

Tatjana Jukić

tjukic@ffzg.hr

Ilirizam i tumačenje snova: Gundulići Vlaha Bukovca

ABSTRACT. Jukić Tatjana, *Ilirizam i tumačenje snova: Gundulići Vlaha Bukovca* (The Illyrian movement and the interpretation of dreams: Ivan Gundulić in the paintings of Vlaho Bukovac). „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2. Poznań 2012. Adam Mickiewicz University Press, pp. 189–211. ISBN 978-83-232-2409-9. ISSN 2084-3011.

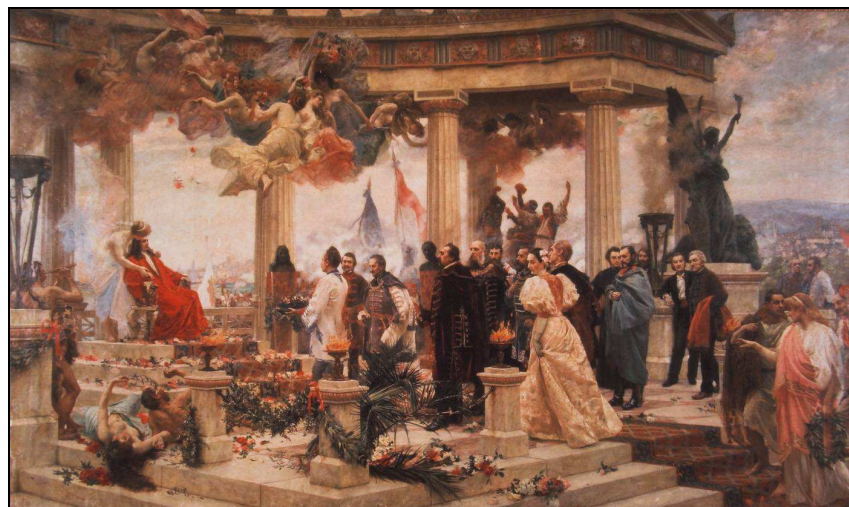
Given the prominent position in the Croatian cultural imagination of Vlaho Bukovac's 1895 painting of the Illyrian Movement, this article argues that the later accounts of early to mid-19th century Illyrian politics and literature remain contaminated, and structurally so, by Bukovac's treatment of the visual. This visual contaminant then points to more general political and cultural practices in Austria-Hungary at the time, including psychoanalysis, not least where psychoanalysis addresses the scope of image and the phantasmatic. Analyzing three paintings where Bukovac takes up the subject of literature *cum* the phantasmatic alongside Freud's 1908 study of „Der Dichter und das Phantasieren”, I propose that in both literature serves to indicate the political logic of metonymy or the metonymic logic of the political; furthermore, I show that Freud, unlike Bukovac, fails to sustain this logic precisely in places where he sets out to classify wishes.

Keywords: the Illyrian movement, psychoanalysis, metonymy, painting, literature

„Hrvatski preporod” Vlaha Bukovca iz 1895. godine pripada među slike koje su obilježile imaginarij dvadesetog stoljeća za hrvatsku kulturnu povijest¹. Štoviše, ako bi trebalo izdvojiti sliku koja je za taj imaginarij konstitutivna (onako kako je za ilirizam konstitutivna, recimo, Draškovićeva *Disertacija*), teško da i jedna može ugroziti položaj Bukovčeva zastora za pozornicu Hrvatskog narodnog kazališta.

Za početak, kao zastor za pozornicu nacionalne kazališne kuće, on je bio zamišljen da kontaminira sve što se poslije 1895. ima proizvoditi kao

¹ Slika 1. Uz ljubazno dopuštenje Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.



Slika 1. Hrvatski preporod

teatarska vizualnost. Zastor je slika kojom predstava počinje i završava; zastor je usto slika koja predstavu između činova može prekinuti i u nju se ubaciti poput interpunkcije ili nalik na sinkopu. On stoga zastire slike s pozornice, ali ih istodobno prekida i perforira. Ili, parafraziram li naslov poznate knjige Stephena Greenblatta, zastor se ponaša poput vidljivoga metka, odnosno metka same vizualnosti. On je u odnosu na predstavu istodobno njezino iznutra i njezino izvana, i stalno iznova premješta sve što predstava teži postaviti kao granicu. Nadalje, on premješta sve što pojedinačna predstava teži postaviti kao granicu sebe prema drugim predstavama, ali i prema drugim izvedbama iste predstave, jer ostaje kontaminant koji različite predstave i izvedbe okuplja u kolektiv, i onemogućuje njihovu potpunu emancipaciju u jedinstven kazališni događaj². Zahvaljujući zastoru, kazališna predstava stoga se htjela-ne-htjela konstituira kao *plus d'un*,

² Već zato, predstava je prije svega događaj samoga kazališta. S tim u vezi važna je i činjenica da je „Preporod” od Bukovca naručen kao svečani zastor, za otvorenje novoga kazališta. Kao **svečani** zastor, koji će obilježiti **otvorenje** kazališne kuće, on je od početka sinegdoha svega što kazališni zastor čini i predstavlja; on je dio koji stoji za cjelinu te funkcije i toga djelokruga, prezasićen njihovim značenjem.

istodobno više i manje od jednoga³. Gotovo bi se moglo reći da zastor zato označava zapravo mjesto gdje je kazališna predstava – izvan sebe. Računam pritom da frazu kakva je „izvan sebe” ne mogu rabiti neokrznutu njezinim značenjem u sferi psihičkoga, što bi značilo da je zastor ujedno mjesto gdje može početi psihoanaliza teatarske vizualnosti. Ujedno, to bi značilo da je Bukovčev „Hrvatski preporod” mjesto gdje može početi psihoanaliza hrvatskog kazališta u dvadesetom stoljeću.

Zato nije nevažno što je predmet Bukovčeve slike upravo kolektivna fantazma: devetnaest figura ključnih za Hrvatski narodni preporod prilazi Ivanu Gunduliću⁴. Njihov prilazak Gunduliću evidentno koincidira s ulaskom u registar fantazmatskoga i sablasnoga, kao u kakvoj seansi s duhom starije hrvatske književnosti. Ne radi se samo o tome da povijesne ilirce od povijesnoga Gundulića dijele dva stoljeća, pa mu ilirci ni ne mogu prići osim kao priviđenju. Riječ je prije o tome da je prostor kojim Bukovčev Gundulić dominira, a u koji ilirci ulaze, obilježen izrazitim oznakama sablasnoga i fantazmatskoga: iznad Gundulića se roje vile, a jedna takva vilinska utvara u uzlebdjelom prozirnem peplosu Gundulića je obgrlila, pa se Gundulić na svečanome zastoru metonimijski preklapa sa sablasnim i dodiruje s fantazmatskim rojem iznad sebe. Takvo „gore” metonimijski kontaminira i ono što je „dolje”, ispod pjesnika: pod je prekriven cvijećem, ali to cvijeće odozgo bacaju vile, pa se ni ono ne da razdružiti od registra sablasnoga. Da se pritom ne može govoriti naprosto o Bukovčevu posezanju za postupcima karakterističnima za alegoriju (pa bi Gundulić označavao stariju hrvatsku književnost, a alegorija bi barem donekle normalizirala ono što u sablasnome i fantazmatskome uvijek uznemiruje, premješta

³ Aludiram ovdje na formulaciju kojom se služi Jacques Derrida kad želi odrediti uvjete političkoga: u kolektivu, „ja” je *plus d'un*, istodobno više od jednoga i ne više jedno (cf. J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris 1993, str. 18). Ta Derridina formulacija ovdje je posebno pertinentna jer je kazalište tradicionalno privilegirani prostor za zamišljanje zajednice, odnosno prostor gdje se zajednica svaki put iznova konstituira kao fantazma – a onda i privilegirani prostor za domišljanje političkoga.

⁴ Ljudevit Gaj, Antun Mihanović, Janko Drašković, Dimitrije Demeter, Antun Mažuranić, Stanko Vraz, Mirko Bogović, Sidonija Rubido-Erdödy, Ivan Kukuljević, Pavao Štoos, Petar Preradović, Antun Nemčić, Vatroslav Lisinski, Branimir Livadić, Ljudevit Vukotinić, Dragutin Rakovac, Adam Mandrović, Marija Ružička-Strozzi, Zvonimir Freudenreich. Vide V. Kružić-Uchytíl, *Vlaho Bukovac. Život i djelo 1855.–1922.*, Zagreb 2005, str. 367.

i destabilizira), upozorava činjenica da se u prikazu Gundulića Bukovac odlučio za format povijesnog portreta, jednako kao i u prikazu devetnaestoro iliraca. Nekakva pretpostavljiva alegorija tako se na barem dvadeset mjesta dodiruje i preklapa s režimom prikaza karakterističnim za historizam. Posljedica je toga da i historizam i alegorija gube svoja logična uporišta, te se i sami premještaju u registar sablasnoga i fantazmatskoga – upravo dakle u registar koji su inicijalno, svako za sebe, težili primiriti i stabilizirati⁵.

S tim je u vezi i predvorje antičkog hrama u koje su, kao u kakav okvir, smješteni Gundulić i vilinski roj, i kamo ulaze ilirci. Samo naoko to je element koji u metonimijski vrtlog vila, cvijeća i Gundulića uvodi red, kao arhitektura koja će ograničiti vrtloženje i uopće logiku metonimijskog širenja, te ih zadržati u zamislivoj unutrašnjosti slike. Naime, a kako pokazuje Carl. E. Schorske, elementi antičke arhitekture u Austro-Ugarskoj s kraja devetnaestoga i na početku dvadesetoga stoljeća u funkciji su destabilizacije. Vrijedi to posebno za Secesiju, koja će se kao pokret artikulirati svega dvije godine poslije Bukovčeva zastora, i to, kaže Schorske, oko „rimске ideologije”. Prema Schorskeu, Secesija „nije sebe definirala samo kao puki *salon des refusés*, nego kao novu rimsku *secessio plebis*, kojom se plebejci, prkosno odbacujući zlu vladavinu patricija, **povlače iz republike**. Secesija je istovremeno proklamirala i svoju obnoviteljsku funkciju, nazivajući svoj časopis *Ver Sacrum* (*Sveto proljeće*). Taj naslov zasnivao se na starom rimskom obredu posvećenja mladeži u vrijeme općenarodne opasnosti⁶. Tako se „arhitekt Secesije”, Josef Olbrich, za Kuću Secesije iz 1898. „nadahnua... poganskim hramom”:

Ulaz kao da uvlači poklonika u samo svetohranište umjetnosti. Ali sam unutrašnji prostor umjetnik je ostavio potpuno otvorenim (...). Tko je mogao unaprijed znati kakva će prostorna organizacija odgovarati zahtjevima izlaganja moderne umjetnosti i obrta? Prostor muzeja Secesije time je prvi omogućio upotrebu pomičnih pregrada. Kao što je primijetio jedan kritičar, izložbeni prostor danas mora biti

⁵ Moglo bi se reći da na Bukovčevu svečanom zastoru dolazi do kratkoga spoja na mjestu kontakta alegorije i historizma, te da su upravo to mjesto i taj kratki spoj uporišta sablasnoga.

⁶ C.E. Schorske, *Beč krajem stoljeća. Politika i kultura Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, Zagreb 1997, str. 226 (istaknuo C.E.S.).

promjenjiv, jer takva je i priroda modernog života „užurbanog, uskomešanog, lepršavog života, čiju mnogostruko zrcaljenu sliku tražimo u umjetnosti kako bismo zastali u trenutku nutarnje zamišljenosti i razgovora s vlastitom dušom”⁷.

Antički hram dakle konstitutivan je za Secesiju, ali je konstitutivan zato što ocrtava prostor koji ne podliježe fiksnoj organizaciji, nego je otvoren i nestabilan: to je prostor koji predviđa pomične pregrade i mobilnu mrežu prolaza, a onda i upis užurbanog, lepršavog, uskomešanog materijala – materijala koji podliježe kriteriju metonimijskog širenja. Sam taj prostor, drugim riječima, konstitutivno je metonimičan. Pokazuje se također da je on konstitutivno fantazmatski jer sa svojim pomičnim pregradama upozorava na činjenicu da vlastitu unutarnju organizaciju tretira kao predmet načelno nedovršivoga domišljanja i zamišljanja. I zato, kad Wilhelm Schölermann, kritičar kojega citira Schorske, kaže da nam takav prostor omogućuje da zastanemo u trenutku nutarnje zamišljenosti, nutarnja zamišljenost u stvari je precizan opis strukture samoga toga prostora.

Ako predvorje antičkog hrama na Bukovčevu zastoru i nije secesijsko, ili barem još nije secesijsko, ne bismo trebali izgubiti iz vida činjenicu da ono za Bukovčevu sliku ima točno onu vrijednost koju antičkome hramu u Secesiji pripisuje Schorske. Hram naime većim dijelom prati liniju ruba slike, pa je zato za sliku konstitutivan, jer označava mjesto gdje se odlučuju nekakvo izvana i iznutra slike: mjesto gdje slika postavlja svoje granice. Ipak, kao sekundarni, uvrnuti rub, on ujedno sugerira da se nekakvo iznutra i izvana ne mogu definirati, jer se granica slike pokazuje kao otvorena i nestabilna, i može se tek zamisliti kao perforacija (interpunkcija?) između linija hrama i rubova platna, ili pak kao iznutra i izvana zajedno. Zato ni prostor što ga ocrtava ne može podlijegati fiksnoj organizaciji nego je otvoren, pluralan i nestabilan. Na primjer, predvorje je istodobno i rub slike, i rešetkasta pregrada čiji elementi tvore mrežu prolaza između prednjeg plana i pozadine. Moglo bi se stoga reći da se rub slike sve vrijeme povlači prema središtu, i obrnuto, kao golema metonimija u podlozi svega ostaloga. Zato je logično što je materijal upisan u taj prostor užurban, lepršav i uskomešan. U prvome planu to su uskomešane vile protegnute preko Gundulića prema ilirskome mnoštvu. U pozadini, kroz rešetku antič-

⁷ Ibidem, str. 230–231. Schorske citira iz teksta *Neue Wiener Architektur* Wilhelma Schölermanna iz 1898–1899.

ke građevine začudno se dodiruju historijski portreti Dubrovnika i Zagreba, kao da se u geološkoj fantazmi pokrenula i uskomešala sama Zemljina kora⁸.

Antički hram upućuje tada i na fantazmu konstitutivnu za ilirizam, onu o Dubrovniku kao ilirskoj Ateni. Zauzvrat, za tu je fantazmu konstitutivan upravo Gundulić, genij u kojemu gori „životvorni plamen Prome-teov”, kako 1838. piše Dimitrija Demeter⁹. Da ilirci Gunduliću doista pripisuju prometejsku funkciju, funkciju utemeljitelja kulta, pokazuje gotovo bizaran podatak: 1838. godine, o dvjestotu godišnjicu Gundulićeve smrti, njemu se služi rekvijem „sa svim počastima, kao da je tek preminuo”, a *Danica* piše o „mèrtvačkom svetkovanju” i opijelu „pokojnom našem Ivanu Gunduliću”¹⁰. Ako to pokazuje da su logika seanse, i fantazme formativne za tu logiku, konstitucijska gesta ilirizma, jednako je indikativno što se antika pokazuje posebno podesnom kao njezin skript – baš kao što je to slučaj sa Secesijom, ali i s Freudovom psihoanalizom. Drugim riječima, postavlja se pitanje nije li ilirizam zapravo sklop karakterističan za austrougarsku kulturu i politiku u devetnaestom stoljeću (uključivo s Prvim svjetskim ratom), koji valja razmatrati zajedno s, recimo, psihoanalizom.

Do koje mjere takva fantazma ostaje funkcionalan model za prikaz i analizu ilirizma u dvadesetom stoljeću pokazuje Kombolova povijest upravo starije hrvatske književnosti, objavljena potkraj Drugoga svjetskog rata (*Poviest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, 1945.). Njezino završno poglavlje nosi naslov „Sjeverna Hrvatska uoči preporoda”. Prema Kombolu, sjeverna Hrvatska bila je scena uskrsnuća književnosti na nacionalnom jeziku i prije ilirizma. Kombol pritom posebno naglašava fantazmatske aspekte ilirizma kao događaja koji je, kaže, u to vrijeme već neodgodiv, a još nedomišljen, pa dugo ostaje na razini „predznaka i obećanja”¹¹. Prema Kombolu, drugim riječima, sjeverna Hrvatska je u devet-

⁸ Možda bi u tome svjetlu trebalo protumačiti Matošev komentar iz 1900. godine, da je Bukovac nalik na zemljaka i vršnjaka „Spinoze, čovjeka, koji osjećaše dušu i u stvari”. A.G. Matoš, *Djela. Knjiga VI*, Zagreb 1938, str. 145.

⁹ Cf. M. Protrka, *Stvaranje književne nacije. Oblikovanje kanona u hrvatskoj periodici 19. stoljeća*, Zagreb 2008, str. 71, 107.

¹⁰ Ibidem, str. 75.

¹¹ M. Kombol, *Poviest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Zagreb 1945, str. 384, 389.

naestom stoljeću dugo funkcionirala kao prizorište seanse, kao scena za prizivanje ilirskih duhova starije hrvatske književnosti¹². Nadalje, već neodgodiv, a još nedomišljen, taj događaj sugerira upravo metonimijsko komešanje karakteristično za Bukovčevu sliku koja – ako išta teži uhvatiti ili zaustaviti – hvata u stvari moment uskomešanog predznanja na kakvo aludira Kombol. To je važno jer upućuje na fantazmu kao strukturu stanovitoga znanja kakvo obično opisujemo kao predznanje, predznak ili obećanje, a kakvo, ispostavlja se, dovodi u pitanje znanjā koja se teže konsolidirati i izuzeti iz metonimijskog komešanja. Isto tako, to je važno jer upozorava da su predznak i obećanje po samoj svojoj konstituciji fantazmatični.

Zato se postavlja pitanje do koje je mjere ilirizam uopće dostupan kulturnoj povijesti u dvadesetom i dvadeset i prvom stoljeću osim kroz prizmu Bukovčeva zastora u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Ili: ne kontaminira li Bukovčev zastor, i to strukturno, sliku ilirizma za dvadeseto i dvadeset i prvo stoljeće? I stoga: nije li Bukovčeva slika zapravo uvjet svake kasnije analize preporodne politike i preporodne književnosti?

Nekoliko je konzekvencija koje iz toga proizlaze. Možda je najinteresantnija od njih ta da se ilirizam za kulturnu memoriju prošloga i ovoga stoljeća formira prije svega kao **slika** i bilježi se u registru imaginarnoga. Samo po sebi to možda ne bi bilo toliko zanimljivo da ilirizam hrvatskome modernitetu u devetnaestom stoljeću nije postavio ponajprije pitanje **jezika**. Štoviše, ilirizam se kao projekt i kao pokret formira oko pitanja jezika, jezik je njegov *raison d'être*; sve političke implikacije ilirizma zamislive su samo uz uvjet nerazdružive sprege jezika i političkoga, a sam ilirizam posebno je zanimljiv, i ne samo za hrvatsku kulturnu povijest, kao projekt u kojemu se jezik razotkriva kao fundamentalno političan. Ipak, ubilježen u kulturnu memoriju kao slika ili, točnije možda, obilježen za tu memoriju kao slika, ilirizam kroz Bukovčev zastor postavlja pitanje nije li imaginarno uvjet takve sprege jezika i političkoga, odnosno može li se takva sprega jezika i političkoga uopće obilježiti osim u registru imaginarnoga (pa onda i u registru imaginarnoga kako ga zahvaća Lacanova psihoanaliza). S Bukovčevim zastorom pokazuje se tako da se možda jedino u registru imagi-

¹² O tome aspektu Kombolove *Poviesti* već sam pisala; vide T. Jukić, *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*, Zagreb 2011, str. 142, 154.

narnoga može obilježiti političko samoga jezika, te da političko u jeziku izbija na mjestima predznaka i obećanja¹³.

Isto tako, valja naglasiti da je Bukovčev „Preporod” strukturno necjelovit i nesamosadržan jer je integralni dio **serije** slika na kojima Bukovac prikazuje apoteozu Ivana Gundulića. Prva je od njih „Gundulićev san” iz 1894. godine, a posljednja „Razvitak hrvatske kulture” iz 1913., golema kompozicija na zidu iznad središnjeg luka u velikoj čitaonici nekadašnje zagrebačke Sveučilišne biblioteke, danas Državnog arhiva. Nije pritom nevažno što sve te slike zauzimaju položaj legitimacijske vizualnosti za hrvatski modernitet u dvadesetom stoljeću: ako je „Preporod” svečani zastor za scenu novog Hrvatskog narodnog kazališta, i stoga – kao vizualni metak, ili interpunkcija – perforira sve što se na toj sceni ima proizvoditi kao teatarska vizualnost, „Gundulićev san” definicijska je slika modernog hrvatskog slikarstva, i već je desetljećima emblematski izložak zagrebačke Moderne galerije. Slično vrijedi i za „Razvitak hrvatske kulture”. Smještena iznad središnjeg luka velike čitaonice u nacionalnoj sveučilišnoj biblioteci, dakle u središnjoj prostoriji nacionalnoga hrama znanja, ta slika tvori okvir za sve što se u čitaonici ima konzumirati ili proizvesti kao znan-

¹³ Kad govorim o političkom profilu govornoga čina kakav je obećanje, ali i o njegovoj fantazmatskoj dimenziji, imam na umu niz studija posvećenih tome problemu, ponajprije *Skandal tijela u govoru (Le scandale du corps parlant)* Shoshane Felman i već spomenute *Sablasi Marxa* Jacquesa Derride. Željela bih međutim naglasiti da su obje te studije nezamislive bez teorije govornih činova Johna Langshawa Austina i da Austin ostaje mjesto gdje počinje moguća kritika analitičkih modela kakve predlažu Felman i Derrida. (Jednu takvu kritiku izvodi Stanley Cavell u *Filozofskim pasažima*; cf. S. Cavell, *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*, Oxford 1995, str. 50–52 i T. Jukić, op. cit.) Nadalje, za tu je problematiku simptomatično što Lacan svoj opis imaginarnoga strukturno spreže s djelokrugom upravo obećanja: kad u glasovitoj studiji o žudnji i interpretaciji žudnje u *Hamletu* djelokrug imaginarnoga definira prema žalovanju, to jest prema seansi Hamleta s očevom sablasti, Lacan zapravo ne može izbjeći obećanje kao strukturni zahtjev seanse i žalovanja jer je u priči Shakespeareova komada seansa funkcionalna samo u onoj mjeri u kojoj sablast Hamletu daje nalog na koji Hamlet odgovara obećanjem. (Cf. J. Lacan, *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet*, prev. J. Hulbert, „Yale French Studies” nr 55/56, 1977, str. 11–52.) Drugim riječima, Lacanova studija razotkriva poziciju gdje se imaginarno pokazuje kao uvjet za zahvat psihoanalize u obećanje, ali, istom mjerom, gdje se obećanje pokazuje kao uvjet za psihoanalitički opis imaginarnoga. Najzad, kad govorim o jeziku i **političkome**, pozvala bih se na distinkciju između političkoga i politike, karakterističnu inače za francuske kritičare. Prema toj distinkciji, politika, *la politique*, odnosila bi se na političke institucije, a političko, *le politique*, na relacije i energiju u biti političkoga.

je; istodobno, ona to znanje kontaminira, presijeca i perforira na isti način na koji „Preporod” perforira sve što se od 1895. naovamo na sceni nacionalne teatarske kuće ima proizvoditi kao kazalište¹⁴. Ktome, „Razvitak” ne samo što prikazuje Gundulićevu apoteozu, i to ponovo u građevini koja podsjeća na antički hram, već u taj prikaz i opet uključuje ilirski kolektiv koji prilazi Gunduliću i ulazi u registar fantazmatškoga i sablasnoga.

Moglo bi se stoga reći da „Preporod” prikazuje, doduše, kolektivnu fantazmu (iliraca), ali da, kao dio **serije** slika o Gundulićevoj apoteozu, jednako postavlja pitanje fantazme kao kolektiva: da postavlja pitanje do koje je mjere sama fantazma, konstitutivno, *plus d'un*, istodobno više i manje od jednoga. Usto, tri spomenute slike, sada kao kolektiv, tvore i same prostor koji je otvoren i nestabilan, i koji računa na mobilnu mrežu prolaza te podliježe kriteriju metonimijskog širenja. Nadalje, kao kolektiv, one vlastitu unutarnju organizaciju tretiraju kao predmet načelno nedovršivoga zamišljanja i domišljanja.

Da su djelokrug i logika fantazme nosivo pitanje Bukovčevih slika o Gundulićevoj apoteozu, a onda i Bukovčevih prikaza ilirizma, pokazuje već prva od njih, „Gundulićev san”, danas izložena pod nazivom „Gundulić zamišlja *Osmana*”¹⁵. Na njoj je prikazan Ivan Gundulić, zavaljen u dubravi dok sanja ili zamišlja prizor koji će uključiti u *Osmana*, a jedna od šumskih vila tek što ga nije ovjenčala lovorom. S tim u vezi simptomatično je što otprilike u isto vrijeme dok Bukovac radi na „Gundulićevu snu” Freud radi na *Tumačenju snova (Die Traumdeutung)*, inauguracijskoj studiji psihoanalize gdje će san opisati kao strukturu načelno nedovršivoga zamišljanja i domišljanja¹⁶. Kad to kažem, imam na umu prije svega slavnu

¹⁴ Položaj Bukovčevih slika usporediv je u tome smislu s mjestom što ga za bečki modernitet zauzimaju slike Gustava Klimta u institucijama reprezentativnima za znanost i umjetnost: na svečanom stubištu i u gledalištu Burgtheatera, u glavnom predvorju Muzeja povijesti umjetnosti, te na Univerzitetu. (Klimt ih slika tokom dvadesetak godina, od 1880-ih do druge polovice 1900-ih.) Cf. C. E. Schorske, op. cit., str. 220–287.

¹⁵ Slika 2. Uz ljubazno dopuštenje Moderne galerije u Zagrebu (fotograf: Goran Vranić).

¹⁶ Cf. S. Freud, *The Interpretation of Dreams*, New York 2010, str. XIV–XIX. James Strachey u uredničkim napomenama upozorava na Freudov dug i isprekidani rad na studiji o snovima tokom 1890-ih. U knjizi je kao godina tiskanja navedena 1900., premda je prvo izdanje objavljeno u studenome 1899. godine. U pismu Wilhelmu Fliessu od 5. studenoga 1899. Freud tako kaže da je „knjiga jučer konačno izašla”. Ibidem, str. XII.



Slika 2. Gundulićev san (fot. Goran Vranić)

fusnotu u kojoj Freud ističe: „Jeder Traum hat mindestens eine Stelle, an welcher er unergründlich ist, gleichsam einen Nabel, durch den er mit dem Unerkannten zusammen hängt“¹⁷. S jedne strane ta rečenica upozorava na strukturnu sponu sna s nespvesnim, ali onda i na strukturnu sponu s nespvesnim tumačenja snova. Štoviše, ona izrijeekom kaže da se spona sna na nespvesno u toj strukturi da zamisliti kao pupak. S druge strane to bi značilo da je upravo nespvesno uvjet onoga što je u samome zamišljanju i domišljanju načelno nedovršivo, to jest da zbog spona na nespvesno samo zamišljanje i domišljanje podliježu metonimiji kao specifičnoj logici širenja.

Ispostavlja se tako da sama Freudova psihoanaliza podliježe metonimiji, točno u onoj mjeri u kojoj se formira oko tumačenja snova. Događa se to i u studiji *Pjesnik i fantazmatско* (*Der Dichter und das Phantasieren*) iz 1908. godine. U njoj Freud razmatra upravo djelokrug i logiku fantazme,

¹⁷ S. Freud, *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main 2009, str. 125.

i to naspram književnosti, da bi istaknuo: „Auch unsere nächtlichen Träume sind nichts anderes als solche Phantasien, wie wir durch die Deutung der Träume evident machen können“¹⁸. Drugim riječima, fantazme karakteristične za sanjarenje, ali i za književnost, neodvojive su od snova jer proizvode sadržaj kakav inače povezujemo s latentnim sadržajem sna, to jest sa značenjem sna kakvo se razotkriva u procesu (psihoanalitičkog) tumačenja. O tome, kaže Freud, svjedoči i veza koju jezik uspostavlja između sna i sanjarenja¹⁹. Ipak, indikativno je što je veza koju jezik uspostavlja između sna i sanjarenja (između *Träume* i *Tagträume*), a koju Freud toliko vrednuje, metonimijskog karaktera. To je signal da metonimija upravlja odnosom sna i sanjarije, ali, isto tako, da upravo metonimija upravlja relacijom sna, svezanoga na nesvjesno, i njegova tumačenja.

Referencija na Freuda ovdje je važna ne samo zato što Freudov zahvat u tumačenje snova baca svjetlo na Bukovčev interes za Gundulića kao nositelja sna ili fantazme već i zato što spomenuta studija o pjesniku i fantazmatskome teži opisati točnu prirodu odnosa sna i književnosti. Prema Freudu, ako se tokom sanjarenja proizvodi sadržaj kakav inače povezujemo s latentnim sadržajem sna, književnost je usporediva sa sanjarenjem, jer i ona čini isto. Za razliku od sanjarenja, međutim, kad fantazmu težimo zadržati u granicama privatnoga i intimnoga (u granicama sebstva?), u književnosti fantazma postaje kolektivna²⁰. Iz te Freudove opaske proizlazi tada da u književnosti zamišljanje i domišljanje najkonzekventnije podliježu metonimiji kao specifičnoj logici širenja. Iz čega zauzvrat slijedi da se u jeziku književnosti najkonzekventnije bilježi spona na nesvjesno kao uvjet te metonimijske logike, ali i kao uvjet kolektiva.

Bukovčeva slika stoga je od interesa za povijest književnosti već ondje gdje postavlja tezu da je san mjesto formacije *Osmana*. (Ne treba pritom

¹⁸ S. Freud, *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*, Frankfurt am Main 2008, str. 35–36.

¹⁹ „Die Sprache hat in ihrer unübertrefflichen Weisheit die Frage nach dem Wesen der Träume längst entschieden, indem sie die luftigen Schöpfungen Phantasierender auch «**Tagträume**» nennen ließ“. Ibidem, str. 38 (istaknuo S.F.).

²⁰ Da u književnosti fantazma postaje kolektivna proizlazi iz zaključnog argumenta Freudove studije: da nam književnost dopušta da u fantazmatskome uživamo bez srama i prijekora karakterističnih za naše vlastite fantazme u sferi intimnoga i privatnoga. Cf. S. Freud, *Der Moses...*, str. 40. Iz čega slijedi da književnost oslobađa fantazmatsko za javnost – da zahvaljujući iskustvu književnosti naše fantazmatsko postaje *res publica*.

zanemariti činjenicu da je *Osman*, uz Marulićevu *Juditu*, legitimacijski ep hrvatske književnosti²¹). Preciznije, Bukovčeva slika prikazuje genezu *Osmana* točno u onim koordinatama u kojima Freud opisuje kompleksnu relaciju sna i književnosti. Uzme li se usto u obzir činjenica da je „Gundulićev san” legitimacijska slika hrvatske likovne moderne i da u velikoj mjeri određuje strukture vizualnosti za hrvatsko dvadeseto stoljeće, ispostavlja se da je Gundulićev *Osman* za dvadeseto stoljeće obilježen logikom oniričkoga i sponom na nesvjesno, te je upitno je li posljednjih stotinjak godina uopće zamisliva analiza *Osmana* koja bi izbjegla taj biljeg. Pritom, naravno, ne treba izgubiti iz vida ni napetost između slike i jezika: Bukovčeva **slika** koja Gundulićevu **književnost** prikazuje kao **san** odgovara upravo tenziji slike i jezika karakterističnoj za Freudov opis snova. Aludiram ovdje na Freudovu bilješku od 2. svibnja 1897. godine koju u svojoj knjizi o glasu navodi Mladen Dolar: fantazije su, kaže Freud, povezane sa stvarima koje smo čuli na isti način na koji su snovi povezani s viđenim stvarima. U snu, nastavlja Freud, ništa ne čujemo, samo vidimo²². Odavde, tek je korak do poznate Freudove diferencijacije među umjetnostima kad u studiji *Mikelandelov Mojsije (Der Moses des Michelangelo, 1914)* kaže da umjetnička djela na njega imaju snažan utjecaj, **posebno književnost i plastika, rjede slike**²³. Za psihoanalizu kao tehniku tumačenja, dakle, slika je ujedno mjesto izostanka, sinkope, perforacije, interpunkcije. No, ako je za psihoanalizu slika mjesto sinkope i perforacije, to znači da se tek uz uvjet slike književnost za psihoanalizu i u psihoanalizi konstituira kao mreža prolaza i pomičnih pregrada – kao primjerna metonimija.

Zato prizor koji Bukovac uzima iz *Osmana* kao predmet Gundulićeva **sna** i svoje **slike** ima posebnu vrijednost, vrijednost simptoma. Radi se o prizoru iz IX. pjevanja; u njemu Gundulić opisuje osmansku ratnicu

²¹ Uz ogradu da mnogi književni povjesničari *Osmana* procjenjuju „kao djelo koje je žanrovski nečisto te se ne može prosuđivati kao epsko djelo”. D. Fališevac, *Barokni postupci u kompoziciji Gundulićeva Osmana*, u: *Književni barok*, ur. Ž. Benčić, D. Fališevac, Zagreb 1988, str. 248.

²² Vide M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge (Mass.)–London 2006, str. 135.

²³ Vide S. Freud, *Der Moses...*, str. 57, istaknula T.J.; vide M. Dolar, *A Voice...*, str. 128. U citatu sam zadržala termin plastika za kiparstvo da sačuvam Freudov odmak u odnosu na vizualnost slikarstva.

Sokolice dok sa skupinom ratnih družica luta Poljskom godinu dana nakon hoćimske bitke. U želji da osvete prošlogodišnji Osmanov poraz „bojnice” odluče oteti grupu varšavskih gospođa. Kad poslije uspješne otmice ugledaju jezero pored dubrave, požele se okupati, a svoje „robinje” zavežu o stabla. Dok gole uživaju u vodi, one za pripovjedača predstavljaju problem upravo u vizualnom registru: „Sve bjeloće da prid oči/ izberu se i sjedine:/ drobni biser od Istoči,/ jasno srebro, snijeg s planine,/ kon bjeloće mile i drage/ bojnijeh diklic tamne ostaju,/ ke u bistrih vodah nage/ jakno zvijezde trepte i sjaju”²⁴. Drugim riječima, gole ratnice bjelje su od bijeloga; istodobno, u njihovu opisu samo bijelo organizira se kao masivna metonimija, jer poput čudovišne limfe prožima snijeg, bisere, srebro, sve. Taj će problem pripovjedač riješiti probojem iz metonimije u metaforu: bjelje od bijeloga izbija naposljetku kao živi ogranak („živim ognjem voda planu”)²⁵. Slična organizacija obilježiti će i nastavak prizora: kolektivnu erotičnost osmanskih ratnica zasjeniti će Sokolica, i samo će se u nju u času potjere zagledati poljski kraljević Vladislav, u želji da je pod svaku cijenu spasi od smrti. Ipak, kao što će Sokolica zasjeniti ostale osmanske djevice-ratnice, tako će i nju na kraju zasjeniti Vladislavova „krepka misao”: „u nijedno viku doba/ vitezu se Jezusovu/ željet Turkînj ne podoba”²⁶. Pri čemu nije nevažno što metafora i jednina ovdje, za razliku od metonimije, imaju regulativni učinak: tek nakon što metonimijska, kolektivna erotika podlegne jednini može je disciplinirati „krepka misao” kršćanskog viteza.

Bukovčeva slika međutim hvata opisani prizor u času metonimijske prijetnje i osmanske kupačice prikazuje kao još neizdiferenciran kolektiv. Taj kolektiv počinje s figurama golih kupačica u donjem desnom dijelu slike i širi se kapilarno prema sredini slike, na figure klanja i ratnoga nasilja, da bi se potom prenio na golo bijelo meso varšavskih uznicu u dubravi (uz lijevi rub slike) te, i opet metonimijski, na bjelopotne vile koje lebde

²⁴ I. Gundulić, *Ivan Gundulić II. Osman*, Zagreb 1962, str. 124.

²⁵ Ibidem. O Gundulićevu baroknom interesu za vizualne umjetnosti u *Osmanu* (interesu koji donekle podsjeća na Freudov, kad plastiku vrednuje više od slikarstva), vide A. Flaker, *Nomadi ljepote. Intermedijalne studije*, Zagreb 1988, str. 23–31. Flaker, doduše, na jednome mjestu inzistira da je turska vojska „lišena estetskih kategorija”, „jer vojsci nevjernika estetske kategorije, dakako, ne pripadaju”. Ibidem, str. 29. To međutim stoji jedino ako se zanemari opisani prizor iz IX. pjevanja gdje se turske ratnice prikazuju u registru estetskoga.

²⁶ I. Gundulić, op. cit., str. 130.

između Poljakinja i pjesnika, spremne za njegovu apoteozu. Moglo bi se reći da se u „Gundulićevu snu” metonimija širi i giba nalik na vrtlog čija su vanjska granica gole osmanske ratnice, a koji naposljetku obaseže i guta Gundulića²⁷. Štoviše, upravo je upadanje u metonimijski vrtlog (u strukture nesvjesnoga) uvjet pjesnikove apoteoze jer je apoteotska vila – jedina u crvenom peplosu, s vijencem u desnoj ruci – figura kroz koju se u prostoru slike fizički dodiruju Gundulić i goli torzo varšavske zarobljenice. To mjesto spoja Bukovac će dodatno naglasiti: vila drži vijenac u desnoj ruci, odmaknutoj od Gundulića i postavljenoj tako da se u prostoru slike vijenac preklapa s golim ženskim grudima i ramenima, a prste lijeve ruke polaže Gunduliću na glavu, s implikacijom da će do apoteoze doći u času kad se kroz nju kapilarno spoje pjesnikova svijest i uzvrtložena erotika.

To je ujedno pozicija gdje bi mogla početi analiza Freudove opaske: da je sanjarenje, kao i san, platforma za ostvarenje želje, a te se pogonske želje mogu grupirati u dva glavna smjera. One su, kaže Freud, ili želje ambicije, aspiracije, uzdizanja, ili erotske želje²⁸. I doista, Bukovac sliku u cijelosti pozicionira oko takve želje, jer Gundulića prikazuje kao figuru erotske fantazije (s grešnim golim kupačicama) i fantazije o apoteozu. Ipak, dok Freud te dvije želje razdvaja, pa one podliježu grupiranju („sie lassen sich aber ohne Zwang nach zwei Hauptrichtungen gruppieren”) i diobi na *entweder-oder*, ili-ili, Bukovac prikazuje kapilarno *spajanje* apoteoze i erotike, štoviše, kapilarno spajanje onoga što Gundulić vidi i onoga što u slici ne može vidjeti. Bukovčeva slika, drugim riječima, želju prikazuje kao proces metonimijskog gibanja i širenja. Takva, ona upućuje na kritične točke same psihoanalize, jer otvara hiperaktivnu i nereguliranu mrežu pro-

²⁷ Pavao Pavličić napominje da se taj prizor iz IX. pjevanja i u *Osmanu* izdvaja kao iznimno, eksczesno dinamičan u odnosu na ostatak epskog narativa. Zato, kaže, ne čudi „što je upravo taj trenutak Bukovac prikazao na svojoj znamenitoj slici: mnogo drugih dinamičnih prizora nije u epu ni mogao naći”. P. Pavličić, *Studije o Osmanu*, Zagreb 1996, str. 152. Svakako je simptomatično što i Zoran Kravar tu epizodu tretira kao eksczes. Prema Kravaru, ona se „odigrava već na međi dvaju *Osmanovih* tematskih svjetova: povijesnoga i romantičnoga” i kao takva pripada među antinomije koje „uočljivo deformiraju osnovu djela, dovodeći u pitanje i uravnoteženost njegova smisla”. Z. Kravar, *Nakon godine MDC. Studije o književnom baroku i dodirnim temama*, Dubrovnik 1993, str. 114. Kravar takva mjesta u *Osmanu* naziva „nedostacima i greškama” ili pak kratkim spojevima. Ibidem, str. 114, 117.

²⁸ Vide S. Freud, *Der Moses...*, str. 34.

laza u pregradama formativnima za neke Freudove argumente: u pregradi na primjer između sna i sanjarenja, ali onda i u pregradi između manifestnog i latentnog sadržaja sna te, najzad, između sna i njegova tumačenja.

Nadalje, to je gibanje u cijeloj slici doista kapljično i kapilarno: njegov je medij raspršena boja prikazana na platnu kao isparina jezerske vode i golih ženskih tijela, čije se širenje ne može zaustaviti. Ta će isparina, šireći se slikom, pokriti spektar od bijele preko žućkaste, ružičaste i terakotne, da bi se najzad koncentrirala kao masivan potez grimizno i krvavo crvene koja pokriva vilu s vijencem i Gundulića. Kapljično i kapilarno širenje boje naposljetku kao da teži razgraditi pregrade karakteristične za ljudsko tijelo: ne samo zamislivu funkcionalnu granicu između tijela i duše (svijesti, intelekta...) već i onu između izvana i iznutra toga tijela, između kože i krvi, između krvi i vode, pa najzad i onu između krvi i boje²⁹.

Pokazuje se tako da „Gundulićev san” hrvatskoj kulturnoj povijesti postavlja slično pitanje koje joj postavlja i *Osman*: pitanje cjelovitosti i samosadržanosti, čak samosadrživosti, pitanje grupiranja i okupivosti, pitanje o logici koherencije. Jer, *Osman* je za tu povijest formativan, ali samo kao književno tijelo bez organa: bez dvaju pjevanja, četrnaestoga i petnaestoga, on samo svoje iznutra ne može nego prepustiti zamišljanju, domišljanju i metonimijskom širenju narativa, i to nužno pod pretpostavkom da ni jedna intervencija nije konačna³⁰. On je stoga fundamentalno kolektivan i političan, *plus d'un*, istodobno uvijek više i manje od

²⁹ Vrijedi zapaziti da tim svojim postupkom Bukovac metonimizira Gundulićevu metaforu „živim ognjem voda planu”, jer prikazuje kapilarno širenje bijeloga prema crvenome. Štoviše, Bukovac time razgrađuje barokni *concelto* koji Gundulić gradi na tenziji između **nežive** bjeline (hladne, snježne, srebrne, biserne) i **živoga** ognja. Nadalje, uključivši u tu metonimiju samoga Gundulića i njegovu svijest, Bukovac razotkriva Vladislavovu „krepku misao” kao – nedomišljenu. Najzad, taj Bukovčev postupak ujedno je mjesto gdje može početi analiza takozvane „zagrebačke šarene škole” (slikarstva Bukovca i njegovih zagrebačkih sljedbenika krajem devetnaestog stoljeća) kao likovne poetike u kojoj „šareno” sugerira interes za boju kao predmet kapljičnoga i kapilarnoga **širenja**.

³⁰ Sintagmu „tijelo bez organa” preuzimam, naravno, iz tekstova Gillesa Deleuzea. Uz komentar da je, ovako postavljen, položaj XIV. i XV. pjevanja u *Osmanu* frapantno nalik na položaj jetara u priči o Prometeju: jer, ne zaboravimo, Gundulić je za ilirce prometejska figura, u hrvatskoj Ateni. (Pri čemu ne bi trebalo izgubiti iz vida kompleksne relacije koje se preko jetara uspostavljaju za antičku humoralnu patologiju, za hijeroskopiju, ali i za filozofiju, primjerice u Platonovu *Timeju*.)

jednoga³¹. Kolektiv Bukovčevih slika o Gundulićevoj apoteozi, raspršen po Zagrebu, stoga je uvijek istodobno i refleks strukturnih uvjeta toga literarnoga tijela bez organa³².

Usto, Bukovčeve slike o Gunduliću, koje u sebe tako lako primaju ilirce („ohne Zwang”, rekao bi Freud), pokazuju također da uvjeti ilirizma, a onda i uvjeti hrvatskog moderniteta u devetnaestome i dvadesetome stoljeću, korespondiraju s takvom strukturom *Osmana* i s takvim ustrojem „Gundulićeva sna”. Ili: Bukovčevi Gundulići upozoravaju da je rez ili prekid između starije i novije hrvatske književnosti, konstitutivan za taj modernitet, možda prije nalik na kapljični ili kapilarni spoj, na metonimiju³³.

U prilog tome govori komparativna analiza spomenutih slika. Naime, usporede li se „San” i „Preporod”, primijetit ćemo da se Gundulić na svečanome zastoru povlači u smjeru koji je već naznačen u „Snu” (ulijevo i naviše), a ilirski kolektiv polazi iz donjeg desnog kuta, pozicije koju u „Snu” zauzima kolektiv nagih osmanskih ratnica. Štoviše, položaj glave i golih ruku Marije Ružičke-Strozzi, u donjem desnom kutu slike, odgovara upravo položaju glava i golih ruku dviju frontalnih ženskih figura u donjem desnom kutu „Sna”. Nadalje, Marija Ružička-Strozzi, a za razli-

³¹ Upućuje na to i polemika koju spominje Dunja Fališevac, a koja se među književnim povjesničarima vodila tokom 1870-ih. Njezin predmet bilo je pitanje je li *Osman* jedinstveno djelo ili je sastavljen od dva djela, „hipotetičke *Vladislavijade* i *Osmanijade*”. D. Fališevac, op. cit., str. 247. Ta je polemika, kaže Fališevac, potaknula i niz kasnijih rasprava, uz „[s]talno isticanje problema dviju glavnih tema epa, dvojne fabularne linije u epu, problem nepostojanja jedinstvenog središta i nedostatka jedinstvene epske radnje”. Ibidem, str. 247–248.

³² Tome bi se kolektivu mogla pridružiti i „Dubravka” iz 1894. godine, danas u Budimpešti. Radi se o velikoj kompoziciji u kojoj Bukovac Gundulića i opet prikazuje kao središnju figuru heterogene skupine historijskih ličnosti, nalik na skupine u „Hrvatskom preporodu” i „Razvitku hrvatske kulture”, no ovaj put u času dok zajedno gledaju kazališnu izvedbu *Dubravke*. Indikativno je međutim što na toj slici izostaje apoteoza, s implikacijom da je Gundulićeva apoteoza za Bukovca povezana sa specifičnim uvjetima i položajem *Osmana*.

³³ Svakako je zanimljivo što je rad kakav se događa u kapilarnom gibanju, a onda i u metonimiji, usporediv s Freudovim opisom rada afekta u žalovanju i melankoliji, u studiji „Trauer und Melancholie” iz 1917. Nije pritom nevažno što Freud u toj studiji melankoliju opetovano uspoređuje s otvorenom ranom koja sebi privlači raspoloživu energiju sa sviju strana. (O melankoliji kao rani, vide S. Freud, *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main 1992, str. 183, 188–189. O melankoliji kao radu, vide T. Jukić, op. cit., str. 11–49.)

ku od ostalih iliraca, prikazana je u odjeći nalik na peplos i s vijencem u ruci, baš kao apoteotska vila u „Snu”. Ona je dakle figura gdje se sažima metonimijska krivulja koja u „Snu” kreće od nagih ratnica i kroz njihovu se isparinu širi na poljske zarobljenice i na kraju na vilu koja jednom rukom drži vijenac, a drugom Gunduliću dodiruje glavu. Istodobno, ona je početna ili barem krajnja točka metonimijskoga poteza koji se proteže glavnom „Preporoda”, kroz masivan ilirski kolektiv, i završava Ljudevitom Gajem. Gaj, kao i Ružička-Strozzi, drži vijenac; na Gaja se tako prenosi funkcija Gundulićeve apoteoze pridružena u „Snu” figuri vile.

Ružička-Strozzi i Gaj pritom sa Sidonijom Rubido-Erdödy tvore pravilne intervale jer su najistureniji prema prednjem planu, a istodobno su spregnuti s ilirskim mnoštvom. Ti intervali kao da bilježe puls kolektiva, oni su indikacija njegova gibanja. Nadalje, intervali što ga čine njih troje logično se prenose na sljedeću figuru, Gundulića. On je tako priključen ilirskome kolektivu kao mjesto njegova pulsa, indikacija same logike njegova gibanja i širenja. Pri čemu valja naglasiti da je to čas **uoči** apoteoze, kao i u „Snu”: vrijeme dakle predznaka i obećanja, metonimijskoga komešanja karakterističnoga za predznanje koje se još nije konsolidiralo – karakterističnoga za onakvo predznanje kakvo Freud zagovara kao pogodno za tumačenje snova³⁴. Kod Bukovca, takvo se predznanje bilježi kao interval, pozicija gdje kolektiv postaje i prestaje. Što bi značilo da ilirci kao kolektiv i kao pokret ne postoje osim u kontaktu s Gundulićem, ali je pritom upravo taj kontakt indikacija strukturā nesvjesnoga.

Na isti je način indikativno što je njih četvero, u intervalima gdje kolektiv pulsira, istodobno mjesto gdje pulsira boja karakteristična za „San”. Ružička-Strozzi označena je bijelom i ružičasto-narančastom te žućkasto-zlatnom; Sidonija Rubido-Erdödy žućkasto-bijelom i jarko crvenom te ružičastim detaljem (u kosi); Gaj i Gundulić bijelom i crvenom³⁵. Takvo pulsiranje boje ne samo što podsjeća na „San” već je i signal da relacija Ružičke-Strozzi, Sidonije Rubido-Erdödy, Gaja i Gundulića odgovara

³⁴ U *Tumačenju snova* Freud naime zagovara analizu u stanju nalik na trenutke prije nego što padnemo u san. Kao uzoran opis takvoga stanja, posebno pogodnoga za povezivanje, citira Schillerov komentar o radu **književne imaginacije**. Cf. S. Freud, *Die Traumdeutung*, str. 116–117.

³⁵ Ostali su ilirci prikazani znatno tamnijim tonovima. Ktome, ako Ružička-Strozzi i Gaj, za razliku od ostalih, drže vijenac, Rubido-Erdödy nosi u kosi ružičaste cvjetove, diskretno jamstvo metonimije.

relaciji koja se u „Snu” uspostavlja između golih osmanskih ratnica, polugolih poljskih uznic, vila i Gundulića. U prilog tome svjedoči i Skica I. za svečani zastor HNK, također iz 1895³⁶. Na skici se vidi da smještaj iliraca korespondira s pozicijom golih ratnica i ratnoga nasilja u „Snu”. (Umjesto hrama skica prikazuje dubravu, kao u „Snu”, no sada s Dubrovnikom u pozadini zdesna.) Pa se i ovdje pokazuje da se želja u fantazmi giba metonimijski i ne da se grupirati ili-ili, u erotsku fantazmu ili u fantazmu za uzdizanjem. Što zauzvrat znači da je ilirizam, barem za Zagreb što će ga obilježiti Bukovčeve reprezentativne velike kompozicije, nerazdruživo spregnut s erotizmom³⁷.



Slika 3. Razvitak hrvatske kulture

Da takva konfiguracija ostaje kritična za Bukovčevo slikarstvo i gotovo dvadeset godina nakon „Sna” – a onda kritična i za samodefiniciju hrvatske kulturne povijesti u dvadesetom stoljeću – pokazuje masivna

³⁶ Vide V. Kružić-Uchytíl, *Vlaho...*, str. 367.

³⁷ S obzirom na takve biljege boje, to naposljetku znači da „Preporod” čuva memoriju „Sna” i kao slike koja teži razgraditi granice karakteristične za ljudsko tijelo: zamislivu funkcionalnu granicu između tijela i duše (duha, genija, svijesti, intelekta...), ali i onu između izvana i iznutra toga tijela, između kože i krvi, između kože i platna, između krvi i boje. Uostalom, ako su u „Snu” isparine instrumentalne za razgradnju tih različitih granica, njihov su trag u „Preporodu” perjanice dima s lijeve i desne strane slike. Dim koji se diže u predvorju hrama (u ilirskoj Ateni? oko pjesnika koji u sebi čuva „plamen Prometeov”?) jest dim žrtve paljenice, dakle dim spaljenih kostiju, onoga što je za antički ritual u tijelu **bijelo i granično**. O kostima kao bijelome i graničnome tijela u antičkome ritualu, i to u vezi s prometejskim narativom, vide J.-P. Vernant, *L’Univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, Paris 1999, str. 70–73.

kompozicija „Razvitak hrvatske kulture” iz 1913. godine³⁸. U pismu svome prijatelju Marku Caru od 18. lipnja 1913. sam Bukovac istaknut će da mu je to, uz zastor Hrvatskog narodnog kazališta, druga najveća slika³⁹. Bukovac je slika za zid iznad središnjeg luka velike čitaonice u novo-izgrađenoj zagrebačkoj nacionalnoj sveučilišnoj biblioteci.

I ona prikazuje Gundulićevu apoteozu⁴⁰. Štoviše, i ona prikazuje čas uoči apoteoze, dok lovorov vijenac još lebdi iznad pjesnikove glave: vrijeme predznaka, obećanja i uskomešanog predznaka. Nadalje, ilirci koji se stubištem penju iz donjeg desnog kuta prema sredini slike (prateći krivulju luka) reflektiraju poziciju koju ilirski kolektiv zauzima u „Preporodu” te poziciju koju u „Snu” zauzimaju osmanske ratnice-kupačice. Sam Gundulić i opet je smješten lijevo od centralne osi slike, otprilike kao u „Snu”⁴¹. Uostalom, i ovdje je prizor smješten u prostor antičkog hrama. Taj hram evidentno je Atenin, jer Palada Atena svisoka nadzire apoteozu. Tako i „Razvitak” aludira na ilirsku fantazmu o Dubrovniku kao ilirskoj Ateni, s tim da emancipacijsku zamisao o atenskoj kulturi (književnosti, politici...) pripaja figuri istoimene božice i prostoru antičkoga hrama koji se, kao prostor mobilnih pregrada, uskomešane građe i nutarnje zamišljenosti, u međuvremenu pokazao formativnim za Secesiju⁴².

³⁸ Slika 3. Uz ljubazno dopuštenje Hrvatskog državnog arhiva u Zagrebu. Vide V. Kružić-Uchytíl, *Promjena na Bukovčevoj slici „Razvitak hrvatske kulture”*, „Radovi IPU” nr 12/13, 1988–1989, o okolnostima narudžbe te slike od Bukovca i procesu njezina nastanka.

³⁹ Ibidem, str. 297.

⁴⁰ U kolovozu 1913. izbio je doduše skandal kad je u *Obzoru* objavljena vijest da se na zahtjev vlasti „dispozicija Gundulića ima prenijeti na Nikolu Skerlecza” te da promadžarskoga Skerlecza „klečećeg pred Pallas Athenom imade vjenčati vila lovor vijencem”. Ibidem, str. 297. Skerlecov portret na kraju je ipak uključen u sliku, ali između Marina Getaldića i Gundulića pred apoteozu.

⁴¹ Slijeva nadesno prikazani su: Matija Vlačić, Ivan Kitonić, Andrija Medulić, Marko Marulić, Juraj Drašković, Julije Klović, Đuro Ratkaj, Petar Zrinski, Marin Getaldić, Nikola Skerlecza, Ivan Gundulić, Ruđer Bošković, Maksimilijan Vrhovac, Baltazar Krčelić, Ljudevit Gaj, Josip Juraj Strossmayer, Ivan Mažuranić, Ivan Kukuljević, Antun Mihanović, Matija Mesić, August Šenoa, Vatroslav Lisinski, Stanko Vraz, Petar Preradović, fra Matija Katančić, Franjo Rački, „dok je za posljednju figuru, okrenutu leđima, kojoj umjetnik nije naznačio ime, ostalo otvoreno pitanje koga predstavlja”. Ibidem, str. 298.

⁴² Tek je Bukovčeva odluka da inače neodređen pseudoantički interijer ovdje prikaže kao nedvosmisleno Atenin, potvrda da i u „Preporodu” možemo govoriti o predvorju antičkog **hrama**.

Na „Razvitku” se doduše nalazi simptomatičan detalj koji naoko do-
vodi u pitanje opisanu mrežu korespondencija. Za razliku od „Preporoda”,
Gundulić ne promatra ilirce već im je okrenut leđima; licem je okrenut
Ateni i promatra nju. Zauzvrat, Atena je božica znanja i mudrosti, pa bi
apoteoza u njezinu hramu značila ulazak u sferu konsolidiranog znanja
koje će jednom zauvijek prekinuti sponu s uskomešanim vremenom pred-
znanja i fantazme, predznaka i obećanja. Atena se stoga čini kao logičan
izbor za središnju sliku u zgradi nacionalne i sveučilišne biblioteke, hrama
upravo znanja. Ktome, za partenonsku Atenu karakteristični su naglašeno
djevičanstvo i potisnuta seksualnost; kao takva, ona bi trebala unijeti red
u neobuzdanu metonimijsku erotiku „Sna” i „Preporoda”, gotovo na isti
način na koji to u *Osmanu* čini „krepka misao” kraljevića Vladislava,
kršćanskog viteza. Zato bi se mogao steći dojam da u „Razvitku” konačno
dolazi do diobe želje kakvu Freud zagovara 1908. u psihoanalitičkome
opisu fantazmi: na odvajanje erotskih od fantazmi o uzdizanju. Na to uka-
zuje i ime slike, jer se zamisao o **razvitku** temelji na narativu suprostav-
ljenome fantazmi o **preporodu** i logici **sna**.

Ipak, do takvoga discipliniranja ne dolazi. Za početak, božica Atena
u svome antičkom kontekstu obilježena je tipom znanja kakvo bi se teško
moglo nazvati konsolidiranim ili konsolidacijskim. U grčkoj kulturi ono se
zove metis, a njegova je istoimena božica Metis ili Metida, Atenina majka
koju će Zeus trudnu progutati ne bi li inkorporirao tu specifičnu lukavu
inteligenciju; zato se Atena i ima roditi iz Zeusove glave. Metis označava
okretnu domišljatost, dosjetljivost, snalažljivost kakva ne podliježe sistem-
skim pretpostavkama; Jean-Pierre Vernant i Marcel Detienne ističu da taj
tip inteligencije zato ne uspijeva preživjeti u sokratskoj filozofiji i kasnije,
ali se zadržava u oblastima poput trgovine, politike, vojne vještine⁴³. S tim
u vezi valja upozoriti da je Atena djevičanska **ratnica**, a tako je prikazuje
i Bukovac: njegova Palada prekrasna je i zastrašujuća ratnica sa šljemom
i kopljem. Bukovčeva Atena, drugim riječima, upravo je onakva djevica-
-ratnica kakve opisuje Gundulić u IX. pjevanju *Osmana*, pa je Gundulić
koji u „Razvitku” promatra Paladu tek metonimijsko proširenje Gundulića
koji u „Snu” promatra obnažene djevice-ratnice (kapilarno spojene s apo-

⁴³ Vide M. Detienne, J.-P. Vernant, *Lukava inteligencija u starih Grka*, prev. M. Fryda Kaurimsky, Zagreb 2000, str. 8.

teotskom vilom). Valja također upozoriti da je gledati Atenu pogibeljno, baš kao što je za kršćanskoga viteza grešno i pogibeljno gledati lijepe osmanske djevice-ratnice: a to je točno ono što Gundulić čini i u „Snu” i u „Razvitku”. Za Atenu je naime karakterističan *gorgoneion* na prsima, znak gorgonskoga. A gorgonsko je nezamislivo osim u registru vizualnoga, i to kao pozicija gdje se vizualno spreže s prijetnjom.

Nadalje, Palada kod Bukovca pripojena je skupini vila koje se komešaju središnjim dijelom slike, i zapravo se ne da izuzeti iz metonimijskoga širenja. I u „Snu” i u „Preporodu” takva je metonimija indikacija erotizma. Da isto vrijedi za „Razvitak” pokazuje se još jednom u pismu Caru od 18. lipnja 1913., u dijelu u kojemu Bukovac komentira strukturu slike: „...ništa drugo nijesam mogao učiniti – kako vidiš – nego sliku od parade i vrlo je teško da postane interesantna, te da ne uvukoh neke ženske da davaju neki život... bila bi ista odurna”⁴⁴. A da se pritom metonimijsko iz ženskog kolektiva širi cijelom slikom, svjedoči drugi autorov komentar u istome pismu: da je pred njim bio težak zadatak „jer je osobe morao zbiti i «dati im neku približnu **allure** kao da su **skupa živjele**»”⁴⁵. Ako je kod Bukovca dakle ženski kolektiv indikacija metonimijskog gibanja, metonimija je indikacija života, i to života **skupa**, života koji se definira kao političko i iz političkoga.

Na svim spomenutim slikama ta se metonimija realizira i kromatski, kao kapljično i kapilarno širenje boje. Kako za „Razvitak” kaže Vera Kružić-Uchtyl, on je slikan „bojama mjestimice prozračnim poput akvarela, s najsuptilnijim osjećajem za nijansiranje i susrete pastelnih tonova tirkiza, ružičastih, blijedovioletnih i žućkastih boja”⁴⁶. Budući da su, takve, evidentno oznaka za ono što Bukovac definira kao životodajnu privlačnost, za ono što je život jedino u **skupa**, za ono što izvan **skupa** ne postoji kao život, te boje doista teže prikazati jedva zamislivo mjesto gdje tjelesne tekućine i slikarska boja neće biti u metaforičkome odnosu, već u relaciji metonimije. Tijelo na Bukovčevoj slici stoga je ponajprije humoralno, ispresijecano kapilarama i aneurizmama boje, ono je slikarsko tijelo bez organa.

⁴⁴ Vide V. Kružić-Uchtyl, *Promjena...*, str. 297.

⁴⁵ Ibidem, str. 297 [istaknula T.J.].

⁴⁶ Ibidem, str. 298.

Ako je Bukovac zato privilegirano mjesto za analizu ilirizma i svega što će se u svjetlu ilirizma formirati kao hrvatski modernitet u devetnaestom i dvadesetom stoljeću, on je to jedino pod uvjetom istodobne analize različitih austrougarskih kompleksa, posebno kompleksa Freudove psihoanalize. Pri čemu ne bi trebalo smetnuti s uma da se sama psihoanaliza među drugim disciplinama proširila metonimijski te da je austrougarski imperij – za razliku od britanskoga ili francuskoga, na primjer – po svojoj konfiguraciji bio metonimičan. Niti je nevažno što s takvim imperijem počinje povijest **svjetskih** ratova⁴⁷.

Literatura

- Cavell S., *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*, Oxford 1995.
- Derrida J., *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris 1993.
- Detienne M., Vernant J.-P., *Lukava inteligencija u starih Grka*, prev. M. Fryda Kaurimsky, Zagreb 2000.
- Dolar M., *A Voice and Nothing More*, Cambridge (Mass.)–London 2006.
- Fališevac D., *Barokni postupci u kompoziciji Gundulićeva Osmana*, u: *Književni barok*, ur. Ž. Benčić, D. Fališevac, Zagreb 1988, s. 247–291.
- Flaker A., *Nomadi ljepote. Intermedijalne studije*, Zagreb 1988.
- Freud S., *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main 1992.
- Freud S., *The Interpretation of Dreams*, ur. i prev. J. Strachey, New York 2010.
- Freud S., *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*, Frankfurt am Main 2008.
- Freud S., *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main 2009.
- Gundulić I., *Ivan Gundulić II. Osman*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 13, prir. M. Ratković, Zagreb 1962.
- Jukić T., *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*, Zagreb 2011.
- Kombol M., *Poviest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Zagreb 1945.
- Kravar Z., *Nakon godine MDC. Studije o književnom baroku i dodirnim temama*, Dubrovnik 1993.

⁴⁷ U istraživanju koje je prethodilo pisanju ovoga rada svojom su mi susretljivošću i ekspertizom puno pomogli gospođa Mirjana Hurem iz Hrvatskog državnog arhiva i dr. sc. Marko Špikić, docent s Odsjeka za povijest umjetnosti zagrebačkog Filozofskog fakulteta.

- Kružić-Uchytíl V., *Promjena na Bukovčevoj slici* „Razvitak hrvatske kulture”, „Radovi IPU” nr 12/13, 1988–1989, str. 295–299.
- Kružić-Uchytíl V., *Vlaho Bukovac. Život i djelo 1855.–1922.*, Zagreb 2005.
- Lacan J., *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet*, prev. J. Hulbert, „Yale French Studies” nr 55/56, 1977, str. 11–52.
- Matoš A.G., *Djela. Knjiga VI*, Zagreb 1938.
- Pavličić P., *Studije o Osmanu*, Zagreb 1996.
- Protrka M., *Stvaranje književne nacije. Oblikovanje kanona u hrvatskoj periodici 19. stoljeća*, Zagreb 2008.
- Schorske C.E., *Beč krajem stoljeća. Politika i kultura*, prev. N. Petrak, Zagreb 1997.
- Vernant J.-P., *L'Univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, Paris 1999.

