

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.22>

Data przesłania artykułu: 27.12.2021

Data akceptacji artykułu: 20.04.2022

ANDRIJANA KOS-LAJTMAN

Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja

(University of Zagreb, Croatia)

Zaraza i rat kao anticipatori smrti: *Tifusari* Jure Kaštelana

Contagion and War as Auguries of Death: Jure Kaštelan's *The Typhus Victims*

Abstract

The paper examines Jure Kaštelan's poem *The Typhus Victims*, an emblematic text of modern Croatian literature, from the perspective of his relation to the thematic context of contagion (typhus) and war (World War II), the key semantic pillars leading to death as an inevitable result. *The Typhus Victims* is an example of the synthesis of diverse literary modes on numerous discursive levels — starting with semantic polyvalence, where they participate within the framework of several semantic fields (disease as an augury of death, the cataclysm of war, freedom as an ideal), through a global structure (six heterogeneous parts), to stylistic heterogeneity. The various linguistic and stylistic components synergistically contribute to the identifying death as the key theme of *The Typhus Victims*, as well as love and freedom on its thematic antipodes. The paper aims to study the functional relationship of formal elements of poetic utterances with the aforementioned thematic structures, with special emphasis on the procedures of anticipating death on the semantic axis of the cataclysm of war, in which violence and contagion are the key generators.

Keywords: Jure Kaštelan, *The Typhus Victims* (*Tifusari*), contagion, war, synergy of discursive levels

Zaraza i vojna jako antycypacje śmierci. *Chorzy na tyfus* Jurego Kaštelana

Streszczenie

W artykule przeanalizowano poemat Jurego Kaštelana *Chorzy na tyfus* — emblematyczny tekst współczesnej literatury chorwackiej — w perspektywie jego odniesień do kontekstu tema-

tycznego zarazy (tyfus) i wojny (druga wojna światowa), a także kluczowych osi semantycznych, które prowadzą do śmierci jako nieuniknionego skutku. *Chorzy na tyfus* są przykładem syntezy różnorodności na wielu poziomach dyskursywnych, począwszy od poliwalencji semantycznej (pojawiają się w obrębie kilku pól znaczeniowych — choroba jako zapowiedź śmierci, kataklizm wojenny, wolność jako ideał), przez strukturę globalną (sześć zróżnicowanych części), po niejednorodność stylistyczną. Synergia rozmaitych komponentów językowych i stylistycznych przyczynia się do wykrystalizowania się śmierci jako tematu przewodniego *Chorych na tyfus* oraz miłości i wolności jako jej antypodów.

Celem artykułu jest zbadanie związku funkcjonalnego, jaki zachodzi między formalnymi elementami wypowiedzi poetyckiej a wymienionymi polami semantycznymi, ze szczególnym uwzględnieniem sposobu antycypowania śmierci na znaczeniowej osi kataklizmu wojennego, którego kluczowymi generatorami są przemoc i zaraza.

Słowa kluczowe: Jure Kaštelan, *Chorzy na tyfus* (*Tifusari*), zaraza, wojna, synergia poziomów dyskursywnych

Tifusari u poetičkom kontekstu Kaštelanova stvaralaštva

Jure Kaštelan klasik je moderne hrvatske književnosti i nezaobilazan dio hrvatskog pjesničkog kanona. Iako najznačajniji kao pjesnik, ostvario se i kao prozaik, dramatičar, teoretičar književnosti, prevoditelj s više europskih jezika i urednik¹. Kaštelanovo pjesništvo možda najsazetije opisuje epitet *klasično moderne* poezije koji mu je pridao teoretičar Ante Stamać, ističući da je poezija ovoga pjesnika „ostvarila svekoliki repertoar poetskih postupaka imanentnih suvremenom našem jeziku” te da „predstavlja jedan od misaonih i estetičkih vrhunaca” (Stamać, 1983, s. 17) toga jezika. Tomislav Brlek naglašava da je riječ o kardinalnom opusu koji je „skoro pa *partem non fert* po s(p)retnom spoju najšire popularnosti i apsolutne modernosti” (Brlek, 2020, s. 301). Već prvom zbirkom *Crveni konj* (1940) Kaštelan je pokazao većinu svojih poetičkih osobina, iako su se tijekom daljnjih pola stoljeća pojavni oblici njegove lirike razvijali i nadograđivali (Stamać, 1983, s. 8). Tom predratnom zbirkom, tiskanom u vlastitoj nakladi i popraćenom ilustracijama Ede Murtića, čija je naklada zabranjena i uništena zbog lijevog ideološkog okvira i „zbog za onodobne društvene kodove, smjele tematizacije ljubavnih čežnja, te tjeskobnih slutnja nadolazećega rata” (*Hrvatski biografski leksikon*), uspostavio je niz pjesničkih postupaka koji su se iskristalizirali kao ključna mjesta njegove autorske prepoznatljivosti – prvenstveno, „karakterističan pjesnički obrazac oblikovan prožimanjem nasljeđa usmenoga pučkoga pjesništva i europske modernističke poezije, napose nadrealizma i lirike Federica Garcíje Lorce, s glavnim motivima slobode i ljubavi te, njima suprotstavljenima, straha i smrti” (Kragić,

¹ U tom kontekstu najznačajniji je njegov uredničko-prevoditeljski rad na *Bibliji* objavljenoj u zagrebačkoj Stvarnosti 1968. g. Riječ je o četvrtom cjelovitom prijevodu *Biblije* na hrvatski jezik i prvom tiskanom u Hrvatskoj. Hrvatski prijevod *Biblije* načinjen je iz izvornika, prema uzoru na *Jeruzalemsku Bibliju*, a uz Kaštelana urednik je bio Bonaventura Duda.

2009). S druge strane, istraživači ovoga opusa slažu se da se Kaštelanova lirika na sadržajnoj razini dosta mijenjala, odražavajući promjene u zbilji uz perpetuiranje nekih osnovnih tematskih čvorišta (Stamać, 1983). Zanimljivo je da je put od potpune nedostupnosti nastupne zbirke 1940. godine do najšire prihvaćenosti i statusa kanonskoga pjesnika modernizma druge polovice 20. stoljeća Kaštelanova poezija prešla „iznimno brzo – takoreći u bljesku” (Brlek, 2020, s. 308). Njezinoj popularnosti, barem u vremenu do pjesnikove smrti 1990., svjedoči i veliki broj zbirki izabranih pjesama iz autorova opusa.

Kada se Kaštelanova poezija pojavila, neposredno pred Drugi svjetski rat, dominantna pjesnička struja imala je realistički predznak, a književnost se sagledavala prvenstveno kroz svoju društvenu funkciju (Stamać, 1983, s. 9). Odnosno, kao što navodi Cvjetko Milanja u knjizi *Hrvatsko pjesništvo 1930–1950.*: „Razdoblje je to, dakle, u kojem je estetska vrijednost sve više izguravana kao glavni segment pri procjeni književnoga i umjetničkog djela, a presudno želi postati ideološko-politički koncept” (Milanja, 2017, s. 15). Milanja, međutim, pjesništvo od 30-ih do 50-ih godina pokušava preciznije raščlaniti i opisati te uočava da su u navedenim desetljećima aktualna čak tri tipa angažiranosti – *socijalno* angažirana književnost, *nacionalno-katolički* angažirana književnost i *seljačka* književnost – dok paralelno s njima postoji i manje zastupljena književnost *artističko-liberalne orijentacije* (Milanja, 2017, s. 15–55). Fundamentalno određenje socijalno angažirane književnosti, bez obzira na to što su unutar navedenoga modela postojale kako doktrinarna, tako i umjerenija, esteticizmu sklonija struja, jest „*ideja čovjeka kao društveno-političkog bića*, što odgovara *ideji književnosti kao zrcala (društvene) stvarnosti* u horizontu marksističke ideologije (Milanja, 2017, s. 27). Drugi, nacionalno-katolički model sklon je aktiviranju katoličkih vrijednosti, ali i nacionalno-hrvatske političke orijentacije, utječući se građanskom konceptu kulture, često kroz „detektiranje antropoloških i ontoloških značajki hrvatskoga bića, koje su jamačno idealizirane – čestitost, poštenje, dužnost oplemenjivanja sebe, naroda i čovječanstva” (Milanja, 2017, s. 36). U modelu tzv. seljačke književnosti u temelju su „*etika, tradicija, narodno, nacionalno*, tj. Bog, tlo, i zemlja” (Milanja, 2017, s. 37) – riječ je o regionalnoj književnosti vezanoj za dijalekt koju stvaraju uglavnom književnici seljaci, a glavni predmet obrade, dakako, jest selo (Milanja, 2017, s. 37). Artističko-liberalna orijentacija, s Tinom Ujevićem kao središnjom figurom, u nekim je segmentima bliska prvoj, onoj socijalno angažirane književnosti – to se, prije svega, očituje u isticanju estetske i umjetničke autonomnosti od strane Miroslava Krleže, ključne figure prvoga modela – no ujedno se od nje i razlikuje „načelnom javnom neangažiranošću svojih aktera” (Milanja, 2017, s. 42).

Kaštelan je zbirkom *Crveni konj* (1940), kao i svojim pjesništvom nastalim u poratnim godinama – zajedno s autorima poput Vesne Parun, Petra Šegedina, Ranka Marinkovića, Vladana Desnice i drugima, mahom iz redova *krugovaša* – „otvarao putove drugačije, modernije ideje književnosti negoli je bila tadašnja

normativna socrealistička dogmatska varijanta” (Milanja, 2017, s. 357), iako je, kao što navodi Tonko Maroević, upravo u tim godinama imao autoritet ovjenčanoga i svim mogućim društvenim potvrđama ovjerenog autora (Maroević, 2004, s. 471). Kaštelan se, poput Šegedina, idejom individualne umjetničke slobode odupirao doktrinarnosti, oslanjajući se na ideju slobode kao na temeljnu ontološku kategoriju za kojom poseže u različitim modalitetima (Milanja, 2017, s. 358). *Crveni konj* zbirka je obilježena iščašenim vizurama svijeta karakterističnima za nadrealističke poetike, a neobične, oniričke vizure prati i izlomljen stih, različit od smirenog, nedekorativnog stiha koji se približava običnom govoru, kakav dominira u međuratnoj hrvatskoj lirici. Riječ je o osebnom autorovu stihu utemeljenom na slobodnom ritmu i kombinaciji različitih iskaznih modela – od harmoničnih vezanih stihova do proze – u kojima je moguće očitavati analogije s neurozama predratnoga vremena (Stamać, 1983, s. 10; Vuletić, 2000). Evidentne su veze Kaštelanove poezije s modernim europskim pjesništvom, na što je već višestruko upozoravano – počevši od poznavanja Rilkea i Jesenjina, preko stilskih inovacija nadrealizma i hermetizma, pa do filozofskog mišljenja Bergsona (Milanja, 2017, s. 359), no isto tako upućivano je i na neke sasvim konkretne utjecaje poput onoga Lorce, čije je pjesništvo i prevodio (usp. Lovrenčić, 2019), ili srpskih nadrealista Oskara Daviča i Milana Dedinca (Melvinger, 2003a). Kaštelan nerijetko pjesme organizira u cikluse disharmoničnih i heterogenih struktura interferirajući različite tipove govora i stilizacija. Iako je već prva zbirka naznačila ključna obilježja njegove poetike – dominaciju slobodnoga stiha s tzv. unutarnjim rimama, sklonost leksičkim i sintagmatskim ponavljanjima, iskorištavanje aliteracija, kao i eliptičnih rečenica – tek je *Pijetao na krovu* (1950), druga autorova zbirka, na puno svjetlo iznijela ono što je ranije bilo prisutno tek kao predosjećaj: ratne strahote i stradanja. Takve sadržaje Kaštelan je posebno dojmljivo izrazio u dužim ciklusima unutar zbirke, kao što su *Krvavija*, *Lanci na rukama* i *Tifusari*.

Poema o dvostruko uvjetovanoj smrti

Semantička struktura: smrt kao zalog slobode

Možda najpoznatije Kaštelanovo ostvarenje uopće, ciklus *Tifusari*, koji se s obzirom na svoju kompozicijsko-sadržajnu zaokruženost najčešće određuje poemom, značenjski je složena i polivalentna cjelina koja participira u nekoliko semantičkih polja – od centralnog motiva tifusara, preko prikaza ratnih užasa, pa do apoteoze slobode koja prerasta u idejno-semantičku okosnicu poeme. Fabularna os *Tifusara* oblikovana je kao hod umirućeg tifusara u partizanskoj koloni, po snježnoj mećavi, iz čega se derivira somnambulni monolog izmučena bolesnika koji, u vrućici, zapravo hoda po rubu smrti. Taj je monolog predložen kroz više strukturalnih dijelova te ispoljava važne i kontrastno profilirane tematske niti kao što su tragika i i ljepota postojanja, sjećanje i zaborav, te ono ključno – povjerenje u slo-

vodu kao vrhunsku vrijednost. Sloboda time, kako dobro zapaža Milanja, funkcionira kao „bitak koji se suprotstavlja antibiotiku” (Milanja, 2017, s. 358).

Šest dijelova (stavaka) poeme s jedne strane progovaraju o okrutnim zločinima i ljudskoj patnji, a s druge o nadi u pobjedu i mogućnosti ponovne radosti. Smrt je semantička jezgra teksta, i to bolna, patnjom obilježena smrt. Ono što je posebno zanimljivo u *Tifusarima* jest činjenica da je riječ o smrti generiranoj iz dvaju različitih ishodišta: zaraze tifusa s jedne, te neprijateljske opasnosti s druge strane. Kaštelan, postižući zapravo dramsku napetost, efektно udružuje dvije različite ontemske figure (usp. Peleš, 1999) – bolest i rat – u jedinstven konglomerat patnje, čije okončanje, izvjesno je, vodi izravno u smrt. Smrt kao ključni semantički sastojak tako postaje dvostruko uvjetovana – s jedne strane, napredovanjem tifusa, bakterijske zarazne bolesti poznate po visokoj vrućici, malaksalosti, boli u abdomenu i kožnom osipu, koja se najčešće širi upravo u okolnostima neodgovarajućih higijenskih uvjeta kakvi su i oni u ratu (usp. *MSD priručnik dijagnostike i terapije*), a s druge strane, napredovanjem neprijateljskih jedinica. Bolest napreduje na razini kolone tifusara u cjelini, ali i na razini pojedinca, govornog subjekta poeme: „Ognjica raste. Rukom ruku hvatam. / Uz čelo druga moje čelo gori” (Kaštelan, 1950, s. 60)². Paralelno s bolešću napreduju i neprijateljske snage koje su koloni zaraženih sve bliže, čime rizik smrti od krvoločne neprijateljske ruke neprestano raste: „Za gorom / smrt / noževe kuje / i jama-mješina / nozdrve nadima: / požare / i vješala / bljuje”. Riječ je, dakle, o smrti koja nosi dvostruk hipotetički predznak – onaj uslijed krajnje iscrpljenosti organizma zbog opake zaraze, ali i onaj drugi, za izmorene tifusare nimalo podnošljiviji, koji bi bio posljedica padanja u ruke neprijatelju. Štoviše, tifusaru-govorniku, bez obzira na halucinantno stanje u kojem se nalazi, potonja se smrt čini strašnija i teže prihvatljiva. Moguće je pretpostaviti da takav afektivni odnos protagonista i govornog subjekta ne proizlazi samo iz svijesti o okrutnosti koju bi okupator ispoljio u slučaju da mu se padne u ruke nego i iz svijesti o moralnom zastranjenju čovjeka u slučaju ratnih okupacija, poput onih koje je u Drugom svjetskom ratu provodila nacistička Njemačka i njezini saveznici. U odnosu na smrt uslijed bolesti koja je, dakako, lišena takvog antihumanog i anticivilizacijskog balasta, smrt od neprijateljske ruke čini se kao devijacija koja u etički ispravnom čovjeku pobuđuje bijes i želju za osvetom.

Analizirajući *Tifusare*, književni teoretičar Branko Vuletić ističe da već prvi dio teksta „u sebi sažima čitavu pjesmu: svaki se njegov dio povezuje/odražava u dijelovima pjesme koji slijede” (Vuletić, 2008). Riječ je o sljedećim stihovima sa samog početka poeme:

Brojim stope na bijelu snijegu. Smrt do smrti.
Smrt su stope moje.

Smrt do smrti. Smrt do smrti.
Smrt su stope moje.

² Svi stihovi iz *Tifusara* navodit će se dalje prema tom, prvom izdanju zbirke, te se stoga izvor u zagradi neće više ponavljati.

Svaka
ide
svome
grobu

Svaka ide svome grobu
ko izvori
svome
moru.

Svaka ide svome grobu.

Vuletić precizno pojašnjava kako glagolska rečenica „Smrt su stope moje” samo ponavlja, pobliže tumači bezglagolsku rečenicu „Smrt do smrti”, koja je i sama ponavljanje te da se sve odvija u pulsiranju, širenju i sužavanju pažnje: od opisa („Brojim stope na bijelu snijegu”) do sažimanja („Smrt do smrti”), pa opet do objašnjavanja („Smrt su stope moje”) – sve su to jednaki sadržaji, pri čemu se „ponavlja i glas *s* i tako svojom materijalnošću potvrđuje istinitost ovih veza i njihovu povezanost s dekorom – *snijegom*” (Vuletić, 2008). Cijela poema, uronjena u svijest o smrti, neprestano je kretanje „granicom između života i smrti, između patnje i nade” (Vuletić, 2008), a glas koji čujemo pripada onom koji hoda tim tankim rubom – oboljelom i izmorenom borcu. Nakon prvog dijela *Tifusara*, koji nas uvodi u patnju sa sviješću da je smrt konačno odredište („Svaka vodi svome grobu”), u drugom dijelu preispituje se mogućnost ponovne uspostave sreće („Hoće li ikad ovom stazom proći / nebo široko, oko puno sreće?”), odnosno (ne)izvjesnost njezina otkupljenja sadašnjom patnjom („Hoće li stope ostati na zemlji / i prkositi krvlju utisnute / ili će snjegovi u mrkloj tišini / zamesti riječi, tragove i pute?”). Treći dio poeme nalik je pravoj drami koja se odvija u surovim uvjetima na granici izdržljivosti („Vijavica. Vjetar vije. / Čovjeka ni vuka nije”) s dojmljivim interpolacijama upravnoga govora gdje se glas ne daje samo zapomažućim, polumrtvim ljudima u koloni nego i dijelovima vlastita tijela protagonista-iskaznog subjekta („– Ognja, ognja – / kosti vrište”). U dijelu nakon toga nastupa utišavanje i smrt se čini sve bližom („Nijemo / bez glasa / u meni / mrtvac progovara”), a u predsmrtnoj agoniji bolesnik vidi svoju majku i rodno selo uz Cetinu. Pritom je svjestan užasa koji su mu nadomak („Za gorom / smrt / noževe kuje / i jama-mješina / nozdre nadima: / požare / i vješala / bljuje”). Nakon toga slijede peti i šesti dio poeme u kojima se kristalizira idejna okosnica cijeloga teksta – u petom dijelu, umjesto smrti s kojom su se do sada povezivale stope u snijegu, uvodi se motiv slobode: „U svakoj stopi, na svakom koraku: sloboda, sloboda, / sloboda iz rane, iz krvi sloboda izraste”. Sloboda se, dakle, uspostavlja kao krajnji i vrhunski cilj, ideal u čije se ispunjenje vjeruje i kojem se lirski subjekt nada kao otkupljenju i smislu za svu proživljenu patnju i zalog sretnije budućnosti. U drugoj strofi toga dijela on joj se i izravno obraća apostrofirajući je riječima „ti što si ljubav sama”, čime se, dakle, sloboda i ljubav esencijalno izjednačuju. U sljedećoj strofi pojašnjava se da sloboda može „živu ljubav dati / što prkosi smrti i čelik prelama”. Pozdrav koji tifusar

– svjestan da možda živi svoje zadnje minute ili sate – ostavlja živima, također se odnosi na slobodu: „prenesi od groba do srca, prenesi kroz tminu / pjesmu što ne gine: sloboda, sloboda”. U zadnjem dijelu poeme, u predsmrtnoj vrućici, bolesnika obuzima poriv za osvetom, no paralelno s time i vizija mirne budućnosti za koju je svjestan da je neće dočekati. U zadnjoj strofi događa se identifikacija umirućeg s kolektivom kojemu pripada, po prvi put u pjesmi umjesto lirskoga *ja*, čujemo kolektivno *mi*: „ali i u smrti mi smo partizani / i naši mrtvi još se jače bore”.

Evidentno je, dakle, da *Tifusari*, baš kao i neke druge Kaštelanove pjesme, poetski govor o ratnim strahotama idejno zaokružuju glorifikacijom slobode kao vrhunske humanističke kategorije čija je cijena skupa, ali dosezanje nužno jer nadraستا dobrobit pojedinačnog života. Takva superiorna pozicija koju sloboda – i ljubav kao njezin idejni parnjak – imaju u panteonu ljudskih vrlina svakako sadrži nešto od iracionalnog, gotovo romantičarskog zanosa, producirajući pomalo idealiziranu sliku svijeta, no isto tako, u kontekstu u kojem je Kaštelanova poema nastala – neposredno nakon rata – takav idejni angažman moguće je tumačiti i kao moralni korelativ, pa i nezaobilazan terapijski čimbenik s gledišta ratnih trauma.

Ključnu opasku o tretmanu smrti u *Tifusarima*, o njezinoj sintezi s tematskom sferom života, dao je upravo Vuletić:

I u „Tifusarima” se može govoriti o suprotstavljanju metafora/metonimija smrti (mrak, grob, tmina) i života (srce, pjesma, sloboda) u sljedećim stihovima:

Ako panem u **mraku**, prenesi **živima** pozdrav,
prenesi od **groba** do **srca**, pronesi kroz tminu
pjesmu što ne gine: **sloboda, sloboda**.

Ali već širi kontekst govori o vezivanju suprotnosti, poistovjećivanju života i smrti:

Kad pjesme umiru, ti što si ljubav sama,
hoćeš li **umirući živu** ljubav dati
što prkosi smrti i čelik prelama?

Hoćeš li **umirući živu** ljubav dati
što u svakom srcu iznova se rađa,
hoćeš li **glasom zore u noći zapjevati**? [istaknula – A. K. L.]

Navedene stihove možemo tumačiti kao jedinstvo suprotnosti, ili točnije kao istinski život, koji se javlja u krajnjim situacijama, na granici života i smrti. (Vuletić, 2008)

Jedinstvo navedenih suprotnosti, točnije, njihovo pomirenje, događa se upravo kroz ideju slobode kao nužnog socijalno-etičkog čimbenika koji omogućuje da život nadraste smrt. Odnosno, kako konstatira Milanja, možemo se složiti da se smrt, baš kao i sloboda i ljubav, kod Kaštelana ne tretiraju (samo) partikularno i kronotopski konkretno, nego kao egzistencijalna stanja univerzalna biću kao takvome (usp. Milanja, 2017, s. 359).

Sintaktička struktura: suodnosi istog i različitog

Već u radu *Ponavljanja u pjesništvu Jure Kaštelana*, u kojemu se bavio ponavljanjima riječi, sintagmi i rečenica u Kaštelanovoj poeziji, Vuletić (1991, 1992) konstatira da je ponavljanje osnovna pjesnička figura ovoga pjesnika – počevši od

dvočlanih ponavljanja, preko ponavljanja većih cjelina, višestrukih ponavljanja, do raznih tipova složenih ponavljanja kao što su refreni ili ispreplitanja. Suštinski, ponavljanja su u Kaštelanovu pjesništvu uvijek složena jer se razne vrste ponavljanja isprepliću i nadopunjavaju, a njihova je dodatna značajka da su vrlo često poduprta glasovnim ponavljanjima. Ponavljanje je pak samo po sebi specifična figura jer je istodobno riječ i o jednakosti i o različitosti, točnije, svako pjesničko ponavljanje možemo shvatiti kao ponavljanje sinonima – iako se ponavljaju jednaki oblici, nikada se u potpunosti ne ponavljaju i njihovi sadržaji, već je zapravo riječ o obogaćivanju i variranju nekog sadržaja. U slučaju Kaštelana nerijetko se događa da pjesnik ponekad svjesno iznevjerava pravilnost, primjerice, periodičnost javljanja refrena, da bi povećao njegovu informativnost te narušavanjem pravilnosti skrenuo pažnju na druge postupke pjesničkoga ustrojstva ili pak da bi pjesmi određenom izmjenom dao zaokružen oblik (Vuletić 1991, 1992, s. 89). Temeljna funkcija ponavljanja jest isticanje onoga što se ponavlja, no isto tako ponavljanjem se neki sadržaj osvjetljava s različitih stajališta, pogotovo ako se odvija u različitim kontekstima. Vuletićeva je teza da je ponavljanje ključna pjesnička figura uopće, kojom se osigurava bogatstvo, nelinearnost i slojevitost pjesničkoga teksta. U knjizi *Prostor pjesme* (1999) uvidom u figure ponavljanja, ali i odražavanja i sažimanja, ovaj teoretičar donosi uvide i podastire zaključke o prostornosti Kaštelanove lirike. Neki od njih bit će nam od koristi prilikom daljnje raščlambe formativnih modela kojima Kaštelanovi *Tifusari* ostvaruju odnos prema tematici smrti generiranoj ontemima zaraze i rata. Analitički ćemo ih zahvatiti po diskurzivnim razinama.

Grafostruktura Tifusara

Tifusari u cjelini odražavaju bogatstvo oblikovnih modela, baš kao i semantičku i stilsku polivalentnost. Ovisno o pojedinom dijelu poeme, na različite se načine iskorištava grafizam teksta. U prvom dijelu, nakon početnih konstatacija o položaju lirskog subjekta i druge strofe u kojoj se ponavlja rečenica „Smrt do smrti”, koja se potom identificira sa stopama govornika, slijedi strofa koja govori o hodu navedenih stopa prema grobu. Ta strofa nije oblikovana na isti način kao prethodne, već joj je struktura okomita – grafičkim oblikom oponaša put prema smrti, a odsječenim ritmom kao da izražava ritam svakog pojedinog koraka.

Brojim stope na bijelu snijegu. Smrt do smrti.
Smrt su stope moje.

Smrt do smrti. Smrt do smrti.
Smrt su stope moje.

Svaka
ide
svome
grobu.

[...]

Nakon četvrte strofe sastavljene samo od jednoga stiha položenoga na uobičajen način, slijedi strofa koja ponovno uspostavlja vertikalnu, ovoga puta korespondirajući sa semantikom izvora što se slijevaju prema moru.

ko izvori
svome
moru.

Nakon drugoga dijela, kratkog i odmjerjenog, slijedi treći dio koji kao i prvi prenosi dramatiku i užas, ali na drugačiji način. Glavninu njegove strukture čine dijaloške dionice koje u dotada monofono tkivo poeme unose polifoniju glasova, kaos sudbina zatečenih u krvavom metežu. Pravopisni znak crtice kojim se uvode dijaloški dijelovi, točnije, dijelovi upravnoga govora gdje progovaraju različiti glasovi (kosti, oko, ljudi u koloni) ispresijecaju monolit teksta čineći ga poroznim i fragmentarnim. Takvu „nedovršenost“, kao i simultanost glasova, uvjerljivo dočaravaju trotočke na kraju upravnih rečenica. Završni dio ovoga dijela sužava se u okomicu na sličan način kao što smo vidjeli u prvome dijelu – u zadnjoj se strofi riječi nižu jedna ispod druge, misao se cjepka u jednoriječne stihove koji ponovno oponašaju ritam hoda u koloni.

Vijavica. Vjetar vije.
Čovjeka ni vuka nije.
– Ognja, ognja –
Kosti vrište.
– Zvijezde, zvijezde –
oko ište.

Žvale mračne večerat će
moje prste i moždane...

Vijavica. Vjetar vije.
Čovjeka ni vuka nije.
– Ljudi mili, braćo, ljudi...
U tišini
gluvi korak
izmoreni.
Slušam riječi
u ognjici.

– Druže...
– Druže...
Rukom hvatam ladnu ruku.

Idem
Nijem
u koloni.

Četvrti dio nastavlja tendenciju vertikalnog uobličjenja, a jedini element koji remeti takvu orijentaciju jest kurzivna interpolacija stihova „*Oj Cetino moje selo ravno / kad si ravno kad si vodoplavno*“, koja pjesmu presijeca po horizontali čak

na dvama mjestima – drugi put navodi se samo prvi stih iza kojega slijedi trotočka kao oznaka nastavka, ali i kao signal repetitivnosti onoga što je već bilo navedeno. Osobito je zanimljiv kurziv kao način pisanja navedenih stihova – promjena tipa slova naglašava interpolirane stihove sugerirajući njihovo tradicijsko porijeklo.

Peti dio sastoji se od najdužih stihova poeme i ti su stihovi raspoređeni u tercine – ritam koji se njima postiže spor je i staložen, a stihovi prenose apoteozu slobodi i ljubavi. Riječ je o svojevrsnom odmaku od konkretne situacije pojedinačne kolone i umirućeg pojedinca i širenju idejne dimenzije u općeljudske sfere suosjećanja i humanosti. Stoga je poema vizualno najšira, a sugestivno najsmirenija upravo u tom, petom dijelu. Šesti dio uobičen je kao šest katrena čiji je ritam također smiren i odmjeran, a kroz koje se nižu slike koje prenose pogled iz groznice: „goleme šume suncem rascvjetane”, ispresijecane slikama iz djetinjstva. Završna strofa nedvosmisleno signalizira smrt kao konačan ishod, ali isto tako prenosi i ponos („ali i u smrti mi smo partizani”) i nadu u još smjeliji nastavak borbe. Odatle besprijeckorna emotivna staloženost do kraja, potpomognuta stihovima podjednake dužine i „klasičnim” katrenima.

Fonostruktura Tifusara

Iako je vizualni identitet *Tifusara* bitan, nositeljje najsloženijih odnosa potrebno je tražiti na fonološkoj razini iskaza, a onda i na višim jezičnim razinama – leksičkoj i sintaktičkoj. Kao što je istaknuto, upravo je ponavljanje temeljni postupak iz kojega izvire Kaštelanova poezija, i to najčešće simultana ponavljanja koja zahvaćaju višestruke razine pjesničkoga diskursa. Pročitamo li pažljivo *Tifusare*, zamijetit ćemo aliteracije, osobito aliteraciju glasa *s* na samom početku poeme: „Brojim stope na bijelu snijegu. Smrt do smrti. / Smrt su stope moje. // Smrt do smrti. Smrt do smrti. / Smrt su stope moje. // Svaka / ide / svome / grobu. // Svaka ide svome grobu. / Ko izvori / svome / moru. // Svaka ide svome grobu”. Moguće je zapaziti cijeli koloplet riječi koje su glasovno povezane aliteracijom glasa *s* (*stope*, *snijeg*, *smrt*, *svaka*, *svome*), pri čemu se paralelno javljaju i aliteracije suglasnika *r*, kao i neka samoglasnička ponavljanja. Aliteracija suglasnika *r* najdojmljivija je među semantički povezanim riječima *smrt* i *grob*, iako se prenosi i dalje, na druge riječi (*izvori*, *moru*). Vuletić u takvom leksičkom odabiru uočava dominantnu suprotnost između života i smrti oko koje se konstruira čitava poema:

Stope su život, kao i *izvori*; *grob* je *smrt*, kao i *more*: *grob*u i *moru* povezani su asonancijom (o–u) i aliteracijom (r). Ali *more* je i život! Život i smrt neprestano se miješaju u *Tifusarima*: miješaju se u bijeloj boji snijega, koja sadrži sve boje – kao život, kao izvori, kao more – i u crnoj boji noći, koja također sadrži sve boje – kao smrt, kao grob, kao more. I tako se veza *grob*u/*moru* iskazuje kao jedinstvo jednakosti i suprotnosti, kao isto ono jedinstvo jednakosti i suprotnosti materijalizirano u sitnom, ali ključnom dijelu navedenog pjesničkog ustrojstva – u graničnom glasu *s*. [...] Prvi je dio *Tifusara* izrazito tamnih sadržaja; tek veza *grob*u – *moru* – *izvoru* upućuje na postojanje mogućih suprotnosti izraženih aliteracijom glasa *s*, na postojanje mogućeg izlaza, svjetlosti, nade. [...] Jedinstvo suprotnosti izraženo aliteracijom glasa *s* nalazimo tako u usporedbi dvaju dijelova pjesme, ali i u svakom od ovih dijelova posebno; i konačno, ovo se jedinstvo suprotnosti nalazi i u materijalnosti samog glasa

s, čije granične vrijednosti između govora i negovora u kontekstu *Tifusara* označuju granicu između svjetlosti i tame, između života i smrti, slobode i neslobode, ljudskosti i neljudskosti. (Vuletić, 1999, s. 55)

Vibrant *r*, koji spada u zvučne glasove, pogodan je, kao svi granični glasovi, za izricanje graničnih stanja ljudske egzistencije (Vuletić, 1999, s. 57), a upravo takva su stanja – bolest, rat i blizina umiranja – tematska okosnica *Tifusara*. Pritom prva dva sinergijski uvjetuju onaj treći.

Osim aliteracija za Kaštelanovo su pjesništvo izrazito značajni homofoni (isto-zvučnice) – riječi različite geneze i značenja koje se isto izgovaraju – osobito pjesnički homofoni koji nemaju potpuno jednak glasovni sastav, već se radi o riječima koje su se našle u međusobnoj blizini, a glasovni im je sastav takav da jednu riječ u cijelosti možemo prepoznati u drugoj ili u dijelovima drugih riječi (usp. Vuletić, 1999). Zanimljiv je primjer homofonskih ponavljanja iz četvrtog dijela *Tifusara*, gdje svjedočimo analogijama glasovnih struktura pojedinih riječi koje produciraju analogije na semantičkom planu istih riječi generirajući ozračje koje se želi evocirati – u ovom slučaju, nježnosti i sjećanja na djetinjstvo: „Ne zbori noć. / To majka ruke / nad mojim **snom** / nad svojim **sinom** / savija / i njena crna / crna / **ko-sa** / **ko san** / na mojem čelu / klija” [istaknula – A. K. L.]. Primjera homofonskih ponavljanja u poemi ima još, ali ih zbog ograničenog prostora nećemo navoditi.

Ponavljanja su, nesumnjivo, temeljni postupak Kaštelanova stiha koja u širokoj lepezi svoje viševrsnosti i razgranatosti tvore bujnu orkestraciju pjesničkog izraza, odnosno „složeni kontrapunkt melodijskih kretanja” (Melvinger, 2003b, s. 182), kako ističe Jasna Melvinger, autorica više radova o Kaštelanovu pjesništvu. U članku *Polifonija u stihu Jure Kaštelana* Melvinger zaključuje:

I rime, i asonance, i aliteracije u Kaštelanovu stihu sudjeluju najčešće mimo determinanata, dakle, ne kao tvorbeni elementi očekivane, „progresivne” homofonije, nego sustavno i mimo unaprijed utvrđenoga koda: naglašavajući pojedine metričke zakonitosti u ustrojstvu stiha, stupnjujući na različite načine zvonkost zvuka te obogaćujući mnogostruko sadržaj pjesme nijansama značenja koja proistječu iz polifonijskih odnosa. (Melvinger, 2003b, s. 181)

Sintaksostruktura Tifusara

Kao što je bogato glasovnim ponavljanjima, Kaštelanovo je pjesništvo jednako bogato i ponavljanjima riječi, sintagmi, pa i cijelih rečenica. Ta se ponavljanja kreću od dvočlanih ponavljanja, preko tročlanih i višestrukih ponavljanja, ponavljanja većih cjelina do različitih primjera složenih ponavljanja u obliku refrena ili rečeničnih i sintagmatskih ispreplitanja (Vuletić, 1991, 1992, s. 49). Najčešće se različite vrste ponavljanja isprepliću i nadopunjuju. Osim na samom početku poeme kroz rečenice „Smrt do smrti”, „Smrt su stope moje” i „Svaka ide svome grobu”, o čemu se već mogao dobiti uvid, višočlana ponavljanja prisutna su i u drugim dijelovima poeme. U drugom dijelu poeme oba katrena na svom početku ponavljaju upitnu sintagmu „Hoće li (...)”, što doprinosi upitnom karakteru segmenta u kojem je neizvjesnost budućnosti i strepnja zbog mogućnosti zaborava onih koji su slo-

bođu platili životom temeljno semantičko mjesto. U trećem dijelu ponavljaju se tri rečenice ključne za dočaravanje nehumanih uvjeta kroz koje se kolona bolesnika probija – „Vijavica. Vjetar vije. / Čovjeka ni vuka nije” – ali isto tako, ponavljaju se i pojedinačne imenice (*ognja, zvijezde, ljudi, druže*) važne za opis teškog fizičkog i duševnog stanja u kojem se tifusari nalaze, kao i kompletna rečenična konstrukcija dviju susljednih rečenica: „Ognja, ognja - / kosti vrište. / - Zvijezde, zvijezde - / oko ište”. U četvrtom se dijelu tri puta, na početku svake strofe, ponavlja rečenica „Ne zbori noć”, koja je u funkciji izricanja posvemašnje noćne tišine, a onda i gotovo metafizičke usamljenosti izmorenih tifusara. Između svake od njih ubačena je kratka strofa koja u prvom pojavljivanju glasi: „Oj, Cetino, moje selo ravno / kud si ravno kad si vodoplavno”, a u drugom: „Oj, Cetino, moje selo ravno”. Jasno je, dakle, da se i stih zaziva rodnoga sela ponavlja, što dovodi do produciranja nostalgije i sjete kao temeljnih emotivnih okosnica ovoga dijela. Zanimljiv primjer ponavljanja višočlanih sintagmi nalazimo i u petom dijelu:

Otkuda ovaj glas, ognjeni golub na dlanu,
otkuda ovaj glas, na kojoj obali raste
 sav od svitanja? Čuj noć kad vatre u šumi planu.
Otkuda ovaj glas, na kojoj obali raste?
 U svakoj stopi, na svakom koraku: **sloboda, sloboda,**
sloboda iz rane, iz krvi **sloboda** izraste. [istaknula – A. K. L.]

Početna tročlana sintagma kojom započinje prvi stih „otkuda ovaj glas” ponavlja se i na početku drugoga stiha kao anafora. Cijeli drugi stih ponavlja se u četvrtom, da bi se u petom i šestom stihu javila tri jednočlana ponavljanja. Upravo u ovom dijelu poeme njezina idejna okosnica – glorificiranje slobode kao najveće vrijednosti – maksimalno sazrijeva. Imenica *sloboda* uzastopce je ponovljena čak tri puta, da bi nakon toga bila izrečena i četvrti put, u kontekstu koji naglašava njezino porijeklo u *ranama* i *krvi*. Sloboda tako biva izravno suprotstavljena ne samo ratu nego i bolesti koja je zahvatila nesretne tifusare. U šestom, završnom dijelu složenih ponavljanja ima najmanje, a razlog možemo tražiti u činjenici da taj dio podrazumijeva emotivno i spoznajno harmoniziranje cijeloga teksta – bol tu gotovo da se više i ne osjeća, emocije straha i neizvjesnosti zamijenjene su osjećajima ponosa i želje za osvetom, a pesimizam optimizmom u bolju i svjetliju budućnost. Jedino leksičko ponavljanje nalazimo u drugom stihu „Uz čelo druga moje čelo gori”, no ono je više u funkciji isticanja kolektivne povezanosti, emotivno-mentalne ujedinjenosti na zajedničkom putu u smrt, nego same patnje.

Zaključak: sinergija semantičko-sintaktičkih sklopova u pjesničkom izricanju smrti i njezinih antipoda

Kaštelanovi *Tifusari* još od vremena svoje objave imaju status jednoga od najpotresnijih književnih tekstova o stradanjima u Drugom svjetskom ratu, kako

u Hrvatskoj tako i u široj regiji. Cilj ovoga rada bio je pokazati da smrt koja u poemi funkcionira kao ključno semantičko mjesto nije „uobičajena” ratna smrt, ona koja je generirana isključivo okolnostima ratnih borbi, već je riječ o smrti koja je obilježena dvostrukom tragedijom i dvostruko promijenjenim okolnostima – s jedne strane, njezin dolazak navješćuje približavanje njemačkih neprijateljskih snaga sa svim strahotama koje one sa sobom nose, dok je, s druge strane, smrt anticipirana zarazom tifusa koja se rasplamsava u partizanskoj četi, kao i u konkretnom tijelu partizana-tifusara, govornog subjekta poeme. Analiza iskaznih elemenata na različitim diskurzivnim razinama – fonološkoj, leksičkoj, sintaktičkoj i grafičkoj – pokazuje da čitava poema počiva na orkestraciji semantičko-sintaktičkih sklopova koji se temelje na različitim vrstama ponavljanja, tj. na specifičnim suodnosima istog i različitog koji svi, sinergijski, doprinose kreiranju slike nadolazeće smrti. Smrt, čiji dolazak postaje sve izvjesniji kako poema odmiče, bolna je i patnička smrt, kakvu nitko ne bi poželio – rat i zaraza udružili su snage u njezinu prizivanju. Ono po čemu je ova poema dodatno zanimljiva jest metoda kontrapunktiranja motiva i slika koje nose dijametralno suprotan emotivno-semantički naboj: predodžbama stradanja, boli i smrti neprestano se sučeljavaju predodžbe nade i vjere u mogućnost ponovne uspostave radosti. Funkciju katalizatora takvog značenjskog, ugodajnog i ritmičkog transfera Kaštelan pridaje ideji slobode koju predstavlja kao vrhunsku humanističku kategoriju i kao bitak sam te je, po ontološkom statusu i univerzalnosti, svjetonazorski izjednačava s ljubavlju.

Literatura

- Brlek, T. (2020). *Tvrđi tekst*. Zagreb: Fraktura.
- Kaštelan, J. (1950). *Pijetao na krovu*. Zagreb: Zora.
- Kragić, B. (2009). Jure Kaštelan. U: *Hrvatski biografski leksikon*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=189> (pristup: 10.11.2021).
- Lovrenčić, Ž. (2019). Jure Kaštelan i Federico García Lorca – sličnosti i razlike. *Kolo*, 3. Preuzeto s: <https://www.matica.hr/kolo/589/jure-kastelan-i-federico-garcia-lorca-slicnosti-i-razlike-29558/> (pristup: 18.04.2022).
- Maroević, T. (2004). Pjesnik kao pratitelj, poticatelj i promicatelj: uz predgovore, eseje, crtice felj-tone Jure Kaštelana. U: Jure Kaštelan, *Pobude i prizori* (s. 471–485). Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Melvinger, J. (2003a). Mladi Kaštelan i srpski nadrealisti: Davičo i Dedinac. U: J. Melvinger, *Moderna i njena mimikrija u postmoderni: ogledi i rasprave* (s. 167–180). Zagreb: Dora Krupićeva.
- Melvinger, J. (2003b). Polifonija u stihu Jure Kaštelana. U: J. Melvinger, *Moderna i njena mimikrija u postmoderni: ogledi i rasprave*. Zagreb: Dora Krupićeva.
- Milanja, C. (2017). *Hrvatsko pjesništvo 1930–1950* (s. 181–192). Zagreb: Matica hrvatska.
- MSD priručnik dijagnostike i terapije. Preuzeto s: <http://www.msd-prirucnici.placebo.hr/msd-prirucnik/infektologija/gram-negativni-bacili/tifus> (pristup: 12.12.2021).
- Peleš, G. (1999). *Tumačenje romana*. Zagreb: Art Tresor.
- Stamać, A. (1983). Jure Kaštelan. U: A. Stamać (ur.), *Pet stoljeća hrvatske književnosti: Jure Kaštelan – Izabrana djela*. Knjiga 148 (s. 7–23). Zagreb: Matica hrvatska.

- Vuletić, B. (1991, 1992). Ponavljanja u pjesništvu Jure Kaštelana. *Govor, VIII, IX*, s. 49–90.
- Vuletić, B. (1999). *Prostor pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- Vuletić, B. (2000). Predgovor izboru iz djela Jure Kaštelana. U: Jure Kaštelan: *Izbor iz djela*. Croatica – Hrvatska književnost u 100 knjiga. Knjiga 86. Prir. B. Vuletić. Vinkovci: Riječ. Preuzeto s: <http://www.stilistika.org/predgovor-izboru-iz-djela-jure-kastelana> (pristup: 11.11.2021).
- Vuletić, B. (2008). *Prostor pjesme i prostor pjesništva. Oblikovanje prostora u pjesmi Tifusari i u pjesništvu Jure Kaštelana*. Preuzeto s: <https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1780&naslov=prostor-pjesme-i-prostor-pjesnistva> (pristup: 14.09.2021).