstavljati želju za ozdravljenjem.

Mihanović (2012: 27-28) napominje kako Šimić počinje patiti od tuberkuloze 1916., a Pandžić Jakšić i Pandžić Kuliš (2011: 464) ističu kako je ipak, u skladu s ekspresionističkom tematikom, *thanatos* prisutan od samoga početka stvaranja pa obilježava Šimićeveu liriku i prije njegova suočavanja s tuberkuloznom dijagnozom. Stoga treba biti oprezan kada se određena pjesma smatra isključivo biografskom. Pjesma je nastala između 1913. i 1924., a bez preciziranja točne godine objave teško je sa sigurnošću tvrditi odnosi li se izravno na pjesnikovo zdravstveno stanje, osjećaj malaksalosti i slabosti, raspada tijela i smrti. Tako ostaje upitno odražava li zaista

biografske elemente ili je jednostavno napisana u skladu s duhom ekspresionizma. Ipak, sagledavši Šimićev životni put, s osvrtom na bolest koja ga je dugo godina pratila, biografski aspekti u pjesmi možda nisu definitivno potvrđeni, ali su snažno naslućeni.

Tijelo i mi može se usporediti s prethodno analiziranim pjesmama prema noćnome ugođaju, nadrealnim elementima snova i njihovu djelovanju na lirski subjekt, motivima zemlje te biološkim razmatranjem smrti. Potvrđeno je kako je pjesnik djelomično preuzeo postavke Nietzscheove filozofije života i smrti, ali iz današnje je perspektive moguće pronaći i ostale filozofsko-religijske utjecaje naznačene u analizi. Više od ostalih pjesama, *Tijelo i mi* daje naslutiti poimanje smrti približeno izrazima vjere te stoga najuspješnije zrcali Šimićeve etape neprestanoga kretanja između vjere i nevjere koje su neosporivo utjecale na njegovo lirsko oblikovanje *thanatosa*. *Mrtva ljubav*, prva analizirana pjesma, te *Tijelo i mi*, posljednja analizirana pjesma ovoga rada, istaknuto spajaju motive *erosa* i *thanatosa*. Odabrane su i tako raspoređene kako bi oslikale i potvrdile prepletenost tih dvaju temeljnih promatranih motiva te stvorile dojam i o sadržajnom, tematskom i motivskom zatvaranju cjeline u ovome radu.

6. Zaključak

Prema Vinku Brešiću (1995: 12-13), Šimić je „zaštitni znak“ hrvatskoga ekspresionizma te svojevrsni začetnik „hrvatskoga književnoga moderniteta“, a njegov je opus „jedan od najizrazitijih i najkvalitetnijih“ u hrvatskoj književnosti. Osvrtni na Šimićev lik i djelo izneseni u ovome radu uglavnom ističu Šimićevu nedvojbenu izvornost, revolucionarnost i neosporivi doprinos koji je dao hrvatskoj ekspresionističkoj književnosti, ali i europskim ekspresionističkim okvirima. Smatram kako je početno iznesena Brešićeva teza opravdana jer Šimić jest djelovao u skladu s inovacijama i tematskom motivacijom ekspresionizma. Unio je slobodni stih i geometrijske forme, usvojio je i sproveo ekspresionističku naklonost ka sažetosti izraza. U svojoj je poeziji odrazio i tipično ekspresionističku usmjerenost ka neprivlačnim aspektima života i ljudskoga duha. Sve navedeno uočljivo je u analiziranim pjesmama.

Iako Šimićev tematsko-motivski krug nije sazdan isključivo između *erosa* i *thanatosa*, ta su dva elementa kvantitativno značajno prisutna u njegovoj poeziji. *Erosu* i *thanatosu* pristupio je višeslojno, pružajući različite perspektive, mijenjajući ugođaje, a pjesme koje su odabrane nastojale su to i potkrijepiti. Motivsku odrednicu *erosa* u analiziranim je pjesmama izgradio obuhvaćajući različite emocionalne i fizičke dojmove koje ljubav može pobuditi. Oblikovao je i jasno iskazao mračne ljubavne osjećaje koji se javljaju uslijed kraha, rastanka ili prevare i kojima se *eros* može približiti doživljajima koje izaziva *thanatos*. Prikazao je i erotske zanose koji mogu obuzeti pojedinca, a u svojem je pjesničkom svijetu stvorio prostor i za čiste, produhovljene forme ljubavi. *Thanatos* je u ovome radu predstavljen korpusom pjesama za koje držim da su lišene suviše patetike, a time snažno odražavaju sablasnost i istinski užas toga nagona. Potkrjepljuju Šimićeva nastojanja da umjetnost ne bude podložna estetskim zahtjevima u smislu da iskazuje samo ono što je estetski ugodno, prihvatljivo ili skladno. Završno je naznačeno kako Šimićev pristup smrti odražava sve njegove duhovne mijene. Poimanja *thanatosa* ilustriraju njegov životni ciklus, od mladenačkoga vjerničkog svjetonazora, kasnijih sumnji i usvajanja nihilizma i ateizma do ponovnoga otkrivanja vjere.

Iako je napomenuto kako je teško odrediti u kolikoj je mjeri prisutan upliv biografskih odrednica u pjesmama, a u kolikoj su mjeri jednostavno pisane u skladu s ekspresionističkim strujanjima, smatram kako je Šimić u svojim pjesmama ispunio postavku ekspresionizma o ulozi umjetnosti koja ne treba iskazivati objektivnu stvarnost, već odražavati subjektivnu zbilju, odnosno

nutrinu pjesnikova bića. *Eros* i *thanatos* jedan su od temelja blikovanja pjesnikova doživljaja svijeta i njegove poezije. U svojemu kratkome životnome vijeku Šimić je neosporno utjecao na razvoj hrvatske književnosti. Osim toga, sažetim izrazom i dubokom metaforikom čitateljima je ponudio širok raspon osjećaja i promjene ugođaja, iznio je vlastite egzistencijalne dileme i doživljaje stvarnosti s kojima se pojedinac može poistovjetiti. Ljubav i smrt predstavljaju tek dio Šimićeve djela koje zahtjeva više pozornosti čitateljstva.

7. Sažetak

EROS I THANATOS U PJESNIŠTVU ANTUNA BRANKA ŠIMIĆA

Antun Branko Šimić spada među najistaknutije predstavnike hrvatskoga književnoga ekspresionizma. Djelovao je u skladu s duhom europskoga ekspresionizma, ali njegovo se djelo smatra izuzetno izvornim. Zastupao je misao o umjetnosti koja treba biti oslobođena bilo kakvih estetskih konvencija, zrcaliti subjektivnu zbilju te pobuditi osjećaje. U hrvatsku je književnost revolucionarno uveo slobodni stih. U ovome radu promotrit će se njegov lirski opus prožet *erosom* i *thanatosom* koji svoje izvorište nalaze u psihoanalitičkoj teoriji, a predstavljaju temeljne motive Šimićeve stvaralaštva. U opusu s motivima *erosa* analizirat će se pjesme *Mrtva ljubav*, *Tužaljka*, *Kada sam s tobom*, *životinja sav sam...* koje tematiziraju ljubavni krah, kozmičku i erotsku ljubav. U opusu s motivima *thanatosa* analizirat će se pjesme *Mrtvo bit će sve...*, *Ukop druga*, *Tijelo i mi* koje odražavaju rezignirani pristup smrti, iskustvo smrti drugoga te promišljanja o vlastitoj smrtnosti. Oblikujući svoj pjesnički svijet, Šimić je iskazao vlastita stanja duha i percepcije ljubavi i smrti koje svoje polazište nalaze i u životnim prilikama i religijskim uvjerenjima.

Ključne riječi: Antun Branko Šimić, ekspresionizam, *eros*, *thanatos*

8. Abstract

EROS AND THANATOS IN THE POETRY OF ANTUN BRANKO ŠIMIĆ

Antun Branko Šimić is counted among the most distinguished representatives of Croatian literary expressionism. He worked in line with the spirit of European expressionism, yet his work is considered exceptionally original. He advocated for art to be free from any aesthetic conventions, reflecting subjective reality and evoking emotions. Šimić was revolutionary in introducing free verse into Croatian literature. This thesis will examine his lyrical opus imbued with Eros and Thanatos, which find their origins in psychoanalytic theory and represent some of the fundamental motifs of Šimić's work. In the corpus dealing with themes of Eros, poems such as *Mrtva ljubav*, *Tužaljka*, *Kada sam s tobom*, *životinja sav sam...* will be analyzed, highlighting themes of romantic downfall, cosmic and erotic love. In the corpus with themes of Thanatos poems such as *Mrtvo bit će sve...*, *Ukop druga*, *Tijelo i mi* will be analyzed, reflecting a resigned approach to death, the experience of another's death and reflection on one's own mortality. Through shaping his poetic world, Šimić expressed his own states of mind and perceptions of love and death, which are rooted in both life circumstances and religious beliefs.

Key Words: Antun Branko Šimić, Expressionism, Eros, Thanatos

9. Literatura

Abel-Hirsch, Nicola (2001). *Eros (Ideas in Psychoanalysis)*. Duxford: Icon Books.

Ariès, Philippe (1989). *Eseji o istoriji smrti na Zapadu: od srednjeg veka do naših dana*. Beograd: Rad.

Biblija (1994). Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Bilosnić, Tomislav Marijan (2011). Prigušeni krik Šimićeve trojstva: O pjesništvu Antuna Branka Šimića. U: Bilosnić, Tomislav Marijan (ur.). *Vrijeme i riječi: pjesnički portreti*. Zadar: Udruga 3000 godina Za Dar, 7-24.

Bošković, Ivan (2008). Šimićevo rano pjesništvo i mijene u ozračju estetskih, idejnih i svjetonazorskih sukoba u hrvatskoj književnosti na razmeđu dvadesetoga stoljeća. U: Pandžić, Vlado (ur.). *Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Drinovci: Matica hrvatska Grude, 221-234.

Brešić, Vinko (1995). Antun Branko Šimić. U: Lovrinčević, Ljiljanka (ur.). *Opomena: izabrane pjesme / Antun Branko Šimić*. Zagreb: Konzor, 5-13.

Brlenić-Vujić, Branka (2005). Motiv plesa kao igre i svečanost riječi u A. B. Šimića i pjesnika iz časopisa Der Sturm. *Dani Hvarškoga kazališta*, 31 (1), 201-214.

Brnčić, Jadranka (2008). Šimićeve zvijezda. U: Pandžić, Vlado (ur.). *Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Drinovci: Matica hrvatska Grude, 279-299.

Carson, Anne (1986). *Eros the Bittersweet: An Essay*. Princeton: Princeton University Press.

Edschmid, Kasimir (2018). *O ekspresionizmu u književnosti i novo pjesništvo*. Zagreb: Ex libris.

Franičević, Marin (1964). Pjesnik krika i preobraženja. U: Franičević, Marin (ur.). *Književne interpretacije*. Zagreb: Naprijed, 273-363.

Fučić, Branko (1979). Smrt. U: Badurina, Anđelko (ur.). *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 537-539.

Galjer, Jasna (2011). Časopisi za novu umjetnost. U: Maković, Zvonko (ur.). *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 49-53.

Grljušić, Ivan (2006). *Plavi san: Antun Branko Šimić*. Poljica: samostalna naklada.

Gruica, Toma (2021). Martin Heidegger: egzistencijalna analiza tu-bitka. *Čemu*, vol. XVII, br. 28, 8-21.

Ivanišin, Nikola (1990). *Fenomen književnog ekspresionizma: o hrvatskom književnom ekspresionizmu*. Zagreb: Školska knjiga.

Jelčić, Dubravko (1997). *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Zagreb: Naklada Pavičić.

- Jelkić, Vladimir i Reškovac, Livija (2011). Nietzscheovo poimanje života. *Cris*, vol. XIII, br. 1, 145-155.
- Kaštelan, Jure (1963). Antun Branko Šimić. U: Ravlić, Jakša (ur.). *Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 99.: Pjesme i proza / Antun Branko Šimić*. Zagreb: Matica hrvatska: Zora, 7-21.
- Katekizam Katoličke Crkve – doručeno izdanje* (2016). Zagreb: Hrvatska biskupska konferencija.
- Krešić, Andrija (1981). *Filozofija religije*. Zagreb: Naprijed.
- Kušar, Stjepan (2013). Odlučnost i briga. U: Barbarić, Damir (ur.) *Bitak i vrijeme*. Zagreb: Matica hrvatska, 111-125.
- Lukács, István (2008). Siromašni pjesnici o siromasima (Attila József i A. B. Šimić). U: Pandžić, Vlado (ur.). *Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Drinovci: Matica hrvatska Grude, 301-323.
- Majić, Ivan (2008). Simbol žene u pjesništvu Antuna Branka Šimića. U: Pandžić, Vlado (ur.). *Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Drinovci: Matica hrvatska Grude, 495-512.
- Maković, Zvonko (2011). Umjetnost rođena iz kaosa. U: Maković, Zvonko (ur.). *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 7-11.
- Marcuse, Herbert (1985). *Eros i civilizacija: filozofsko istraživanje Freuda*. Zagreb: Naprijed.
- Markešić, Ivan (2008). Ljubav i smrt u pjesmama A. B. Šimića – promatrane sa stajališta egzistencijalističke i sociologije svakodnevnog života. U: Pandžić, Vlado (ur.). *Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Drinovci: Matica hrvatska Grude, 235-253.
- Maroević, Tonko (2012). Teški zrak Antuna Branka Šimića. U: Vučić, Miroslava (ur.). *Teški zrak: sabrane pjesme*. Zagreb: Školska knjiga, 337-371.
- Matičević, Ivica (2015). Mjera očaja, krik utjehe. Hrvatska ekspresionistička književnost i Prvi svjetski rat. *Dani Hvarškoga kazališta*, 41 (1), 228-242.
- Mihanović, Nedjeljko (2012). *Izabrane pjesme / Antun Branko Šimić*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Milanja, Cvjetko (2000). *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Nemet, Ladislav (2002). *Kršćanska eshatologija*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Palameta, Miroslav (2008). Šimićeve preobrazbe i Preobraženja. U: Pandžić, Vlado (ur.). *Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Drinovci: Matica hrvatska Grude, 135-148.
- Pandžić, Vlado (2005). *Sunce siromaha*. Vinkovci: Riječ.
- Pandžić, Vlado (2008). Borba za rukopise Antuna Branka Šimića. U: Pandžić, Vlado (ur.). *Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Drinovci: Matica hrvatska Grude, 83-106.

Pandžić Jakšić, Vlatka i Pandžić Kuliš, Drijenka (2011). 'Vraćanje suncu' Antuna Branka Šimića. *Acta medica Croatica*, vol. 65, br. 5, 459-466.

Pavlovski, Borislav (2008). Astralni simbolizam u poeziji Antuna Branka Šimića. U: Pandžić, Vlado (ur.). *Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Drinovci: Matica hrvatska Grude, 171-184.

Pejić, Marinko (2008). Geometrijski oblici pjesama Antuna Branka Šimića. U: Pandžić, Vlado (ur.). *Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Drinovci: Matica hrvatska Grude, 55-63.

Pieniažek, Krystyna (2000). *Pjesničko stvaralaštvo Antuna Branka Šimića*. Zagreb: Matica hrvatska.

Pranjković, Ivo (2003). Šimićeve jezična praksa. U: Bagić, Krešimir (ur.). *Jezik i beletristika*. Zagreb: Disput, 44-62.

Pranjković, Ivo (2008). Sintaksa Antuna Branka Šimića. : Pandžić, Vlado (ur.). *Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Drinovci: Matica hrvatska Grude, 121-134.

Prosperov Novak, Slobodan (2003). *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.

Pšenko, Tihana i Piskač, Davor (2012). Boja u pjesništvu hrvatskog ekspresionizma (A. B. Šimić, V. Čerina). *Kroatologija*, 3 (1), 129-151.

Schopenhauer, Arthur (2017). *O smrti i postojanju*. Zagreb: Cid-Nova.

Senković, Željko. Antropološko-etička perspektiva u Freudovoj psihoanalizi. *Filozofska istraživanja*, vol. 27, br. 1, 57-68.

Sičanica, Marko (2017). Problem smrti u misli Martina Heideggera. *Čemu*, vol. XIV, br. 25, 81-88.

Skledar, Nikola. Freudovo shvaćanje kulture između erosa i thanatosa. Tumačenje Paula Ricoeura. *Sociologija i prostor*, vol. 45, br. 2 (176), 203-212.

Solar, Milivoj (1997). *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

Solar, Milivoj (2003). *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing.

Solar, Milivoj (2005). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

Stamać, Ante (2008). *Izabrane pjesme / Antun Branko Šimić*. Zagreb: Matica hrvatska.

Šicel, Miroslav (1973). *Pjesme i kritike / Antun Branko Šimić*. Zagreb: Mladost.

Šimić, Antun Branko (1963). Berlinski Sturm ili nova umjetnost germanska. U: Ravlić, Jakša (ur.). *Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 99.: Pjesme i proza / Antun Branko Šimić*. Zagreb: Matica hrvatska: Zora, 174-175.

Šimić, Antun Branko (1963). Namjesto svih programa. U: Ravlić, Jakša (ur.). *Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 99.: Pjesme i proza / Antun Branko Šimić*. Zagreb: Matica hrvatska: Zora, 181-183.

Šimić, Antun Branko (1995). Tehnika pjesme. U: Lovrinčević, Ljiljanka (ur.). *Opomena: izabrane pjesme / Antun Branko Šimić*. Zagreb: Konzor, 221-232.

Šimić, Antun Branko (2012). Teški zrak: sabrane pjesme. U: Vučić, Miroslava (ur.). *Teški zrak: sabrane pjesme*. Zagreb: Školska knjiga.

Šimić, Antun Branko (2020). *Papirići*. U: Bušić, Mario (ur.). *Susreti (14. godišnjak Matice hrvatske Grude)*. Grude: Matica hrvatska Grude, 86-100.

Šimić, Stanislav (1960). Pogovor o djelu A. B. Šimića. U: Šimić, Stanislav (ur.). *Sabrana djela, knjiga 1.: Poezija*. Zagreb: Znanje, 291-412.

Šimundža, Drago (2005). Vjera i nevjera u poeziji Antuna Branka Šimića. U: Hekman, Jelena (ur.). *Bog u djelima hrvatskih pisaca: Vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća, svezak 2*. Zagreb: Matica hrvatska, 41-94.

Talan, Nikica. Smrt kao tema u portugalskoj književnosti. *Književna smotra*, vol. 53, br. 199(1), 93-111.

Višić, Marko (2016). Sumersko-akadski ep o Gilgamešu. *Matica: časopis za društvena pitanja, nauku i kulturu*, vol. 17, br. 68, 391-482.

Vučković, Radovan (1969). *Preobražaji i preobraženja (o Antunu Branku Šimiću)*. Sarajevo: Svjetlost.

Žarković Heisinger, Alfonso (1995). Kako sam upoznao A. B. Šimića. U: Lovrinčević, Ljiljanka (ur.). *Opomena: izabrane pjesme / Antun Branko Šimić*. Zagreb: Konzor, 243-255.

Mrežni izvori:

Memento mori. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. (<https://www.enciklopedija.hr/clanak/memento-mori>, pregledano 17. 5. 2024.)

Sjena. *Hrvatski jezični portal*. (https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=d15mXxg%3D, pregledano 15. 3. 2024.)

Trenodija. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. (<https://www.enciklopedija.hr/clanak/trenodija>, pregledano 11. 3. 2024.)

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja OZANA MEŠIN, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja sveučilišnog/e magistra/magistrice EDUKACIJE HRVATSKOG JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI I POVIJESTI, izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mojega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 2. srpnja 2024.

Potpis

Ozana Mešin

Izjava o pohrani i objavi ocjenskog rada
(završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - podcrtajte odgovarajuće)

Student/ica: OZANA MEŠIN

Naslov rada: EROS I THANATOS U PJESNIŠTVU ANTUNA BRANKA ŠIMIĆA

Znanstveno područje i polje: HUMANISTIČKE ZNANOSTI, FILOLOGIJA

Vrsta rada: DIPLOMSKI RAD

Mentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):

LUCIJANA ARMANDA ŠUNDOV, DOC. DR. SC.

Komentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):

Članovi povjerenstva (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):

NIKOLA SUNARA, DOC. DR. SC.

LUCIJANA ARMANDA ŠUNDOV, DOC. DR. SC.

ENI BULJUBAŠIĆ, DOC. DR. SC.

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog ocjenskog rada (završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada.

Kao autor izjavljujem da se **slažem da se moj ocjenski rad, bez naknade, trajno javno objavi u otvorenom pristupu u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i repozitoriju Nacionalne sveučilišne knjižnice u Zagrebu** (u skladu s odredbama *Zakona o visokom obrazovanju i znanstvenoj djelatnosti* (NN br. 119/22).

Split, 2. srpnja 2024.

Potpis studenta/studentice: Ozana Mešin

Napomena:

U slučaju potrebe ograničavanja pristupa ocjenskom radu sukladno odredbama Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima (111/21), podnosi se obrazloženi zahtjev dekanici Filozofskog fakulteta u Splitu.