

Autotematizam u poeziji Adama Mickiewicza i Andrzeja Burse

Jagačić, Valentina

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:619890>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-06**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ZAPADNOSLAVENSKE JEZIKE I KNJIŽEVNOSTI
KATEDRA ZA POLJSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST
Ak. god. 2022./2023.

Valentina Jagačić

**Autotematizam u poeziji Adama Mickiewicza i Andrzeja
Burse**

Diplomski rad

Mentorica: dr.sc. Đurđica Čilić, izv.prof.

Zagreb, rujan 2023.

Izjava o akademskoj čestitosti

Izjavljujem da je ovaj rad rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na istraživanjima te objavljenoj i citiranoj literaturi. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

Zahvaljujem se svojoj mentorici dr.sc. Đurđici Čilić, izv.prof. te svojoj drugoj mentorici dr hab. Renati Stachura-Lupa, prof. UP, profesorima dr.sc. Filipu Kozini, doc. i dr.sc. Daliboru Blažini, prof. te profesorici dr hab. Magdaleni Sadlik, prof. UP, profesorima Katedre za poljski jezik i književnost, kolegama i kolegicama s Filozofskog fakulteta u Zagrebu i Pedagoškog fakulteta u Krakovu, svojim roditeljima Milomiru i Sabini Jagačić, svojim sestrama te prijateljicama i prijateljima. Navedene su osobe svojim doprinosom pomogle u stvaranju ovog diplomskog rada.

Sadržaj

Uvod	1
1. Autotematizam	3
1.1. Autopoieza	3
1.2. Autoreferencijalnost.....	4
1.3. Autotematizam i autobiografizam.....	6
1.3.1. Konceptija autora i autotematizam	6
1.4. Problem terminologije	9
2. Adam Mickiewicz i romantizam	10
2.1. Romantizam u Poljskoj	10
2.2. Romantički pjesnik	11
2.3. Legenda Adama Mickiewicza	13
2.4. Mesijanizam.....	14
3. Poezija Adama Mickiewicza	15
3.1. <i>Dušni dan</i>	15
3.1.1. Junak Dušnog dana	16
3.1.2. <i>Velika improvizacija</i>	17
3.2. <i>Vizija</i>	22
3.3. <i>Velemajstor</i>	22
3.4. <i>Soneti</i>	24
3.4.1. <i>Odeski soneti</i>	24
3.4.1.1. <i>Isprika</i>	24
3.4.2. <i>Krimski soneti</i>	25
3.4.2.1. <i>Grob Potocke</i>	26
3.4.2.2. <i>Ajudah</i>	27
3.5. <i>Stavovi i opaske</i>	28
4. Andrzej Bursa i realizam	30
4.1. Romantički mit u 20. stoljeću.....	30
4.2. Književnost 20. stoljeća	31
4.2.1. Realizam	32
4.2.1.1. Mali i veliki realizam	32
4.3. Prokleti pjesnici	35
4.4. Legenda Adrzeja Burse	39
5. Poezija Andrzeja Burse	41

5.1. Romantizam u Bursinoj poeziji.....	42
5.2. <i>Pjesnik</i>	43
5.3. <i>Htio bih biti pjesnik</i>	45
5.4. <i>Diskurs s pjesnikom</i>	48
5.5. <i>Funkcija poezije</i>	49
5.5. Usporedba	52
6. Od Mickiewiczzeve do Bursine poezije.....	52
Zaključak	55
Literatura	57
Sažetak	64

Uvod

Tema je ovog diplomskog rada autotematizam u poeziji Adama Mickiewicza i Andrzeja Burse. Pokušat ću pokazati kakve se prezentacije ideje o pjesniku javljaju kod Mickiewicza i Burse u književnim razdobljima u kojima oni stvaraju. Polazim od uvida u dominantne ideje o figuri pjesnika u spomenutim razdobljima: romantički pjesnik smatran od Boga izabranim genijem čiji pjesnički talent prelazi u nadnaravne sfere, uzdiže ga iznad prosječnih „kruhožder“ i daje mu povlašteno mjesto u svemirskom poretku, a s druge strane, pjesnik 20. stoljeća, odnosno u konkretnom primjeru Bursin pjesnik, postaje upravo taj prosječni „kruhožder“, spušten sa svog pijedestala među običnu, svakodnevnu rulju. Najjasniji izraz i prezentacija slike pjesnika koje ću nastojati opisati u radu ostvaruju se u autotematskoj poeziji dvojice autora.

Autotematska djela dostižu vrhunac svoje popularnosti u 20. stoljeću, ali javljaju se puno prije. Uz pojam autotematizam pronalazimo još i sljedeće pojmove: autopoieza, poezija o poeziji, autoreferencijalnost, autopoetičnost itd. Svi ovi pojmovi nisu istoznačnice u punom smislu te riječi. Mnogi su teoretičari književnosti istraživali ovaj fenomen te ga pokušali objasniti, razdijeliti i definirati. U prvom će dijelu ovaj rad sadržavati pregled i analizu ovog fenomena, koji su temeljeni na znanstvenim člancima Dietricha Schwanitz, Sanje Tadić-Šokac, Vladimira Bitija, Josipa Užarevića, Magdalene Medarić i drugih. Nakon šturog objašnjenja autotematizma, pokušat ćemo dočarati književnopovijesnu sliku Adama Mickiewicza i romantičkog razdoblja u kojem stvara. Naglasak će, dakako, biti na poeziji, romaničkom pjesniku, junaku, mesijanizmu te nastanku legende o Mickiewiczu. Sljedeći korak će biti analiza odabrane Mickiewiczeve poezije pri čemu je ključan kriterij izbora pjesama, naravno, autotematizam. Središnje mjesto zauzet će analiza *Velike improvizacije iz Dušnoga dana* zbog toga što na najbolji način sumira i prikazuje ideje ovog rada povezane uz sliku pjesnika u Mickiewiczevoj poeziji. U drugom dijelu rada orijentirat ćemo se na sliku pjesnika kod Andrzeja Burse. Andrzej Bursa pjesnik je 20. stoljeća, točnije malog realizma. Za vrijeme njegova života, a posebice nakon smrti, stvara se legenda o njemu. Dio rada posvetit ćemo analizi Bursine poezije, koja će također biti izdvojena na temelju kriterija autotematičnosti. U završnom ćemo dijelu ponuditi usporedbu analiziranih pjesnika odnosno njihove poezije te zaključak.

Glavna inspiracija i težnja za odabir ove teme proizlaze iz fascinacije korjenitom promjenom slike o pjesniku kojoj svjedočimo u Mickiewiczevoj i u Bursinoj poeziji. Što je moglo uzrokovati nastanak jedne krajnosti, a potom prelazak u drugu? Zašto obožavani pjesnički genij postaje prosječna, nevažna jedinka? Pretpostavljamo da bismo uzrok ove

promjene mogli tražiti u promjeni društvenih, političkih i ideoloških paradigmi ili čak i u konkretnim povijesnim događajima poput svjetskih ratova i njihovih posljedica. U ovom radu pokušat ćemo prodrijeti u dubinu ovog problema, usporediti poeziju dviju pjesničkih legendi te ponuditi odgovor na ova pitanja.

1. Autotematizam

1.1. Autopoieza

Autopoieza je pojam koji 1982. godine uvode Humberto Maturana i Francisco Varela kojim opisuju „opće načelo organizacije svih živih bića kao rekurzivno-omčasto samouspostavljanje i samoodržavanje njihovih sastavnih dijelova iz povratne djelatnosti samih tih dijelova.“ (Biti 2000, 20) odnosno riječ je o ponovnom uvođenju rezultata procesa u sam proces nakon čega sistem samom sebi duguje svoj nastanak i reprodukciju. Sistem iz okoline uzima samo one tvari i energiju koje su mu potrebne za njegovu autoreferencijalnost, a vraća tvari i energiju koje su mu za autoreferencijalnost nepotrebne. U tome se smislu zatvorenost sistema tumači kao pretpostavka za njegovu otvorenost (Biti 2000, 20).

Maturanovu i Varelovu tezu je u književnu teoriju uveo Niklas Luhmann preko obnovljene teorije sistema u kojoj on uvodi radikalne izmjene tumačeći autopoiezu kao socijalne, psihičke i nervne sisteme.¹ Funkcioniranje književnih sistema može se tumačiti kroz autopoiezu. Prilikom autopoetičnih procesa promatrač (tj. rezultat) promatra ostale sastavne dijelove procesa, a promatranjem opisuje njihovu specifičnost. Luhmann promatrača privremeno naziva misao, a promatrane dijelove predodžbama. U sljedećoj fazi procesa misao također postaje predodžbom jer nova misao promatra tu početnu misao. „Misao naime otkriva kod (ili provedbenu razliku, Leitdifferenz) kojom njoj prethodna misao motri svoju prethodnicu da bi takvim razdvajanjem predmeta (Fremdreferenz ili heteroreferencije) od načina motrenja (Selbstreferenz ili autoreferencije) pretvorila tu misao u predodžbu.“ (Biti 2000, 21).

Luhmannovu analizu upotrijebio je Dietrich Schwanitz 90-ih godina kako bi objasnio odnos pripovijedanja kao promatračkog elementa procesa u odnosu na priču kao promatrani element procesa u pripovjednom tekstu. Prema Schwanitzu moderno pripovijedanje započinje u trenutku kada se priča u očima čitatelja prestane podudarati sa zbiljom, a započne upućivati na samu sebe, tj. na svoju žanrovsku pripadnost. Prvi takav primjer je djelo *Don Quijote* gdje je razlika između priče i zbilje, prikazana kroz likove Don Quijotea i Sancha Panze, uvučena u samo priču. Na početku u djelu *Don Quijote*, sama priča počinje praviti razliku između onoga što je zbilja i onoga što je samo priča. Tu se pripovijedanje mijenja, do sada se razlikovalo između sebe i svijeta, a u ovom trenutku pripovijedanje dobiva slobodu da se odnosi na sebe ili na svijet. Svijet i priče o njemu dospjeli su u raskorak, a pripovijedanje je postalo

¹ Humberto Maturana i Francisco Varela smatraju da se njihova teza autopoieze odnosi samo na žive, a ne i na socijalne sisteme.

autoreferencijalno (Schwanitz 2000, 141). Don Quijote je lik koji se vodi isključivo pričama i gubi dodir sa stvarnošću, čime pomiče diferenciju između pripovijedanja i pripovjedne zbilje u samu priču. „Izraženo sistematsko-teorijski, pripovijedanje se sada u svom samoodnosu može između autoreferencije i heteroreferencije prebacivati tamo-amo, pa će se uz pomoć te diferencije i (o)vjerovati.“ (Schwanitz 2000, 142).

U tom trenutku počinjemo s podjelom na realistični roman i „priču“ u modernom smislu riječi. Ako tvrdimo da pripovijedanje razlikuje priču i stvarnost, onda zaključujemo kako ono može kontrolirati i tu distinkciju. Pripovijedanje tada može tvrditi za sebe da je realistično čime se „pripovijest premješta i u vremenskom pogledu postajući književno povijesno svjesnom.“ (Schwanitz 2000, 142).

1.2. Autoreferencijalnost

Vladimir Biti definira autoreferencijalnost kao dimenziju kojom izričaj ili tekst ukazuje na situaciju, kontekst ili subjekt vlastita iskazivanja, na vlastitu strukturu, kompoziciju, kod, žanrovsku ili propozicijsku pripadnost; općenito tematizira svoja obilježja. Autoreferencijalnost postaje predmetom interesa suvremene književne teorije u sklopu *logičkih paradoksa* (primjer takvog logičkog paradoksa je: „Krećanin Epimenid kaže da svi Krećani lažu“). „Iako je na počecima suvremene književne teorije paradoks još bio pripisivan lirici (pojam su u suvremenu književnoteorijsku upotrebu uveli Novi kritičari, tj. C. Brooks u *Valjano skovanoj urni* iz 1947. godine, da bi objasnio pjesničko stalno supostavljanje riječi u nove i iznenadne kombinacije) u naše je vrijeme on postao sastavni dio teorijske argumentacije, prije svega u dekonstrukciji i teoriji autoreferencijskih sustava.“ (Tadić-Šokac 2018, 13-14).

Bertrand Russell kao rješenje paradoksa predlaže uspostavljanje hijerarhije logičkih razina pri čemu više (metarazine) ne bi podlijegale klasifikaciji nižim razinama, nego samo obrnuto. Strukturalisti zajedno s Russelom inzistiraju na mogućnosti odvajanja osnovnih od metarazina. To je vidljivo u shemi funkcija jezične poruke Romana Jakobsona. Jakobson razmatra poetsku funkciju iz teorijskog i empirijskog, odnosno praktičnog, stajališta. Prema teorijskom stajalištu poetsku funkciju shvaćamo kao fenomen koji se tiče autoreferencijalnosti. Poetska funkcija jezika, prema Jakobsonu, je usmjerenost na poruku radi nje same. „Može se reći da prva ('teorijska') formulacija pokušava odrediti poetsku funkciju u odnosu na njezinu logičku bit (što podrazumijeva i određivanje mjesta poetske funkcije u krugu drugih jezičnih funkcija), a druga upućuje na 'unutarnje' mehanizme poetske funkcije, koji se ostvaruju u pjesničkoj praksi (različite vrste ponavljanja, paralelizmi, sukladnosti, simetrične tvorbe). Pa

ipak, drugi je moment najuže povezan s prvim u tome smislu da se može smatrati neposrednom posljedicom 'načela' autoreferentnosti“ (Užarević 1997, 74). Dubravka Oraić Tolić termin autoreferencijalnosti izvodi iz Jakobsonove sheme jezičnih funkcija. „Jakobson spominje, kao što znamo, 'referencijalnu (ili kognitivnu) funkciju jezika', međutim ono što on zove 'poetskom funkcijom', po mišljenju hrvatske teoretičarke, valja smatrati, u biti, 'autoreferencijalnom' funkcijom.“ (Medarić 1993, 99).

Retoričnost, u okvirima jezične funkcije, smatramo funkcijom neposrednog djelovanja na primatelja. Wayne Clayson Booth smatra da su sva literarna djela u suštini retorična jer je prema njemu retoričnost odnos spram primatelja. Također povezuje ostvarenje funkcije u primatelja te ostvarenje funkcije u pošiljatelja jer smatra da svako djelo „sadrži“ autora. Emotivna funkcija je neodvojiva od jezičnog iskaza (Danek 1968, 206). Jezik je dio djela, ali nije upleten u njegovu fikciju. Zanima nas odnos djela i stvarnosti povezanih s pošiljateljem (autorom) jezika. Od autora se očekuje da kao pojedinac i stvarni pošiljatelj nekog iskaza oblikuje, tijekom izričaja, svoju individualnu i stvarnu biografiju tako da zadovoljava pravila prikazivanje pošiljatelja utvrđenog žanrom. Moguće je da ni u jednom književnom žanru odnos između konvencije stvarnog pošiljatelja i stvarnosti pošiljatelja nema tako zanimljiv oblik. Riječ je o autobiografskoj konvenciji čije je središte retorički uvod, a koja se provodi kroz cijeli jezični prostor (Danek 1968, 212). Posebno je izražen ovaj odnos kada govorimo o autoreferencijalnim iskazima. Autoreferencijalni iskaz u djelu razotkriva djelo i umjetnički karakter samog iskaza. Izvorište raznih sredstava najavljivanja dijela iskaza, izricanja, rekapitulacije nekih iskaza, sredstava koje je razvila retorička proza, implementirani su u autotematski govor. Ranije su protumačeni kao metaliterarni iskazi, a kao mjesto njihove provedbe, predviđeno pravilom žanra, naznačen je uvod; slobodno se ostvaruju kroz jezik.

Pavao Pavličić autoreferencijalnost promatra kroz suodnos između autora, čitatelja i teksta. „Autoreferencijalnost je postupak kojim se u književnome djelu tematizira literarnost toga istog djela. U jednim slučajevima u središtu pažnje takvih osvrtala nalazi se pisac, u drugim slučajevima tekst, a u trećim slučajevima čitatelj.“ (Pavličić 1993, 105). Govoreći o jednom od ova tri aspekta uspostavlja se kontrola nad ostalim dvama aspektima, npr. ako se govori nešto o tekstu, zapravo se želi nešto reći o autoru i čitatelju.

U autoreferencijalnim djelima autor progovara o svojim namjerama, književnim postupcima, razlozima pa i teškoćama prilikom stvaranja djela. Svi ovi osvrti čitatelju daju do znanja da je njegova uloga velika te da on odlučuje o sudbini djela. Čitateljeva uloga nikada nije emocionalno neutralna. Od njega se očekuje da razvije neke emocije ili prema autoru ili

prema tekstu. Nekad se od teksta očekuje da izazove neke emocije ili se pak čitatelja želi dovesti do emocionalne zbunjenosti.

Autoreferencijalno djelo ne mora govoriti isključivo samo o sebi, o svome tekstu, o svome piscu ili čitatelju. Ono rijetko ostaje samo na tome, uglavnom prelazi na veći stupanj općenitosti. Što je lako razumljivo s obzirom na to da takva djela mogu sebe definirati jedino pomoću usporedbe, stoga o sebi najčešće govore kao o dijelu neke veće skupine tekstova. Nerijetko, barem u nekom svom dijelu, prelaze u razmatranje o književnosti uopće, pa se na taj način iz autoreferencijalnih osvrta pretvaraju u metatekstualne (Pavličić 1993, 110).

1.3. Autotematizam i autobiografizam

Koncentracija djela na problem same literarnosti uočljiva je u književnosti 20. stoljeća, ali autotematizam postoji u književnosti i prije toga. Neki od takvih primjeri su: invokacija iz *Odiseje*, koja sadržava kratak prikaz fabule djela ili *Tisuću i jedna noć* „u kojem se svijet podudara s korpusom priča o njemu.“ (Schwanitz 2000, 141).

Autotematizam je za Nirman Mornjak oblik supstancijalizacije teksta – koda, također je to i jedna od vrlo važnih metatekstualnih operacija koja se javlja kada se unutar teksta konstituira i vidljiv tekst – kod, pri čemu sam tekst postaje poput „dvoteksta“, odnosno, sastoji se od teksta i njegova komentara (Medarić 1993, 101). Termin autotematizam je poljski pojam, a u znanstvenim istraživanjima o književnosti u drugim zemljama nosi drukčije nazive (Karwowska 2016, 36). Ekvivalent pojmu autotematizma u hrvatskoj bio bi termin autoreferencijalnost koji smo pobliže objasnili u prethodnom poglavlju.

1.3.1. Koncepcija autora i autotematizam

Moderna koncepcija autora koja se zadržala do danas formulirala se u doba romantizma, krajem 18. i početkom 19. stoljeća. Poezija u vrijeme romantizma uvodi subjektivan element kao vlastitu temu. Tema pjesme postaje pjesnik i pjesništvo samo (Čilić 2020, 22). Drugim riječima u književnosti se pojavljuju autotematizam i autobiografizam. Autotematizam je razlikovna karakteristika romantične književnosti, Wiktor Weintraub navodi glavne konceptivne aspekte poezije tog razdoblja: želja za vodstvom, posebne sposobnosti pjesnika koje mu omogućuju da vidi više negoli vide obični smrtnici, usamljenost, unutarnji razdor, psihološke komplikacije, neuzimanje u obzir posljedice, posebno u ljubavi (Weintraub 1991 u: Siwec 2008, 171). U teoriji književnog djela razlikovanje autora kao transcendentnog činitelja iskaza i njegova subjekta (tzv. lirskog ili narativnog subjekta) nailazi na ekstremni slučaj empirijske realizacije u obliku odvajanja dvije jednako stvarne, fizičke osobe. Zanimljiv je

odnos s transcendentnim autorom, s jedne strane, i lirskim subjektom, s druge strane. Sada dolazimo i do treće kategorije, koju razlikuje teorija književnih djela, kategorije autora u djelu (Danek 1968, 217).

Autotematizacija i autorefleksija dostižu izrazitu važnost u 20. stoljeću pa „sad svakoj percepciji umjetnosti prethodi koncepcija: programi, manifesti, apriorna tumačenja“ (Čilić 2020, 27) stvarajući time privid da se umjetnička vrijednost i smisao mogu argumentirati i objasniti čime se želi postići znanstveni status. Uz autotematizaciju i autorefleksiju u književnosti se javljaju i mnogobrojne forme autobiografskih tekstova. Autori sve češće počinju još za života objavljivati zapise privatne vrste te su tako ispreplićući stvarnost i fikciju izmijenili dotadašnji književni registar. Do tog trenutka osobni i intimni zapisi poput dnevnika objavljivali su se tek posthumno (Čilić 2020, 83). Autobiografija postala je zanimljiva s aspekta teorijske svijesti zbog svoje žanrovske posebnosti. Uviđamo je kada autobiografiju promatramo kao granični žanr. Ona uspostavlja dvostruki status jer je istovremeno istinita i izmišljena. U umjetničkoj biografiji „ja“, osim što je predmet samospoznaje, postaje i predmetom umjetničkog oblikovanja, odnosno lik u priči. U tom smislu autoreferencijalnost autobiografije odnosi se na njezin ontološki, ali i epistemološki aspekt (Medarić 1993, 103).

Poljska književnost također doživljava snažan val autobiografizma u drugoj polovici 20. stoljeća kada se počinju javljati različiti oblici autorskog autotematiziranja, to jest „antifikcijske prisutnosti autora.“ (Čilić 2020, 83). Autor se vraća u književna djela kao protagonist, gdje se naglasak stavlja na njegov život, stvaranje i autopoetičke komentare.

Ryszard Nicz razlikuje dvije tendencije autobiografizma: (1) fikcionalizaciju autorova glasa i (2) empirizaciju autorova glasa. Fikcionalizacija autorova glasa se odnosi na ostvarenje subjekta književnog djela na prostoru fikcionalne literature pri čemu je taj subjekt kreiran kroz autorove osobne empirije pomoću objektivizacije ili univerzalizacije njegova egzistencijalnog iskustva. Empirizacija autorova glasa odnosi se na tekstualizaciju stvarnog života prilikom čega autor namjerno uvodi fikcionalne elemente. Ove dvije tendencije također označava terminima „pisanje sobom“ i „pisanje sebe“ koji „predstavljaju načine dominantnije prisutnosti osobe autora u djelu“ (Čilić 2020, 86). Ako se osvrnemo na autobiografizam u poeziji, možemo uočiti duboku isprepletenost „pisanja sobom“, „pisanja sebe“ i poezije zbog toga što je poezija autentičan iskaz autora, no valja imati na umu kako lirski subjekt kreiran u toj poeziji nije isključivo rezultat autorove volje.

Zbog centripetalnosti autobiografije, odnosno njezina fokusa na jednu osobu, teoretičari pojam referencijalnost zamjenjuju pojmom autoreferencijalnost, no u ovom slučaju se autoreferencijalnost promatra iz perspektive prijenosa referencijalnosti od drugih na sebe (ljudsko biće) koje samo sebi biva predmetom pisanja (Medarić 1993, 100). Ono što je autotematizirano uvijek je u nekoj mjeri i autobiografsko, tiče se kategorije autora i s njim povezanih problema. Ta dva pojma su uvijek bila međusobno komplementarna. „U svim svojim inačicama, počevši od koncepcije Artura Sandauera, autotematizam problematizira odnos između realizma i autobiografizma, pretpostavljajući promjenu konvencije u refleksiji svijeta – s objekta na subjekt“ (Grądział-Wójcik 2015, 115).

Termin autotematizam u poljsku znanost o književnosti uveo je Sandauer 50-ih godina 20. stoljeća. Prema Sandaueru, autotematizam proizlazi iz romantičarske ironije i Byronove autoironije koje su snažno povezane s pojmom osobe i osobnosti autora (Karwowska 2016, 36). Autotematizam je prenesen iz poezije 19. stoljeća u poeziju na početku 20. stoljeća, prilikom čega prerasta u stvaralačku tehniku, čiji je cilj bio tematiziranje načina stvaranja i prikaz stvaranja samog djela. Autotematizam, kao reakcija na naturalizam 19. stoljeća, istovremeno postaje dijelom aktualne prakse umjetnika, osobito avangardnih koji eksperimentiraju s formom i traže nove načine izražavanja. Autotematizam je za Sandauera bio svojevrsni oblik apstraktne umjetnosti u kojoj se odustaje od odabira teme te se okreće prema sebi samoj i pitanju forme.

Zbog Sandauerove negativne ocjene fenomena, među znanstvenicima se javljaju rasprave vezane uz autotematizam, čiji intenzitet raste na prijelomu 60-ih i 70-ih godina. Željeli su precizirati značenje termina te proširiti njegovu domenu u povijesnom i kulturnom smislu. Predlagali su mnogobrojne srodne izraze za autotematizam (npr. „wypowiedzi w dziele o dziele“, „funkcja metapoetycka“, „powieściowa metodologia powieści“, „quasi-powieść o powieści“, „sygnalizacja komentarza autorskiego“, „literatura warsztatowa“, „symbolika kreacji artystycznej“ (Grądział-Wójcik 2015, 110)).

Postoji problem vezan uz pojavu autotematizma u književnosti. „Krećemo se između pretpostavke o povijesno prepoznatljivom početku autotematizirane literature i uvjerenja da je ona trajno prisutna u kulturi“ (Grądział-Wójcik 2015, 111). Iako je sam izraz autotematizam definiran i povezan s modernizmom, a osobito s avangardom 20. stoljeća, prepoznajemo ga i kao širu pojavu, ostvarenu u književnosti koja se stoljećima bavi autorefleksijom.

U razumijevanju autotematizma važan je pomak od shvaćanju uskoga značenja koje se odnosi na termin za tekstove koji eksponiraju pisanje tih tekstova, ka proširenju pojma na sva

djela koja tematiziraju ulogu književnosti i njezinih autora, pjesme i romane koji sadržavaju književne programe. Autotematski tekstovi u užem značenju su tekstovi koji se koncentriraju na sebe same, koji se zanimaju za vlastiti jezik, prikazuju svoj proces nastanka, dok u širem značenju su to djela koja tematiziraju književnost općenito, postavljaju radnju u književnoumjetničko središte, čineći pjesnika ili pisca glavnim junakom koji prezentira književni program (Grądział-Wójcik 2015, 113).

Autotematizam se nekoć poistovjećivao s metafikcijom, ali to zapravo nisu istovjetni pojmovi već se autotematizam nastavlja na metafikciju. Oba pojma su dio metateksta i imaju određene sličnosti: deziluziju, autorefleksiju, ekspoziciju književnog stvaralaštva, prikaz ciljeva i načina stvaranja djela. „Naime, po shvaćanju [Dubravke Oraić Tolić] metatekst se pojavljuje samo onda kad metatekstualni signali organiziraju tekst tako da on u cjelini postaje komentarom nekog drugog teksta, odnosno kad je prototekst interioriziran. U tom slučaju za autorefleksiju primjer će biti romani koji žele biti metodologijom romana ili poezija o poeziji.“ (Medarić 1993, 101). No, autotematizam u prvom redu opisuje djela u koja autor stavlja samoga sebe i svoje stvaralačke procese na istu tekstualnu razinu kao i događaje i likove, a dominantnu ulogu ima refleksija koja se tiče ciljeva i načina pisanja, umjetničkih konvencija i metoda izgradnje djela (Karwowska 2016, 36).

Pojam metafikcija uveden je u poljski jezik kada je značenje izraza autotematizam postalo isuviše usko za potrebe znanosti o književnosti. Ako promatramo vrijeme nastanka tih termina, uočavamo da je autotematizam bio prvi, ali Sandauer je govorio o genezi te pojave u poljskoj prozi iz 19. stoljeća. S druge strane metafikcija opisuje djela nastala još u 14. stoljeću, iako je uvedena nakon autotematizma, tek 1970. S obzirom na potrebe stalne aktualizacije metafikcijskih oblika, autotematizam bio bi jednom od učestalijih tehnika, ako ne i ključnom, u metafikciji (Karwowska 2016, 37). Problem razlikovanja termina metafikcije i autotematizma mogao bi proizlaziti iz nepravilnog korištenja tih izraza kao da su sinonimi te iz nedostatka definiranih termina u poljskoj znanosti o književnosti.

1.4. Problem terminologije

Kao što se vidi iz prethodnih poglavlja, postoje pojmovne višestrukosti i terminološka nesuglasja. Zbog neslaganja književnoznanstvene zajednice oko termina, uspostavljen je svojevrsni sinonimski niz: autoreferencijalnost, autotematizam, autometatekstualnost, autorefleksivnost, autoreprezentativnost, autointerpretacija i slično (Medarić 1993, 98).

Medarić predlaže sljedeće rješenje: pojam autoreferencijalnost se najčešće pojavljuje u novijim književnoznanstvenim radovima i to u tri područja: semiotici, poetici i genološkom području. Semiotika je područje u kojem se teorijski promišlja o književnosti shvaćenoj kao znakovni sustav. Na području poetike upotrebljava se pojam autoreferencijalnosti prilikom proučavanja poetike književnih djela, s posebnim naglaskom na djela nastala za vrijeme postmodernizma i kasnije. Genološko područje odnosi se na proučavanje žanra autobiografije (Medarić 1993, 97).

Prvo područje (semiotika) trebalo bi se vratiti terminu metajezičnost, odnosno metatekstualnost. Autoreferencijalnost se u drugom području (poetici) izvodi iz načelnog shvaćanja biti književnosti kakvom ju je definirala Oraić Tolić. Ovdje je riječ o općenitoj osobini određenog tipa umjetničke književnosti te sam pojam autoreferencijalnosti nije operativan prilikom analize djela ili pisca. Po pitanju trećeg područja (genološkog), pojam autoreferencijalnosti se uvriježio u vezi s epistemološkim pitanjima, za razliku od područja poetike, gdje taj pojam funkcionira u vezi s ontološkim pitanjima (Medarić 1993, 102-103).

2. Adam Mickiewicz i romantizam

2.1. Romantizam u Poljskoj

Romantičarski se pokret javlja kao reakcija na klasicizam, a za vrijeme kojeg se, između ostalog, budi zanimanje za balade i pučko pjesništvo, a lirska pjesma postaje najzastupljenijom književnom vrstom. Stvoren je tip romantičarska junaka koji je često bio fiktionalna projekcija autora. Pjesnik je u romantizmu imao izrazito visok status zbog svoje genijalnosti i lirskih djela. Autor se izdvajao iz zajednice zahvaljujući svojoj stvaralačkoj mašti, što mu dodjeljuje ulogu vizionara, proroka. Neke od najvažnijih tema romantičarske poezije bile su funkcija pjesništva, povijest i osobna sudbina. Prema Weintraubu autotematizam je posebnost romantičarske književnosti, pa sam pjesnik postaje jednom od najpopularnijih tema. On navodi glavne aspekte koncepta poezije: potreba za predvođenjem (zbog pjesnikovih posebnih osobina koje mu omogućuju da vidi više od običnih smrtnika), psihološka komplikacija, unutarnji razdor, usamljenost te nepoštivanje konvencija (osobito u ljubavi).

Za književnost u Poljskoj početkom 19. stoljeća karakteristično je supostojanje klasicizma i sentimentalizma. Obilježava ju živo književno previranje koje se s jedne strane i dalje bavi klasicističkom poetikom, a s druge se strane sve intenzivnije osjeti prisutnost ideja i elemenata koji će biti ključni za epohu romantizma.

Romantizam je za Poljsku posebno važan, možemo bez ustručavanja govoriti kako u 19. stoljeću za Poljake sve proistječe iz romantizma. Ovo se razdoblje za vrijeme svog trajanja mijenja. Glavni pravac promjena vodio je od estetike do ideologije, od subjektivnog doživljaja do kolektivne svijesti. On se javlja kao nova duhovna mogućnost, kao traganje, a završava kao osuda. „Tridesetogodišnje razdoblje između približno 1820. i 1850. godine tvori zasebnu etapu povijesti poljske književnosti, osebujnu po načinu postojanja književnosti, po književnim institucijama, izuzetnu po pravoj eksploziji književnih talenata i vrlo značajnu po tipu i jačini utjecaja na dalji tok poljske književnosti.“ (Malić 2004, 96). Za predustaničko razdoblje možemo govoriti o razdoblju koje odiše nadom, krase ga velika očekivanja i duhovna okrenutost prema budućnosti. Velika očekivanja su vezana za Novembarski ustanak 1831. i nakon njegova kraha dolazi razdoblje pomutnje, očaja i neizvjesnosti čitave nacionalne sudbine. U tome razdoblju dovršen je proces homogenizacije moderne nacionalne svijesti koja podrazumijeva državotvorno, povijesno i kulturotvorno zajedništvo. Za ovo razdoblje je također važna velika emigracija pisaca nakon Ustanka.

Poljski je romantizam stasao u uvjetima ugroženosti nacionalnog bića, stoga funkcija pjesnika postaje izvanredno odgovorna (Malić 2004, 98). Društvena i nacionalna angažiranost bile su temeljnim dijelom poljskog romantizma (Makowiecki 1971, 26). Mickiewicz se ovdje javlja kao prvi poljski romantički pjesnik te jedan od najvećih duhovnih autoriteta. Veličina Mickiewiczzeve poezije može se uočiti i iz činjenice da Mickiewicz „govori stihom“, odnosno da je uspio maksimalno približiti književni izraz i govorni jezik. Uz njega se poljski književni izraz uključio u razvoj narodnog jezika.

2.2. Romantički pjesnik

Romantičari pokušavaju razbiti dotadašnju formu te se stoga počinju sve više okretati ka subjektivnoj jedinki, njezinim osjećajima i promišljanjima. „Poljski se romantičar vidi prije svega kao pjesnik osjećajnosti (...) i religioznog nadahnuća te se naglašava piščeva ekstatična kreativnost.“ (Blažina 1998, 50). Romantičar stalno propituje svoje „ja“. Izrazito je orijentiran na moralna pitanja, a moral se, zaključujemo, oblikuje iz povijesti i društva u kojem se romantički subjekt nalazi.

Romantičari su povezivali svoje živote s tekstovima koje su pisali ili čitali. Ti tekstovi su na neki način predstavljali njihove biografije. Oni su prilagođavali i stilizirali svoje živote po uzoru na tekstove i djela. Tekstovi su oblikovali živote, a životi tekstove (Stępień 2016, 34). Zanimljivo je i to kako je Mickiewicz također favorizirao tekstove u kojima je mogao pronaći

samog sebe. „Ta su čitanja, kao rezultat 'povratne informacije', ojačala njegove sklonosti.“ (Stępień 2016, 35). Mickiewicz je, između ostalih, iznimno cijenio Georgea Gordona Byrona. Smatrao je kako su njegova djela autentična jer se s događajima opisanim u njegovim tekstovima mogla povući paralela s događajima iz njegova života. Prema tome je Byron u svojim literarnim tekstovima govorio istinu. Mickiewicz je Byronove junake interpretirao kao viziju samog autora. S namjerom je ignorirao postojanje granice između literarne fikcije i stvarnoga života, kako kod Byrona, tako i u vlastitoj poeziji. Poezija je autentična, ima najveću vrijednost kada je potvrđena životom pisca. Očuvanje jedinstva riječi i djela jedini je način približavanja uzoru idealnog pjesnika, kao i ostvarenja njegova poziva i povijesnog poslanja (Stępień 2016, 37).

Um refleksno promatra ono što je u njemu, zbog toga je lik samo ono što je pjesnikov reflektirajući um napravio od njega. Čak i onda kada je subjekt pjesnik sam, kada nam želi izraziti svoje osjećaje, ne znamo njegovo stanje izravno i iz prve ruke, već saznajemo kako se to stanje odražava u njegovom umu, što on, kao samopromatrač, misli o tome (Stępień 2016, 46). Romantičari uvode autokreaciju u književnu modu. Oni umjetnost pretvaraju u jedan oblik rekonstrukcije identiteta jer su ga kroz nju pokušavali otkriti i izgraditi. Smatrali su da se autor samoaktualizira u procesu stvaranja i zahvaljujući tom procesu (Stępień 2016, 45).

„Romantičari su živjeli u uvjerenju da o veličini pojedinca odlučuju njegova djela koja se mogu usporediti s Božanskim stvaranjem svijeta.“ (Stępień 2016, 55). Oni su imali osjećaj vlastite posebnosti, stalno su ga pokušavali iznijeti, a ako to nisu uspjeli onda su patili. Vodila ih je čežnja za 'samim sobom' kao nečim jedinstvenim i neponovljivim. Ova je čežnja bivala popraćena strahom da ne bude samo replika ili žrtva pasivnog ponavljanja jer su romantičari pod svaku cijenu težili originalnosti i izbjegavali su dupliciranje obrazaca. Jedna od temeljnih ideja romantizma, koja i te kako utječe na njegovu značenjsku izotopiju: individualizam/subjektivizam, oličena je prije svega u posebnom statusu pjesničkog *genija*, koji zahvaljujući nadahnuću i talentu, posjeduje iznimne spoznajne mogućnosti. Bez individualističke koncepcije čovjeka nije moguć poetski akt kreacije čak niti onda kada je pjesnik Božje sredstvo iz kojeg „teče potok ljepote“, odnosno poezija (Kamionkova 1974, 133). Upravo se poezija smatrala preduvjetom za razotkrivanje tajni svijeta, čija je površinska datost samo privid, a prava istina se krije duboko ispod površine, što je opća pretpostavka romantičke gnoseologije (Blažina 2005, 25).

2.3. Legenda Adama Mickiewicza

Pjesnik je primarna jedinka, sposobna razumjeti jezik Boga i njime se služiti, a poezija je materinji jezik cijele ljudske vrste, osnovni jezik osjećaja koji imaju veću ulogu od razuma. Poezija, religija i legenda služe se istim jezikom simbola i slika, a pjesnikova je uloga jednaka kao i uloga davnih svećenika i proroka (Kamionkova 1974, 113). Legenda o romantičkom pjesniku jedna je od najsnažnije ukorijenjenih legendi u poljskoj kulturi. Romantičarski pjesnik je, prema toj legendi, izvanredni pojedinac, s jedne strane obdaren nesvakidašnjim talentom, a s druge strane osoba s vrlo važnom misijom (Siwec 2008, 167). Romantički pjesnik je genij i prorok.

Prema Sylwii Stępień na izgradnju Mickiewiczog romantičkog identiteta utječu okolnosti u kojima se rodio (siromašna plemićka obitelj) zbog čega se morao zaposliti kao profesor nakon studija. Materijalna je ovisnost umanjila njegov utjecaj na vlastitu sudbinu. Prvi prijelomni trenutak za Mickiewicza bio je, dakako, susret s filozofijom romantizma. Također velik utjecaj na njega imao je izgon u Rusiju i emigracija u zapadnu Europu. S druge strane prema Eligiuszu Szymanisu legenda nastala oko Mickiewicza nije u prvom redu proizašla iz pjesničke posebnosti, niti zbog specifičnog statusa poljskog romantizma. On smatra da je legenda o Mickiewiczu efekt autokreacije upisane u njegovim djelima. Iz tog razloga legendu o Mickiewiczu smatra autolegendom te prati njezin razvoj kroz Mickiewiczova djela, pri čemu utjecaj razdoblja stavlja u drugi plan (Zawadzka 1994, 202).

Elementi koji su uočeni u korist argumenta kako Mickiewicz stvara autolegendu su sljedeći: „autoritativna poetika“ (superiorni odnos govorećeg „ja“ unutar tekstuallnom slušatelju), zasićenosti djela elementima samokarakterizacije, građene uz pomoć autobiografizma te aktualiziranja poruke autolegende reinterpretirajući njezine zastarjele fragmente (Zawadzka 1994, 202). Legenda o Mickiewiczu stvorena je vrlo rano te se, obogaćena transcendentnim elementima, razlikuje od ostalih legendi po svojoj uskoj poveznici sa stvaralaštvom i stvaranjem uvjerenja o potpuno jedinstvenom predmetu legende, ne samo u sferi umjetnosti već i u biografskoj sferi.

Vrijedilo bi, dakako, razmotriti legendu o Mickiewiczu uzimajući u obzir kontekst epohe kada je nastala. Iako je istina da je ona usko povezana s njegovim stvaralaštvom, karakteristično je za romantičku poeziju stvaranje legendi, autokreacija, autobiografizam, panpoetizam, ideal sukladnosti između djela i života. Iz ovog razloga postavlja se pitanje u kojoj mjeri je Mickiewicz sudjelovao u kreiranju legende o samom sebi, a u kojoj mjeri je to

rezultat duha tog vremena (Zawadzka 1994, 203). Kako bilo, činjenica je da Mickiewicz naposljetku ostvaruje status pjesnika – proroka koji je dugi niz godina, na određenim razinama, zaista predvodio poljski narod.

2.4. Mesijanizam

Romantizam se u Poljskoj, između ostalog, javlja i kao protest protiv neodržive nacionalne situacije. O tome će poljski romantičari pisati ezopovskim jezikom u podijeljenoj Poljskoj, a zatim bez cenzure u emigraciji nakon propasti Novembarskog ustanka i „upravo tada će [Adam Mickiewicz], u ime promocije individualizma i kulta pjesničkoga genija, preuzeti ulogu nositelja nacionalne svijesti i savjesti, kolektivnoga terapeuta, a poljski će romantizam obogatiti (...) pojmom mesijanizma.“ (Blažina 1999, 165). Mesijanizam definiramo kao oblik utopijskog razmišljanja koje se temelji na neodrživoj dijagnozi sadašnjosti, gdje su ugrožene vrijednosti kolektiva, a spas se predviđa u mogućoj budućnosti. Izvorište nalazi u Bibliji u dvojakom uzoru: (1) Mojsijevo izbavljenje Židova i (2) Isusovo uskrsnuće. „Biti Poljakom, značilo je – prema Mickiewiczu – biti hodočasnikom ideje mesijanizma, i njenim glasnikom.“ (Blažina 1999, 165). Mickiewicza vidimo kao glasnika plemićke zajednice, pjesnika prošlosti i osjećaja. On nije bio samo prvi poljski romantičar i legenda još za života, već je bio i prvi poljski mesijanist (Blažina 1999, 166).

Mickiewicz u pismu Hieronimu Kajsiewiczu piše o poeziji. U pismu govori o tome kako se prava poezija u njegovo vrijeme još nije rodila, ali su znakovi njezinog dolaska vidljivi. Smatrao je da će se vratiti vrijeme u kojem će biti potrebno biti svetim da bi se moglo biti i pjesnikom, da će trebati nadahnuće odozgo kako bi se pisalo o stvarima koje razum ne može dočarati. U pismu također uspoređuje sebe s Mojsijem koji vidi obećanu zemlju poezije, ali nije još dostojan u nju ući (Kubacki 1966, 8). Poljski romantički mesijanizam možemo podijeliti u tri skupine: (1) filozofski mesijanizam, (2) moralni perfekcionizam i (3) pjesnički mesijanizam. Među Mickiewiczevim djelima možemo razaznati i moralni perfekcionizam i pjesnički mesijanizam. Djelo *Dušni dan* temelji se na ideji „o pjesništvu kao posebnoj (mističnoj) vrsti spoznaje koja omogućuje razotkrivanje tajni, te pjesničkog „nadahnuća“ koje konstruira kompetenciju romantičnog pjesnika-genija i koja mu omogućuje da se postavi u ulogu proroka, „wieszczca“ sposobnog dešifrirati tajne znakove...“ (Blažina 1999, 165).

3. Poezija Adama Mickiewicza

3.1. *Dušni dan*

Dušni dan je naziv za svečanost koju su slavili mnogi narodi u sjećanje na pretke koji su umrli. Ova svečanost potiče iz poganskih običaja prema kojima su je tada predvodili kozar, vrač, mag zajedno sa svećenikom i pjesnikom nedaleko groblja (Pini 1933, 128). Mickiewiczovo djelo *Dušni dan* svrstavamo u fantastičnu dramu zbog raznih natprirodnih elemenata koje u njoj susrećemo. „*Dušni dan* naime ostvaruje sve Mickiewiczove geneološke direktive: lirski je i podsjeća na 'prelijepu zvuku pučke pjesme'; epski je, jer se u njemu čuju pripovijesti pučkih pripovjedača; i, što je najvažnije, 'prenosi nas u natprirodni svijet'(...). Postulirana 'čudesnost'(...), kao konstitutivno obilježje misterija, te 'općenje s duhovima' (...), jedinstveno snažno vjerovanje slavenskoga puka, već su našli svoju primjenu upravo u Mickiewiczovu tekstu.“ (Blažina 1999, 166).

Mickiewicz u trećem dijelu *Dušnog dana* odbacuje sve zahtjeve klasične dramaturgije te stvara nove književne i kazališne uvjete pomoću scena koje su međusobno povezane slobodnijim vezama. Smjelo je povezivao različite književne vrste i grane umjetnosti u dramaturšku simfoniju, razotkrivajući eshatološka značenja (Makowski 1992, 49). U *Dušnom danu* preklapaju se antički, biblijski stil, lirске himne, zajedljive poruge, blagdanske i prigodne pjesme, riječju stalna izmjena tona i ritma. Što se tiče radnje ovog djela, ona je također složena. Normalna, životna radnja isprekidana je scenama egzorcizma, preobraćenjima, političkog, književnog života, vizijama, snovima, opisima pejzaža i slično (Borowy 1958, 50).

Treći dio *Dušnog dana* obrađuje događaje povezane sa suđenjem članovima skupine Filomata, koji su optuženi za urotu. Tekst započinje prologom u kojem se anđeli i vrazi bore za Gustawovu dušu, čijim je rezultatom Gustawova transformacija u Konrada što opravdava novi položaj junaka: zatočeništvo te želju za žrtvom vlastite sreće u korist domovine. U prvom prizoru Konrad, slušajući svoje utamničene drugove (među kojima nalazimo likove nadahnute stvarnim Mickiewiczovim prijateljima), pada u sve jače stanje mahnitosti, postaje buntovan prema Bogu te traži osvetu. Konrad za vrijeme *Velike Improvizacije* pokušava razgovarati s Bogom, ali postaje frustriran te Ga proziva zbog nepravde nanasene Poljskom narodu, bezosjećajnosti i tiranije koju dopušta. Konrad od Boga traži vlast nad ljudskim dušama te u svojim oholim, bogohulnim izjavama, umalo postaje žrtvom sotone te naposljetku klone. U sljedećem prizoru svećenik Petar oslobađa egzorcizmom Konrada od zlog duha te nastavlja misao o oslobođenju čime se začinje mesijanska ideja. Fra Petar sniva proročki san o spasitelju (četrdeset četiri), čime se stvara veza s konceptom Poljske kao „Kristom naroda“ (Blažina 1998,

51). U zadnjem prizoru nedovršena trećega dijela, Konrad i Petar se susreću kada Konrad odlazi na suđenje, a Petar mu proriče važnu i mističnu transformaciju. Umjesto drugog čina Mickiewicz je napisao nastavak od šest epskih pjesama, takozvani *Ustęp*², koji završava lirskom pjesmom. *Ustęp* je povezan s prijašnja dva dijela *Dušnoga dana*, objavljena 1823., a njegov junak je i nije identičan s protagonistom dva starija dijela (Weintraub 1954, 152).

U trećem dijelu nalazimo tri teme: politika, moral i povijest. Glavna tema je politika jer u prvom planu ovog dijela preslušavanje poljskih patriota. Moral kao temu uočavamo u preobrazbi romantičnog ljubavnika u ondašnjeg junaka – građanina domovine koja trpi. Povijesnu temu vidimo u opisu Poljske kao nevine žrtve Rusije, Austrije i Pruske, čime postaje simbolom ubijene slobode, Kristom naroda koji će uskrsnuti (Kubacki 1966, 20). „Na taj način *Dušni dan*, naročito njegov III. dio (...) postaje najavom izbavljenja čitave Poljske.“ (Blažina 2005, 35). Treći dio je bio prvi veći tekst kojeg je Mickiewicz napisao izvan Rusije, čime je ujedno izbjegao i rusku cenzuru. Ovaj podatak objašnjava i zašto je tekst u trećem dijelu mogao biti tako oštar i otvoreno progovarati o političkim procesima vezanim za mlade pripadnike domoljubnih organizacija u Vilniusu. Mickiewicz unutar ovog procesa pokušava obuhvatiti širu sliku poljske povijesti. Poezija u ovom dijelu izrasta iz teističkog pristupa fenomenu politike, čime pjesnik dokazuje nerazlučivost religije i politike (Malić 2004, 102).

3.1.1. Junak Dušnog dana

Junak ranog romantizma bio je inačica bajronovskog junaka. On je bio određen motivima pučke poezije i nesretne ljubavi, ali kasnije se preobražava u junaka nastalog po biblijskim motivima muke i uskrsnuća, koji su metafora političke sudbine naroda. Najvažniji mit poljskog romantizma neodvojiv je od Mickiewiczzevog *Dušnog dana*.

Dušni dan je zamišljen kao djelo koje se razvija i raste zajedno s autorom. Štoviše, glavni lik, u cjelokupnoj dijagonalnoj protežnosti *Dušnoga dana*, postaje sam Mickiewicz (Blažina 2005, 39). Mickiewicz se na dva načina javlja u vlastitim djelima. Pojavljuje se kao unutarnji autor i junak kreiranog mita (Zawadzka 1994, 203). U drugom i četvrtom dijelu *Dušnoga dana* jaz između književnog junaka i autora smanjen je do krajnjih granica. Gustaw je u svojim monolozima spominjao filomatsku lektiru, 'razbojničke knjige' te, između ostalog, *Patnje mladog Werthera* i *Novu Heloizu*. Što je najvažnije, naveo je Mickiewiczzeva mladenačka djela kao svoja.

² Digresija

Mickiewicz postaje junakom vlastita djela, on povezuje sve razine teksta te je ujedno i rješenje pitanja utjelovljenja budućeg mesije. „I ako je profetizam /mesijanizam ona instanca teksta koja ga primarno usmjerava prema budućnosti i iz koje proizlazi njegova performativnost i koja samog pjesnika pretvara u mit, tada se logično nudi ono rješenje koje kult pjesnika podiže na još jednu razinu više: Mickiewicz kao glavni lik *Duśnog dana* (njegova III. dijela, ali i *Duśnog dana* općenito, (...)) postaje par excellence junakom poljske kulture, a spomen na njega (...) središnje mjesto mita koji uspostavlja obredni karakter u procesu obnavljanja kolektivnog mita i njegova identiteta!“ (Blažina 2005, 39).

3.1.2. *Velika improvizacija*

Koncept pjesnika – proroka u *Velikoj Improvizaciji* povezan je s likom Konrada kojeg uspoređujemo sa samim autorom. Mickiewicz i Konradu je zajedničko što obojica nastupaju u tuđoj ulozi koja im je nametnuta i prenošena iz generacije u generaciju (Blažina 2005, 96).

Velika improvizacija je nezavisni, slobodni dio djela koji upotpunjuje drugu scenu trećeg dijela *Duśnog dana*. Tema joj je poezija i poetsko stvaralaštvo. Konrad u početnom dijelu promišlja o granicama stvaranja, neizbježnoj disproporciji između namjere i izvršavanja, dramatičnoj nemogućnosti da se tvorac u potpunosti sporazumije sa svojim slušateljima (Borowy 1958, 101). Konrad je uvjeren u veličinu vlastita genija, ali i predodređenje na usamljenost (Siwiec 2008, 187). Mickiewicz se Konrad, iako je bio u potpunosti svjestan svog iznimnog statusa stvaratelja te razdora između pjesnika i svijeta, ipak povezuje s društvom koje ga često ne razumije, zbog situacije u kojoj se nalazi narod (Makowiecki 1971, 26).

U sljedećim dijelovima Konrad veliča spontanost poezije, njegova poezija samo teče iz njegovih osjećaja (*Milijon tonów płynie*³), bez ikakvog truda i muke čime *Velika improvizacija* postaje pohvalom *improvizacije*. Osim toga, Konrad spominje harmoniku (*Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach*.⁴) koja je bila tipičnim instrumentom za improvizatore (Borowy 1958, 103).

Za Mickiewicza osjećaji su izvor poezije te joj istovremeno određuju granice djelovanja:

*Uczucie krąży w duszy, rozpala się, żarzy,
Jak krew po swych głębokich, niewidomych cieśniach;
Ile krwi tylko ludzie widzą w mojej twarzy,*

³ milijun zvukova struji (Benešić 1948, 215)

⁴ Na zvijezde ko na staklena harmonike zvona (Benešić 1948, 215)

*Tyle tylko z mych uczuć dostrzegą w mych pieśniach.*⁵

Mickiewicz dalje piše u *Velikoj improvizaciji*:

Wam, pieśni, ludzkie oczy, uszy, niepotrzebne; —

*Płyńcie w duszy mej wnętrzościach,*⁶

(...)

Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie,

*Wcielam w słowa, one lecą*⁷

To ne znači da neizraženi osjećaji mogu biti poezijom, da postoji poezija bez riječi, koja se samo osjeća. To isključivo znači da je pjesnik svoj najbolji slušatelj i čitatelj, da nitko nije u stanju percipirati njegovu poeziju kao on sam, bez obzira na to hoće li ju pjevati ili samo misliti (Borowy 1958, 103).

Središnje mjesto u *Velikoj improvizaciji* zauzima Konradov spor s Bogom, koji započinje na osobnoj razini, a zatim se podiže na opću (Blažina 1998, 51). Nakon proživljenih zala teško je vratiti vjeru u Božju brižnost iz čega proizlazi ovaj konflikt. Konrad želi razgovarati s Bogom jer mu samo Bog može odgovoriti na njegove sumnje. Pitanje o nesrećama koje su zadesile Poljake je istovremeno pitanje o razlogu postojanja zla uopće (Piórczyńska 2010, 117).

Konradov zahtjev za razgovor s Bogom može se objasniti pozivanjem na romantičarski koncept poezije, prema kojem genijalni umjetnik ima sposobnost uvida u božansko. Pjesnik je osobit čovjek, on je tvorac. Zastupa Boga, vlada, stvara umjetnost, biva Bogom na zemlji. Pri tolikoj glorifikaciji čovjeka – pjesnika, nije mnogo nedostajalo do izjave da su Božja i čovjekova priroda iste (Borowy 1958, 121).

No, zbunjuje junakova izjava da će, ne dobivši odgovor od Stvoritelja, voditi *krvaviju bitku neg Sotona*⁸ i na kraju zaprijetiti pucanjem u *Njegovu prirodu (Odezwij się – bo strzelę*

⁵ U duši kruži čuvstvo, žari se, izgara,
ko krv, što nevidljivim žilama putuje.
Tek koliko krv na mom licu rumenila stvara,
toliko se od čuvstva pjesmom primjećuje (Benešić 1948, 214)

⁶ Pjesme, ljudskog vam oka, uha i ne treba! –
kružite u duše mi nutrini, (Benešić 1948, 215)

⁷ Gledaj, te misli iz sebe vadim,
da se u riječi slože (Benešić 1948, 216)

⁸ krwawszą bitwę niżli Szatan

*przeciw Twej naturze!*⁹). Ova se prijetnja ne čini u potpunosti razumljivom. Konrad doživljava Boga na način koji nije u skladu s vizijom Stvoritelja koju je prihvatila kršćanska dogma. Ryszard Przybylski je napisao da je Konradov Bog projekcija uma protagonista. Stoga valja objasniti kako Konrad zamišlja Stvoritelja da bismo objasnili što znače njegove prijetnje. Konrad se u drugoj sceni *Dušnog dana* obraća Bogu s riječima: *Ty Boże, ty naturo!*¹⁰. Izraz *natura* možemo razumjeti na dva načina: ili kao priroda / svemir ili kao srž Boga – iz čega možemo zaključiti kako je Konrad uvjeren da može izvršiti ubojstvo Boga (Piórczyńska 2010, 118).

U *Improvizaciji* nailazimo na još jednu Konradovu izjavu koja nema temelje u kršćanskoj dogmi:

*Stamtąd przyszły siły moje,
Skąd do Ciebie przyszły Twoje.
Boś i Ty po nie nie chodził:
Masz, nie boisz się stracić – i ja się nie boję.
Czyś Ty mi dał, czy wziąłem, skąd i Ty masz*¹¹

Na temelju ovih stihova pretpostavljamo da i Bog i čovjek dolaze iz istog mjesta, odnosno da su jednaki. Konradov veliki ljudski ponos ohrabruje ga da „razgovara“ s Bogom. Prije nego li se Konrad konačno pobuni protiv Boga, on opisuje stvaranje svoje poezije iskazujući pri tom određene demijurške težnje. Jasno uspoređuje svoje vlastite kreacije s Božjim kreacijama, sugerirajući da su one sumjerljive (Piórczyńska 2010, 121):

*Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę,
Cóż Ty większego mogeś zrobić – Boże?*¹²

Konrad ima visoko mišljenje o svojoj poeziji. Smatra da u njoj može razotkriti besmrtnost, da je ona usporediva s Božjim kreacijama. On svoju poeziju opisuje ovako:

Pieśń to wielka, pieśń-tworzenie;

⁹ Oglasi se, – jer ću ti u prirodu opalit, (Benešić 1948, 225)

¹⁰ Ti Bože, ti prirodno! (Benešić 1948, 215)

¹¹ odande su došle sile moje

otkuda su Tebi tvoje,

jer ni Ti nisi po njih hodio.

Imaš ih, ne bojiš se izgubit, ni ja se ne bojim.

Jesi l' mi dao Ti, il uzeh, odakle imaš i Ti - (Benešić 1948, 219)

¹² Osjećam besmrtnost, besmrtno radim,

jesi li mogo što više stvoriti – Bože? (Benešić 216)

*Taka pieśń jest siła, dzielność,
Taka pieśń jest nieśmiertelność!*¹³

Poezija je umjetnost koja se ne može ukalupiti u neku klasifikacijsku podjelu, ona je slobodna, univerzalna, kozmička. Prelazi granice vremena i civilizacija, poezija je besmrtna. Otuda Konradovo oduševljenje poezijom (*Taka pieśń jest nieśmiertelność!*). Urođena sila stvaranja je izvor njene besmrtnosti. Oduševljenje poezijom jest, dakle, oduševljenje stvaranjem (Borowy 1958, 104). Ovakav Konradov stav proizlazi iz romantičnog, bezgraničnog divljenja pjesniku. S obzirom na to da je on sam pjesnik, Konrad dolazi do samoobožavanja i zaboravlja da poezija ima granice o kojima je nedavno pjevao. Vlastita samospoznaja o pjesniku – proroku daje mu osjećaj zadovoljstva i moći pa mu se čini da nitko drugi nije proživljavao takve osjećaje.

Velika improvizacija sugerira da je Konrad kozmički čovjek, on govori o tome kako svojim rukama dotiče zvijezde i pokreće ih svojim duhom:

*To nagłym, to wolnym ruchem
Kręcę gwiazdy moim duchem;*¹⁴

U sljedećim je stihovima moguće uvidjeti detaljniju viziju oblikovanja svijeta i Božjeg sudjelovanja u tom procesu:

*Czym jest me czucie?
Ach, iskrą tylko!
Czym jest me życie?
Ach, jedną chwilką!
Lecz te, co jutro rykną, czym są dzisiaj gromy?
Iskrą tylko
Czym jest wieków ciąg cały, mnie z dziejów wiadomy?
Jedną chwilką.
Z czego wychodzi cały człowiek, mały światek?
Z iskry tylko.
Czym jest śmierć, co rozproszy myśli mych dostatek?*

¹³ Velika pjesma, pjesma – stvaranje, takva je pjesma snaga, junačnost, takva je pjesma besmrtnost (Benešić 216)

¹⁴ čas naglim, čas sporim kretom duhom pokrećem zvjezdanim svijetom (Benešić 215)

Jedną chwilką.

Czym był On, póki światy trzymał w swoim łonie?

Iskrą tylko.

Czym będzie wieczność świata, gdy On go pochłonie?

Jedną chwilką.¹⁵

Ovi stihovi nameću ideju o istovjetnosti procesa koji leže u podrijetlu svih bića. Postojanje svakog od njih počinje odmah – eksplozijom iskre koja je prva karika stvaranja. Iz nje su rođeni Bog, čovjek i svijet. Preko Konrada Bogom naziva i neutemeljenu volju koja je u osnovi svega, Božju „utrobu“ u kojoj se nalazi još neobjavljeno stvaranje. Bog je emanirao svijet iz Sebe, ali će ga ponovno uništiti na kraju vremena, što će se tada pokazati kao *jedan trenutak* (Piórczyńska 2010, 124).

Njegovi zamagljeni, polusvjesni predosjećaji dramatično rastu te se Konrad počinje protiviti Bogu, što kulminira prelaskom granice hereze i usporedbom Konrada sa sotonom. Uz najsnažnije napade povezuju se i najsrdajnije ispovijesti: o poistovjećivanju s domovinom, o ljubavi za milijune i trpljenju (*Patrzę na ojczyznę biedną, / Jak syn na ojca wplecionego w koło; / Czuję całego cierpienia narodu,¹⁶*), vjeri sina (...*com z wiarą synowską¹⁷*) i sl. (Borowy 1958, 111).

Konrad govori da će se umiješati u Božanske stvaralačke procese, ako mu se ne odazove:

Śmiało, śmiało! tę chwilę rozdlużmy, rozdalmy,

¹⁵ Što mi je čuvstvo?

Tek iskra jedna!

Što mi je život?

Minuta bijedna!

Što su danas gromovi, što će sutra tresti?

Tek iskra jedna.

Što vijekova dugi niz, poznat iz povijesti?

Minuta bijedna.

Što je cijelog čovjeka i svijeta zametak?

Tek iskra jedna.

Što je smrt, što ništi misli mi imetak?

Minuta bijedna.

Što bješe On, dok svijet je držao u svom krilu?

Tek iskra jedna.

Što bit će vječnost svijeta, kad On preuzme silu?

Minuta bijedna (Benešić 1948, 222)

¹⁶ Gledam na domovinu bijednu / ko sin na oca na kolo vitanoga, / osjećam patnje cijelog naroda (Benešić 223)

¹⁷ Što sa sinovljevom vjerom

*Śmiało, śmiało! tę iskrę rozniećmy, rozpalmy*¹⁸

To možemo smatrati aluzijom na Luciferov bunt opisan u Bibliji. Konradove tvrdnje protiv Stvoritelja proizlaze iz nemogućnosti pomirenja slike Boga shvaćenog kao najvišeg dobra, oca stvaratelja, s činjenicom da On dopušta postojanje i djelovanje zla u svijetu (Piórczyńska 2010, 132).

Uvjerenje da se Božja pravda iskazuje u povijesnom svijetu svojstveno je junaku *Dušnog dana*. On zahtijeva da Bog ispravi povijest. Vizija oca Piotra u trećem dijelu *Dušnog dana* na neki način sankcionira njihov smisao. Iz nje saznajemo o otkupiteljskoj ulozi poljskog naroda, o tome da je njegova povijest analogija Kristove sudbine. Prema toj je viziji istaknuta dužnost Poljske da ispuni ovu ulogu (Piórczyńska 2010, 129).

3.2. Vizija

Pjesnikova tendencija da se uspoređuje ili čak poistovjećuje s Bogom vidljiva je u mnogim njegovim djelima. Jedan je od odličnih primjera za potkrepljivanjem ove tvrdnje *Widzenie*.¹⁹ Pjesma *Widzenie* je dokaz njegovih visokih spoznajnih i etičkih ambicija, subjektivna spoznaja njegove želje da otkrije nadnaravni poredak, da vidi Boga i iskusi božanska svojstva. Stoga se ova pjesma može smatrati svojevrsnim zrcalom koje vjerno odražava pjesnikov religiozni svjetonazor, karakterističan po sinkretizmu (Duk 2002, 81).

Jedinstvena vrijednost ove pjesme leži u činjenici da sadrži sliku strukture nadnaravnog poretka. Pjesnik ju je opisao kao beskrajni, sferni prostor koji se neprestano širi, ispunjen blistavim božanskim elementom, koji prodire u sve bez imalo otpora, u čijem središtu vječno kuca snažan izvor. Izvor koji emanira svjetlećom, prozirnom materijom te je središtem života i ljubavi. Lirski subjekt u ekstazi preuzima božanske atribute opisane u pjesmi:

I światłem byłem i źrenicą razem.

*I w pierwszym, jednym rozlałem się błysku.*²⁰

3.3. Velemajstor

U pjesmi *Arcymistrz*²¹ dominira veličanstvenost. Mickiewicz izvanredno i skladno predstavlja sliku svijeta. Slika je dakako vezana uz vremenski okvir u kojem nastaje. U niti

¹⁸ Smjelo, smjelo! Časak taj produžit, razdaljit, smjelo, smjelo! Tu iskru raznijetit, raspalit... (Benešić 1948, 222)

¹⁹ Vizija

²⁰ Bijah zajedno i svijetlom i zjenicom.

I razlijah se u prvom, jedinom bljesku

²¹ Velemajstor

jednom razdoblju prije nije predstavljen ovolik stupanj dostojanstva u umjetnosti, niti je produbljeno njeno poimanje. Bilo je izuzetno, stoga, predstaviti Boga u liku umjetnika. U *Arcymistrzu* nabrojene su primarne vrste umjetnosti, a u svakoj je iskazana moć, veličina i svetost Boga te izuzetnost koja nadilazi mogućnost ljudskog poimanja (Borowy 1958, 22).

Pjesma sadržava jednostavan tekst koji prenosi osjećaje dubokog religioznog iskustva te gorko osuđuje razum. U Mickiewiczu postoji određena doza urođenog, duboko urezanog iracionalizma (Weintraub 1954, 140). Kompozicija pjesme vrlo je rigorozno strukturirana; četverodijelna, a početak svake kitice sadrži neki oblik riječi *mistrz*.²² Sve metafore su transparentne, niti jedna ne prelazi u alegoriju. Podiže umjetnost na najvišu razinu preko štovanja umjetnika u Bogu, a na koncu svraća pažnju i na pritužbe te patnje zemaljskih umjetnika, koje nisu usporedive s patnjom Sina Božjega. U *Arcymistrzu* štovanje ne dovodi do gnjeva, već suosjećanja (Borowy 1958, 22).

U pjesmi *Arcymistrz* Bog je predstavljen kao najuzvišeniji umjetnik u svojoj kreaciji. Prve tri strofe završavaju na isti način, odnosno ljudi ne uspijevaju prepoznati Velemajstora, unatoč veličini njegova rada (Weintraub 1954, 144). U posljednjoj strofi se referira na *zemaljske umjetnike*²³ koji se žale da ljudi ne razumiju njihovo djelo, a Mickiewicz postavlja pitanje: s kojim se pravom žale kada i sami ne prepoznaju djelo najvećeg umjetnika od svijetu. Iako na prvi pogled djeluje kako je *Arcymistrz* napisan da bi ponizio *zemaljske umjetnike*, posljednji distih sve mijenja:

*Spojrzyj na mistrza i cierp, boży synu,
Nieznany albo wzgardzony od gminu.*²⁴

Ljudski umjetnik može biti obrtnik ili žongler samo u usporedbi s Bogom, a kao takav, on je zajedno s Bogom suprotstavljen slijepom puku. Zbog toga što je dijelom Božje prirode, zbog toga što je „Sin Božji“, bilo kakvo žaljenje je ispod časti. U ovoj pjesmi nailazimo na dvosmislenost između ponosa i poniznosti, što je prepoznatljiv znak mnogih Mickiewiczvih religioznih pjesama. Ponizan je pred Bogom, ali je istovremeno vrlo ponosan pred čovječanstvom (Weintraub 1954, 144).

²² majstor

²³ sztukmistrz

²⁴ Pogledaj majstora i trpi, Sine Božji, neprepoznat ili preziran od pučana.

3.4. Soneti

Mickiewicz piše ciklus soneta koji završavaju autotematskim pjesmama. Ciklus objavljuje pod nazivom *Sonety*. Prvi dio sastoji se od 22 soneta ljubavne tematike, poznat pod nazivom *Ljubavni* ili *Odeski soneti*, a drugi od 18 soneta, koje također poznajemo i pod nazivom *Krimski soneti* (Weintraub 1954, 88).

3.4.1. Odeski soneti

U *Odeskim sonetima* Mickiewicz izražava uvjerenje da je pjesnička kreativnost otkrivanje viših istina, prenošenje pjesnikove gnostičke inicijacije prosječnim 'kruhožderima', što je automatski odredilo legendarni status autora (Zawadzka 1994, 205). *Ljubavni soneti* prepoznatljivi su po svojoj muževnosti i izravnosti. Prvi je dojam, vezan uz ovaj ciklus, da se pjesnik izražava na jednostavan i prirodan način. Ipak, dojam o toj jednostavnosti nije posve točan. Jednostavnost ne isključuje ni suptilne stilske efekte niti značajnu stilsku raznolikost (Weintraub 1954, 88). Mickiewicz je svjestan sredstava kojima raspolaže te posjeduje istančan osjećaj za jezik.

3.4.1.1. Isprika

Mickiewiczzevi *Ljubavni soneti* prezentiraju tipična stanja romantičarskog lirskog subjekta. To podrazumijeva stanje melankolije, čežnje, ljubomore, prijezira, ali s druge strane i ushita, radosti i sl. „Uloga je lirskog subjekta tu dvostruka: on je ujedno zaljubljenik i pjesnik, emocionalni subjekt i komentator vlastitih emocija.“ (Malić 2004, 101), što možemo jasno uočiti na promjeru pjesme *Ekskuza*²⁵: *Nucilem o miłostkach w rówienników tłumie; Jedni mię pochwalili, a drudzy szeptali: 'Ten wieszcz kocha się tylko, męczy się i żali, Nic innego nie czuje lub śpiewać nie umie'*.²⁶

Cijeli je ciklus *Ljubavnih soneta* sintetiziran u sonetu *Ekskuza*: pjesnik priznaje ograničenost artikulacije svojih misli te tako otvara daljnji horizont. I sam se ciklus na taj način monumentalizira. Ono što je bilo samo dijelom puta postaje nečim neponovljivim (Borowy 1958, 210). U *sonetima* prije *Ekskuze*, pjesnik piše o ljubavnim jadima te na posljetku i razočaranjima, za koje zaključuje da su gušili njegovu muziku. U *Ekskuzi* on vraća ravnotežu u svoju poeziju. Koristi omalovažavajuće izraze za predmet prethodne poezije: *miłostki*²⁷, *plomyk dzieciczny*²⁸, a u kontrastu s time koristi uzvišene izraze kada govori o poeziji samoj te ih

²⁵ Ekskuza (iz franc.) - isprika

²⁶ Pjevušah o ljubavima sred skupom vršnjaka; Jedni me hvališe, a drugi šaptaše: „Ovaj se prorok samo zaljubljuje, muči i žali, ništa drugo ne osjeća ili pjevati ne zna.“

²⁷ Beznačajne ljubavi

²⁸ Djetinji plamičak

iskazuje kroz druge persone kako bi bio slobodniji u njihovu korištenju (Weintraub 1954, 98). Kako bi ovaj kontrast učinio još upečatljivijim, Mickiewicz čini da lirski subjekti ne govore o njemu samo kao o proroku, već govore i o *glasu proroka (wieszczy głos)* što možemo usporediti s poetskom inspiracijom ili proročkim duhom:

*Czyliż mu na to wieszczy głos bogowie dali,
Aby o sobie tylko w każdej nucił dumie?*²⁹

Koristeći se tim izrazima, pjesnik stvara ultimativni kontrast između beznačajnog sadržaja svoje poezije, zbog kojeg nije bio vjeran svom pozivu, čak ga ponižava, i uzvišenog zvanja inspiriranog pjesnika (Weintraub 1954, 98).

U *Ekskuzi* uviđamo drugačiji oblik profinjenosti. U suštini, ova je pjesma duhovit koncept. Uočavamo u njoj ideju prebacivanja krivnje, kao teme njegove poezije, na okruženje. Na ovo čitatelj nije pripremljen u prethodnim pjesmama u ciklusu. Pjesnik ne štedi krivnje niti sebe samoga, krivnja se dijeli. On također progovara o *veličanstvenom upozorenju*³⁰, hvata *alkejsku lutnju*³¹ te počinje *svirati*³² na njoj. Ovdje uočavamo kompliment poštovanom patrijarhu, ali i prikriveni podsmijeh na njihov račun koji pjesnik istovremeno usmjerava i samome sebi (Borowy 1958, 212).

Pjesnik u sonetu, potaknut kritikama, odlučuje podići svoju poeziju na višu razinu. U ruke uzima liru (*bardon*), ali publika odbija slušati pjesme alkejskog³³ tipa. Uvrijeđeni pjesnik odbacuje svoju liru u Letu, rijeku zaborava. Posljednji stih je kraći te se ne rimuje, što ostavlja dojam iznenadnog i neočekivanog prekida kao da su žice lire uistinu istrgnute (Weintraub 1954, 99).

3.4.2. Krimski soneti

Ciklus *Ljubavnih soneta* govori nam priču o čovjeku koji je prošao kroz veliku i nesretnu ljubav, podlegao senzualnim ljubavnim aferama nakon kojih je doživio gorko razočaranje što ga na poslijetku ostavlja s osjećajem poniženja. Sljedeći nam ciklus donosi priču o duhovnom ozdravljenju sročenu u vrlo drukčijem poetskom idiomu (Weintraub 1954, 99). *Krimski soneti* nisu poema, već ciklus komponiran tako da predstavlja posebno neočekivane momente. Sama

²⁹ „Zar mu za to bogovi proročki glas daše,
Da bi u svakom času samo o sebi pjevušio?“

³⁰ Wielkomyślna przestroga

³¹ Bardon alcejski

³² Przegrywać

³³ Alcaeus – grčki lirski pjesnik, autor himni bogovima i pjesama o ratu. U *Ekskuzi* predstavlja simbol uzvišenije vrste poezije.

forma soneta s obzirom na takav poetski cilj izazivala je među Mickiewiczovim suvremenikima određenu sumnju. Sam Mickiewicz o *sonetima* kaže: „može se u njima ubiti pjesnika“³⁴ (Borowy 1958, 214).

Krimski soneti opisuju orijentalni svijet, zbog čega ih Mickiewicz pokušava također obojati u orijentalne tonove što je više moguće. Orijentalna je stilizacija soneta najavljena u uvodnom citatu na početku ciklusa, preuzetom od Goethea: *Tko pjesnika razumjeti želi, mora u pjesnikov kraj poći*.³⁵ Ovim distihom Mickiewicz šalje i puno dublju poruku od pokušaja opravdanja orijentalizma. On također ističe važnost spoznaje krimskog krajobraza kako bi se uistinu moglo razumjeti njegov duhovni oporavak (Weintraub 1954, 101). *Krimski soneti* preobražavali su opise stvarnosti u sredstvo poetske karakteristike emocija i raspoloženja. Unatoč osjećaju rastuće snage svijeta koji okružuje lirski subjekt, on je vladao nad njime – podređivao ga je najčešće problematici vlastitog „ja“ (Makowski 1992, 42). Tomasz Zen, jedan od prvih kritičara Soneta, izjavio je kako su oni istinska priča pjesnikova srca (Borowy 1958, 229).

3.4.2.1. Grob Potocke

U *Krimskim sonetima* Mickiewicz ponovo, nakon Jana Kochanowskog, postavlja pitanja o smislu postojanja, ali njihovo ishodište nije pjesnikova egzistencija, već njegova spoznajna uznemirenost. Mickiewicz u *sonetima* inzistira na trajnim posljedicama romantičkog svjetonazora: *Polko, i ja dni skończę w samotnej żalobie*;³⁶ *I wieszcz, samotną piosenkę dumając o tobie, Ujrzy bliską mogiłę i dla mnie zanuci*³⁷.

Osmi sonet u ciklusu Krimskih soneta nosi naziv *Grób Potockiej*³⁸. Postoji legenda o prekrasnoj poljskoj robinji koju je Tartar Khan zatočio u svom haremu. Legendu je opjevao Aleksandar Sergejevič Puškin u jednoj od svojih ranih pjesama: *Fontana Bakhchisaraj. Grób Potockiej* jedino je Mickiewiczovo djelo inspirirano Puškinom. Pjesnik se obraća svom zemljaku, priča o njezinoj čežnji za Poljskom, uspoređuje njezinu sudbinu sa svojom te izražava želju da njegov grob bude blizu nje (Weintraub 1954, 107).

³⁴ Można w nich zabić poetę

³⁵ Wer den Dichter will verstehen, Muss in Dichters Lande gehen.

³⁶ „Poljakinjo, i ja ću svoje dane svršiti u usamljenoj žalosti;“

³⁷ „I prorok će usamljenu pjesmu, razmišljajući o tebi, ugledati obližnji grob, i za me zapjevati.“

³⁸ Grob Potocke

3.4.2.2. *Ajudah*

U posljednjemu sonetu *Ajudah*³⁹ pronalazimo dva elementa pejzaža koji su za pjesnika značili slavu i veličinu Krima. U prve dvije strofe on predstavlja sliku sebe, naslonjenog na kamen, dok gleda kako more udara o kopno i za sobom ostavlja *muszle, perły i korale*⁴⁰. U zadnje dvije strofe lirski subjekt prelazi iz prvog u treće lice:

*Podobnie na twe serce, o poeto młody!
Namiętność często groźne wzburza niepogody;
Lecz gdy podniesiesz bardon, ona bez twej szkody*

*Ucieka w zapomnienia pogrążyć się toni
I nieśmiertalne pieśni za sobą uroni,
Z których wieki uplotą ozdobę twych skroni.*⁴¹

More u pjesmi djeluje moćno, no zapravo simbolizira nešto prolazno. S druge strane poeziji je predodređena vječnost. *Soneti* dakle završavaju trijumfalno u čvrstom uvjerenju o pjesnikovoj besmrtnosti i slavi (Weintraub 1954, 109). On je svjestan svog velikog dara i siguran da je ostao vjeran svom pozivu.

Ton pjesme *Ajudah* vrlo je osoban. Ona predstavlja afirmaciju svega, što donosi strast, iako je ona opasna i nepredvidiva. Ovdje nalazimo afirmaciju s jednog višeg položaja, po prvi puta s položaja umjetnosti. U toj afirmaciji uočavamo tugu, ali i pomirbu, koja prožima umjetnika i omogućuje mu primjenu posvećenih tradicija, bezdušnih klasičnih izraza o lutnji, besmrtnim pjesmama i lovorovu vijencu. Izvanredna, početna slika puna pokreta u drugom dijelu soneta postaje alegorizirana, ulazi u djelo s još više bezdušnosti. Bezdušnošću je obavijen i sljedeći stih: *Ucieka w zapomnienia pogrążyć się toni*⁴². No, čak i ta bezdušnost daje drugačiju sliku cijeloj kompoziciji, nego što bi bila slika intimnijeg djela. Epilozi *Krimskih* i *Ljubavnih soneta* završavaju se u klasicističkom stilu. Osjeća se doza melankolije; hladnoća lutnje, tuga

³⁹ Planina *Ajudah*

⁴⁰ Školjke, perle i koralje

⁴¹ Tako u tvome srcu, o mladi pjesniče,
strast često pobuđuje prijeteće oluje;
No kada podigneš svoju liru, ona se, bez posljedica,

povlači u zaborav,
a za sobom ostavlja besmrtne pjesme,
od kojih će ti stoljeća satkati lovorov vijenac.

⁴² Bijeg u dubine zaborava

lovorova vijenca. Iako je struktura ove pjesme pseudo klasična, ona je, ipak, spomenik koji štuje univerzalan karakter poezije (Borowy 1958, 229).

Smatra se da je Mickiewicz u pjesmi *Ajudah* pisao o sebi. Štoviše, stihovi o „mladom pjesniku“ savršeno zatvaraju sliku zajedno s prvim ciklusom soneta. U prvom ciklusu pjesnik odbacuje svoju liru, a sada je ponovo podiže. Tada je smatrao da ga njegove ljubavne afere ponižavaju, a sada, ponovno mlad i oporavljen nakon doticaja s Krimskom prirodom, gleda na njih drukčije. Strasti su zaboravljene, ali za sobom su ostavile veličanstvenu poeziju kojom se može ponositi (Weintraub 1954, 110).

3.5. Stavovi i opaske

*Zdania i uwagi*⁴³ je zbirka od sto dvadeset religioznih epigrama koji se prvi puta pojavljuju 1836. pod nazivom *Stavovi i opaske iz djela Jakoba Boehma, Angelusa Silesiusa i Svetog Martina*. Dio epigrama nije objavljen tada, već posthumno (Weintraub 1954, 267). Epigrami su zapravo većim dijelom adaptacije djela triju autora spomenutih u naslovu. Zbirka *Zdania i uwagi* ne posjeduje neku vidljivu poveznicu među epigramima, osim posljednjeg, koji na neki način donosi zaključak svemu. Mickiewicz je, za razliku od svog njemačkog modela Angeliusa Silesiusa (Johannes Scheffler), u većoj mjeri zainteresiran za odnos između Boga i čovjeka, nego za prirodu Boga i njegov odnos prema svijetu (Weintraub 1954, 268). Središnja točka interesa je čovjek promatran iz eshatološkog kuta u odnosu prema Bogu i svijetu. Čovjekova aspiracija treba biti Bog, odnosno spokoj, vječnost, radost. Na putu do cilja pomoći će mu pokora, trpljenje, istina, odbacivanje ljudske kvazi-mudrosti i slično (Kuncewicz 1956, 422).

Mickiewiczzeva *Zdania i uwagi* spadaju u široko razrađen skup priča, rečenica, poslovice i epigrama. U njima možemo uočiti dozu didaktičnosti temeljenu na intelektualnom radu, više negoli na emocionalnom (Kuncewicz 1956, 420). Nalazimo dvije odijeljene skupine pojava: materijalnu i duhovnu. Često su u obliku metafora ili usporedbi. Obje su sfere – duhovna i materijalna – u prikladnoj ravnoteži u slučaju kada je izvedba metafori i usporedbi dosljedna. No, to nije uvijek slučaj. Postoje *Stavovi* u kojima je u mnogo većoj mjeri zastupljena primjerice duhovna sfera, ali to ne umanjuje njihovu umjetničku vrijednost (Kuncewicz 1956, 421).

Velik broj epigrama ima srdit ton spram svjetovne mudrosti (*mądrość świecka*) i mudraca (*mędrzek*). Pjesnik se koncentrira na unutrašnje religiozne osjećaje te istovremeno

⁴³ Stavovi i opaske

odbacuje dogmatičnu strukturu religioznog sistema, iako je Mickiewicz praktični katolik. Epigrami također tematiziraju politiku i autoritet, pisanje i sl. (Weintraub 1954, 270).

Ova je zbirka također zanimljiva po pitanju kreacije autolegende: '*Czy mam działać, czy cierpieć?*' - *Bądź Stwórcy obrazem / I, jak On, w każdej chwili działaj i cierp razem.*⁴⁴ (Mickiewicz 1998, 376). Iako je većinu osmislio sam, neke su parafraze dolazile iz djela Jakuba Bema. Nakon što je predstavio vlastitu istinu, pjesnik – prorok mogao je propagirati istinu drugih (Makowski 1992, 63). Lirski subjekt ovdje nije bio više pjesnik, već mudrac koji je umjetnička sredstva podređivao otkriću.

Pjesnik – mudrac ovdje je oblikovao očite, katekizmičke rečenice, koje su objedinjavale i eksponirale razmišljanja koja se već ranije pojavljuju u Mickiewiczzevu opusu. Stoga su *Zdania i uwagi* tvorili svojevrstan repertorij glavnih pjesnikovih ideja koje su proizlazile iz tradicionalne europske mistike. Podsjećale su, između ostalog, i na to da je Mickiewicz stavljao osjet ispred razuma u slučaju epistemologije. *Zdania i uwagi* su mistični zapis u kojem se pokušava pronaći srž Boga i čovjeka te odnosa među njima. Otkrivali su također srž Mickiewiczeva proroštva, pjesnik – prorok s božanskom inspiracijom, sada već bliže pozivu. *Zdania i Uwagi* potvrđuju prijašnju namjeru upisivanja u djela uvjete neobične uloge pjesnika – proroka (Makowski 1992, 63).

⁴⁴ 'Bih li trebao raditi ili trpjeti?' – Budi slikom Stvoritelja / I, kao i on, u svakom trenutku istovremeno radi i trpi.

4. Andrzej Bursa i realizam

4.1. Romantički mit u 20. stoljeću

Godine 1991. prvi se puta javno pokušava dijagnosticirati stanje krize romantičkog mita. Te godine Maria Janion iznosi tezu o dubokoj promijeni u kolektivnoj svijesti Poljaka koji su posljednjih 200 godina živjeli u romantičkom duhu. Nakon nje istupa Małgorzata Szpakowska s objašnjenjem o četiri međusobno neusklađene točke koje su utjecale na te promjene: „kršćanstvo zajedno s rudimentima viteške tradicije – nalogima vjernosti i časti; romantička koncepcija naroda kao najviše vrijednosti; jednostavna činjenica da je na prijelomu 18. i 19. stoljeća Poljska, zbog gubitka nezavisnosti, bila osuđena na uništenje; te konačno posve pragmatična (i egzistencijalna) potreba iskazana nalogom: 'valja živjeti'.“ (Blažina 2005, 13). Zbog nemogućnosti ostvarenja svih točaka u isto vrijeme dolazimo do tri moguća rješenja: (1) odbacivanje nekih točaka; (2) oblikovanje sposobnosti za „groteskno promatranje“ i (3) izgradnja mita koji donosi prihvatljiv model rješavanja nesuglasja.

U uvjetima silovitog neoliberalizma i globalizma, romantički se mit jednostavno raspao, odnosno postao je bespredmetan. „U tom svjetonazoru u kojem se patriotizam sakralizira, a žrtvovanje za dobro domovine proglašava najvišim moralnim imperativom, nestalo je prije svega figure neprijatelja; nestalo je osjećaja povijesne nepravde i nezaslužene patnje čitavog naroda; rasplinuo se horizont nade utemeljen na snu o nacionalnoj slobodi; izgubila se snaga jezika koji je imao jačati poljski duh u njegovim najjuznositijim aspiracijama.“ (Blažina 2005, 14). Poljaci su dobili svoju slobodu koju su sanjale tolike generacije, ali i dalje se osjeća nezadovoljstvo. Uspostavom nacionalne slobode poništen je romantički mit jer je smisao postojanja mita ostvaren. Uspostavljen je novi poredak i sustav vrijednosti temeljen na modelu slobodnog tržišta i konkurencije pri čemu je ostvarena situacija kojoj više nije bilo potrebe za obnovom romantičkog mita. Zbog odmaka od mita, on je postao vidljiv i prepoznatljiv.

„U otvorenom društvu koje teži integracijama i zahtijeva, makar djelomično, odricanje od nacionalnog identiteta, mit poljskog romantizma – taj trezor nacionalnih vrijednosti, za njegove 'vlasnike' jamac svojskosti, oličenje domoljublja, za druge ekskluzivan, hermetičan i teško shvatljiv kod – postao je iznenada nepotrebnim, pa i opasnim balastom, jer se lako identificirao s nacionalizmom.“ (Blažina 2005, 15). Ipak, odbacivanje romantičkih vrijednosti bilo je bolno zbog tako duboke i duge prožetosti u poljskoj kulturi pa se tako ostvarenje dugo tražene slobode u konačnici činilo kao pirova pobjeda.

U drugoj polovici 1980-ih te početkom 1990-ih godina romantički se mit počinje raspadati zbog političke krize, ratnog stanja i opće iscrpljenosti koja je zahvatila sve dijelove poljskog društva. Govor o mitu postao je obranom protiv agresivnog neoliberalističkog koncepta protiv romantizma. Poljska inteligencija je, ponekad i nehotice, obnavljajući mit podizala vlastitu društvenu vrijednosti jer sam je romantizam pridavao umjetnicima, a posebno pjesnicima, ulogu „genija“ i „proroka“ (Blažina 2005, 17).

Romantička paradigma je kroz povijest prolazila razne uspone i padove, bila ugrožavana, izložena konkurenciji drugih paradigmi, no unatoč tome uspjela se očuvati u raznim inačicama niske i visoke kulture, čak i onda kada je došlo do potpunog odbacivanja njenih pretpostavki, kao što je to činio primjerice Bursa u svojoj poeziji, čemu ćemo se posvetiti u nastavku rada.

4.2. Književnost 20. stoljeća

„U antičkom mitu Narcis se, ugledavši odraz svog lica na površini vode, zaljubio u sebe. U romaneskom zrcalu ogledaju se i prikazani svjetovi, ali i roman sam. Nije stoga nimalo čudno što je upravo metafora zrcala, tog simbola narcisoidne autoreferencijalnosti, obilježila i epohu postmodernističke samosvijesti.“ (Nemec, 1993, 122). Umjetnost za vrijeme moderne i avangarde trebala je stvoriti novi jezik, koji bi prethodio stvaranju apsolutno nove umjetnosti, a potom i zbilje. No, ova očekivanja apsoluta propala su u 20. stoljeću te 60-ih i 70-ih godina dolazi do kulturološkog obrata. Umjesto orijentacije na potpuno novu umjetnost, nastupila je postmoderna s orijentacijom na kulturu i tradiciju te spremnošću da ih propituje. Za vrijeme avangarde načela su bila antitekstualnost i transtekstualnost, što su u postmoderni zamijenila načela intertekstualnosti i autoreferencijalnost (Oraić Tolić 1993, 141). Autoreferencijalnost je, kao kulturogeno načelo u doba postmoderne, znak nesigurnosti umjetnosti koja je izgubila onu razinu važnosti koju je imala u doba moderne i avangarde. Zbog toga mora samu sebe utemeljivati i istraživati ukoliko želi opstati u novonastalim kulturološkim okolnostima (Oraić Tolić 1993, 141).

Stvaralačka energija u poljskoj književnosti između 1925. i 1939. bila je iznimno jaka. Godine 1939. vrhunska faza moderne književnosti biva brutalno prekinuta ratom. Ovdje možemo povući paralelu s romantizmom koji je također počeo kao snažan književni val, a zatim se sudario s Novembarskim ustankom. Književnost 1945. ne nastavlja tamo gdje je stala 1939. godine. „U trenucima kada se poljski narod suočava s prijetnjom vlastitog uništenja, poljska književnost zaboravlja na svoje dojučerašnje uzore i obraća oči vlastitoj i svjetskoj književnoj

klasici. Kako u životu, tako i u književnosti prestaje vrijediti sve ono što nije bitno. Poezija Mickiewicza i Słowackog još jednoć u povijesti Poljaka postaje kruh nasušni.“ (Malić 2004, 296).

Neki književnici poslije rata posežu za književnim aluzijama, odnosno služe se već napisanim književnim tekstovima kao vlastitim izražajnim sredstvom. Za ovakvu vrstu književnosti važan je književno obrazovan čitatelj, zbog čega do šire uporabe aluzije dolazi samo onda kada u određenim povijesnoknjiževnim razdobljima književnosti daje poseban društveni značaj. Ratna i poslijeratna književnost spadaju u takvo razdoblje. Književnost ovog razdoblja usmjerava se na ono što smatra početnom epohom u borbi za izbor modela nacionalne idejne orijentacije, odnosno na romantizam (Malić 2004, 298). Utjecaj romantičarske književnosti u stvaranju književne svijesti postromantičarskih generacija varirao je kroz razdoblja, ali je uvijek bio značajan. Za ratom zahvaćenu Poljsku, model romantičara opet postaje prigodan jer se poljska još jednom pronašla u ustaničkoj situaciji.

4.2.1. Realizam

Realizam se ne stvara sam, već se stvaraju uvjeti za realizam. On je i projekt i terapija – povijesna potreba. On predstavlja i ideologiju i politiku, čak i kada istupa kao njihova negacija (Blažina 2005, 251). U poljskoj se realizam javlja za vrijeme poslijeratne književnosti kao pokušaj usustavljanja vrlo razvedenog polja. Rat je uzrokovao da pisci, koji su do nedavno bili u fazi prvih najava i postignuća, postanu najodgovorniji na književnom području. Najmlađi su se hvatali ukoštac s novim potrebama i ideološkim situacijama. Malo je bilo zrelih pisaca koji su pratili stanje u zemlji (Wyka u Mackiewicz 2020, 127). Mladi književnici su zbog rata kasnili u svojoj književnoj afirmaciji, a na srednju generaciju pisaca pala je dvojaka uloga: nastaviti sa svojom književnošću te se istovremeno izboriti za najmlađe.

Realizam se prije rata nije mogao nositi s katastrofičnim slutnjama i metafizičkim pitanjima ili porugom, groteskom, već je ostao samo na „površini“. U poslijeratnim godinama taj realizam postaje moguć, a ne samo moguć već i nužan. Nova stvarnost bila je neprepoznatljiva i skrhana, a zadatak realizma bio je da ju ponovo otkrije, da vrati smisao.

4.2.1.1. Mali i veliki realizam

Prema Janu Kottu, realistički program kao praksa mišljenja trebao se pokazati kao odgovor na teorije spoznaje, koje su početkom 20. stoljeća iznjedrile umjetnička strujanja u znaku avangarde. Motivacija za to može se pronaći u želji za oslobođenjem od ratne plime i okupacijske traume. Realizam se s jedne strane promatrao kao oblik terapije jer, poučeni

iskustvom, znamo kako je rekonstrukcija psihe nakon rata jedna je od prvih i najvažniji dužnosti književnosti (Mackiewicz 2020, 33).

Realizam ipak u tome ne uspijeva, već ciljem napada postaju književni intelektualci, odnosno nositelji „malog realizma“. Prema Maliću realizam se dijeli na dva bitno različita i protuslovna realizma. To su mali realizam i socijalistički realizam. Mali realizam našao se u ulozi suparnika velikog realizma. Cilj književnika bio je odmaknuti se od socijalističkog „nerealizma“ pomoću malog realizma. Književnici su pisali u vrijeme velikih ograničenja pa se njihova veličina očitovala u pronalazanju načina i sredstava izražavanja o onome o čemu se izravno nije smjelo pisati. Suptilna ironija, uz pedantnost i detalje, postala je oružjem istine, odajući pukotine i šavove u slici službene propagande (Piechota 2015, 78).

Jedan od zagovornika velikog realizma bio je Kott. Kottov model u prvi plan postavlja marksističku ideologiju; cilj djelovanja je odgojna perspektiva, odnosno stvaranje čovjeka Novog doba s prosvjetiteljskim ispravkom. Pristaše velikog realizma napadaju mali realizam jer smatraju da je loša strana malog realizma konstrukcija ljudske sudbine koja se ne temelji na velikim društvenim stvarnostima, na sistemskim čimbenicima koji određuju sudbinu pojedinca, već se temelji na stvarnostima koje se, u fizičkom smislu, uklapaju u uski krug života glavnog junaka. Otuda i pretjerivanje u malim stvarima. Otud zagušljiv miris intimnosti, otud društvena izoliranost likova u romanu (Mackiewicz 2020, 43). Mali realizam u književnosti označava ideološke i umjetničke tendencije 20. stoljeća, izražene u prozi i drami u obliku zanimanja za sporedne društvene i moralne zbilje, prosječne pojave i ljude iz rubnih društvenih sredina, u uporabi naturalističke deskriptivnosti te korištenje kolokvijalizama za neizravnu karakterizaciju likova. Dobivena slika svijeta bila je lišena generalizacija i moraliziranja, karakterizirao ju je „spoznajni minimalizam“ (Piechota 2015, 76).

Godine 1949. na Kongresu Saveza poljskih pisaca u Szczecinu propisan je socijalistički realizam kao jedini ispravni model. Ovaj oblik realizma proizvodio je u ime „napretka“ shematizirana, unaprijed propisana djela. Vrijednost tih djela procjenjivala je vlada. „U socrealističkoj književnosti, dakle, stvarnost nije ni mogla biti opisana: pisac je iz njezine materije bio dužan odabrati samo ono što se u procesu 'ispravne' interpretacije moglo uskladiti s doktrinom.“ (Blažina 2005, 220). Kao odgovor na ovakav oblik represije javlja se „antisocijalistički realizam“ koji kompromitira sve ono za što se socrealistički realizam zalaže. Pokušava se potkopati važnost kolektiva pa se opet vraća pojedinca u središte. Naglašava se pravo individue na vlastito mišljenje i kritiku. Umjesto realizma pokušava se orijentirati na istinitost jer se shvatilo kako ne postoji jedna doktrinom dopuštena istina već mnoge druge

istine. Dolazi do eksplozije u književnom stvaralaštvu u smislu mnogobrojnosti i raznovrsnosti poetika. „Teoretičari i propagatori socijalističkog realizma oštro su se suprotstavljali 'malom' realizmu zbog njegove bezidejnosti, akonceptualizma, negativizma, zbog njegove sklonosti da svijet predočava tamnim bojama, bez svijetlih perspektiva, bez tzv. pozitivnog junaka, bez razlikovanja velikih od malih stvari, bez sposobnosti da svoje predodžbe svrstava u hijerarhijsku mrežu tzv. tipičnih pojava i njihovih klasnopovijesnih suodnosa.“ (Malić 2002, 292). Osim pripadnika socrealizma, mali realizam također su obezvređivali i pripadnici drugih književnih struja, koji su se i sami protivili socrealizmu.

Godine 1956. književnost se razdvaja na dva dijela, od kojih je prvi dio, iz perspektive vlasti, ispunjen neutralnim temama, a drugi je dio ispunjen elementima aktivne stvarnosti. Vlast je dodatno ograničila sva područja književnog stvaralaštva. Odraz male stabilizacije bio je upravo mali realizam. U usporedbi s velikim realizmom mali realizam posjeduje, na neki način još i više, svoju filozofiju, svoje političke stavove i svoj moral (Mackiewicz 2020, 46). Mali realizam pokušava ograničenim intervencijama podići standard prosječnog Poljaka, no doživljava poraz. Ipak, sama njegova pojava pogurnula je u prvi plan potrebu za „istinskim“ realizmom. On je otvorio put za simbolički realizam. Za vrijeme realizma javlja se nekoliko formacija, između ostalih „formacija 1956: simbolički realizam“. Jedno od najsnažnijih i najranijih iskustava formacije '56 bilo je otkriće o nemoći starijih, osobito roditelja, pred ratom i silama koje su ih nadjačavale (Czabanowska – Wróbel 2004, 12). Pripadnici ove formacije rođeni su 30-ih godina 20. stoljeća. Ova generacija književnika ulazi na scenu pod okriljem promjena 1956. godine, odnosno ideološko-političkog „otapanja“ staljinističkog socrealizma. Ova generacija ulazi na scenu neopterećena prošlošću i svjesna da se doktrina može deaktualizirati samo radikalnim odbacivanjem njezinih temelja: da se kolektivizam može zamijeniti isključivo individualizmom, da se tendencioznost treba zamijeniti slobodom stvaralaštva... (Blažina 2005, 218).

Mali se realizam javlja kao posljedica cenzure u Poljskoj još za vrijeme generacije '56. Tekstovi pisani za vrijeme malog realizma vrlo su zanimljivi zbog svoje karakteristike približavanja opće istine pomoću pisanja o detaljima. To je stvorilo poseban oblik razumijevanja koji i današnjeg čitatelja poziva na suosjećanje (Piechota 2015, 80). Mali je realizam podrazumijevao pisanje o pojedinom mjestu, životu pojedinog čovjeka, detaljima i slično. Na ovaj način su književnici metaforički pisali o onome o čemu su zaista željeli. Romane i pripovijetke malog realizma karakterizira mimetički način rekreiranja stvarnosti, koji se u ovom slučaju sastoji od fascinacije društvenim i moralnim pojedinostima, odnosno realnostima

svakodnevice, te preciznog opisivanja određenog životnog isječka. „Mali realisti“ radije opisuju, nego otkrivaju, složene mehanizme društvenih pojava i njihovih odjeka u biografiji junaka (Kaliszewski 2020, 81). Junaci djela u malom realizmu najčešće su bili iz radničke klase. Junak nije više nerealan heroj u ideološkom ratu, već postaje netko prosječan. Njegova je prosječnost ipak simbolična jer je predstavljao iskustvo generacije. Običnim čovjekom postaje i intelektualac, lišen svoje uloge skeptika i nevjernika koja mu je dana u socrealističkoj poetici. Junaci su oslobođeni uloge didaktičkih instrumenata pa su se stoga čitatelji mogli s njima poistovjetiti (Piechota 2015, 77). Empatija koju čitatelj osjeća za likove malog realizma dovodi do razumijevanja samoga sebe. To je na neki način bilo terapeutsko proučavanje svakodnevice. U apsurdnom svijetu PRL-ove službene propagande, potraga za onim što je najobičnije i najjednostavnije, svakodnevno i ponovljivo bilo je ključ koji omogućuje preživljavanje bez odvajanja od stvarnosti (Piechota 2015, 78).

Staljinističko doba bilo je popraćeno rigoroznim cenzurama, političkom represijom, konformizmom, strahom, kulturološkom stagnacijom, izolacijom od vanjskog svijeta, itd. Nakon otapanja '56. godine Poljska umjetnost eksplodira te se pojavljuje mnoštvo mladih umjetnika, među kojima je naravno i Bursa. Novi je stil pisanja, oblikovanog u Poljskoj, karakteriziralo ismijavanje i prizemljivanje poljskih heroja, a siromaštvo i patnja postali su primarni objekti interesa. Pjesnik i poezija postaju predmetima ismijavanja i samoosuđivanja (Stanuch 1977, 11). Djela su vrvjela ironijom i groteskom. Bursa je spadao u generaciju visoko talentiranih i vrlo kreativnih umjetnika koji su dijelili jednak senzibilitet i brige (Gerould 2005, 99). Mali realizam nije doveo do revolucionarnih promjena, no imao je ulogu male, ali značajne promjene. Njegova je važnost počivala u prvom redu na stvaranju realne slike ljudi, njihovih života, ponašanja, stavova, izbora i sistema vrijednosti. Ipak, sve je to moralo biti ispod radara cenzure kako bi se moglo tiskati.

4.3.Prokleti pjesnici

Upravo su se u drugoj polovici 1950-ih pojavile prve najave novih načina razmišljanja i djelovanja, a koje mi danas nazivamo kontrakulturom. Kako bi mladi dokazali svoju posebnost i snagu, posezali su za protestom. Pojavljuje se filozofija odbijanja sudjelovanja u svijetu nasilja i oduzimanja prava (Brudnicki 1986, 8). Neki stručnjaci tvrde da do danas nije pravilno procijenjena važnost supkultura mladih u nastajanju. Stoga, npr. postoji značajan nedostatak razumijevanja situacije poljske poezije 1980-ih, koja se suočavala s problemima usporedivim s onima u drugoj polovici 1950-ih. Osobito se književni znanstvenici nisu previše obazirali na pojave tih godina kao što su tekstovi koji prate tada nastajuću novu rock'n'roll glazbu. Štoviše,

u vrijeme kada je Bursa pisao svoje buntovničke pjesme, bitnici su pripremali prve sveske pjesama čija je veza s glazbom mladih s vremenom postajala sve vidljivija (Rewers 1994, 137).

U Poljskoj pronalazimo neke od prvih književnika, uz Bursu, koji su odgovorni za pojavu kontrakture. Ona nije bila sasvim nepredvidljiva pojava, neutemeljena i neinspirirana onim što se dogodilo prije. Tumači ovog fenomena smatraju da on izrasta iz podzemne struje neortodoksne misli i umjetnosti prisutne u zapadnoj kulturi i u prošlosti te da seže daleko izvan razdoblja romantizma. Kad razmišljamo o poeziji u ovom kontekstu, ovaj nas trag dovodi do fenomena crne poezije. Upravo ona stoljećima daje nepresušni izvor pobune, prosvjeda, ironične u detaljima i tragične u egzistencijalnoj dimenziji vizije društvenog svijeta. Crna je poezija, uz novonastajući fenomen kontrakture, temelj Bursinog pjesništva (Rewers 1994, 138).

Krug crne književnosti koji započinje s Miłoszem, Watom i Lecom nastavlja se i u književnosti sljedećih generacija pa i one u koju spada i Bursa. Zajednička crta ovim pjesnicima je težnja prividno suhoj racionalizaciji osjećajnog stava, odnosno bijega od liričnosti. Ova težnja dovodi do krajnje sažetosti u kojoj se diskurzivan, aforistički stil stapa sa suvremenim metaforičkim govorom. Tragičnost ove poezije opire se uklapanju u bilo kakav „izam“ (Malić 2004, 195).

Jerzy Kwiatkowski je prvi okarakterizirao Bursinu poeziju „crnom“. Oko Bursine umjetnosti neprestano raste legenda o „crnoj poeziji“, zastrašujućeg moralnog nihilizma, neljudskog sarkazma i sveprisutne ironije (Chrzanowski 1986, 75). Za razliku od „crne komedije“ ili „crnog humora“, termin „crna poezija“ nije toliko poznat i raširen u praktičnoj uporabi. Simboličko i metaforičko značenje izraza u crnoj poeziji obično se koristi kada je riječ o komuniciranju negativno obilježenih vrijednosti, implementiranih u različite oblike društvene prakse (Rewers 1994, 136). U literaturi o ovoj temi nailazimo i na pojmove kao što su „mračna poezija“, „prokleti pjesnici“, odnedavno i „kaskaderi književnosti“, koji se često koriste kao sinonimi s pojmom „crna poezija“. U popularnoj svijesti figura „prokletog umjetnika“ još uvijek funkcionira u romantično-simboličkom (ili romantično-modernističkom) obliku, onom koji su potkraj 20. stoljeća popularizirali eseji Paula Verlainea *Les Poètes maudits* (1884., 1888.). Temeljno značenje ovog termina odnosi se na rječnički definiranog umjetnika koji se buni protiv vladajućih običaja, dolazi u sukob s građanskim moralom, negira književne i društvene konvencije, koji obično umire mlad (Pertek 7).

Verlaine je 1883. godine skovao termin *poète maudit*, odnosno „prokleti pjesnik“. On je u svojoj knjizi *Les poètes maudits* isprepleo svoju prozu s poezijom pjesnika koje je cijenio, a za čiju je veličinu bio uvjeren da ju prepoznaju samo određeni. Društvo je prema ovim pjesnicima bilo indiferentno zbog njihove nejasnoće, odnosno njihovu je poeziju bilo teško razumjeti i zbog toga ih Verlaine proziva prokletima (Valiunas 2012, 40).

No, „prokletstvo“ ovih pjesnika nije ležalo samo u društvenim sferama, već se širilo i na duhovnu zbog pretpostavke da istinski umjetnik mora patiti. Osim toga se očekuje da ima i problematičan život, kao što su ovisnost o alkoholu, drogi, obiteljsko nasilje, zatvor i slično. „Prokletstvo“ ima svoj semantički spektar. Spektar odsutnosti s obilježjima egzistencijalnog iskustva, koji ne samo da oblikuje piščevu biografiju, već određuje i njegova umjetnička opredjeljenja (Pertek 12).

Dok je Verlaineova inicijativa poslužila popularizaciji onih pjesnika koji tada nisu bili poznati javnosti, Bursina djela imala su ogromnu ulogu u književnom životu te ih nikada nije bilo potrebno posebno predstavljati (Pertek 8). Poezija prokletih pjesnika se kao fenomen u poljskoj književnosti javlja za vrijeme modernizma, no puninu svog značenja ostvaruje tek u drugoj polovici 20. stoljeća kada se javlja značajan broj književnika s tragičnim životopisima. Velik se interes za ovaj način pisanja javlja 80-ih godina prošloga stoljeća te ima značajan političko-društveni podtekst, kao donekle povlaštena „zamjenska tema“. Ovo se događa u vrijeme kada se velika skupina najznačajnijih poljskih autora povukla iz službenog književnog života.

No, potrebno je jasno razdvojiti pitanje što je sama književnost učinila u 20. stoljeću s likom „prokletog umjetnika“, posebice predratne avangarde (ekspresionizam, nadrealizam, futurizam), pretvarajući ga u gotovo književnu konvenciju, kojoj su nadolazeće generacije mladih pjesnika služile kao provjereni, premda uvijek riskantni model „pjesnikova funkcioniranja u književnom životu“ (Pertek 8). Za proketo pjesništvo velik značaj nose legenda i kult koji su obavijeni oko takvog načina pisanja, odnosi se to na element smrti (samoubojstvo, rana smrt, smrt koju je autor očekivao ili predvidio). Modernistički buntovni duh, provokacije, skandali, isključenost iz društvenog i kulturnog života, revolucija i sl. sudjelovali su u oblikovanju ovog fenomena.

Robert Mielhorski proketo književnost objašnjava kao pojavu, koja ima karakteristiku nastavljanja (linearnosti), elitno-autonomnu, koja je odriješena ambicije za izvršavanjem značajnih revolucija u umjetnosti, a koja se prvenstveno odnosi na romantičko-modernističku

paradigmu. Proketo pjesništvo u poljskoj književnosti javlja se uz određene alternacije. U stvaralaštvu poljskih prokletih pjesnika možemo pronaći ranije navedene karakteristike, ali također nalazimo i neke specifične elemente. Ovi elementi se javljaju u poljskoj proketoj književnosti kao odgovor na određenu sociosferu. Bursino pjesništvo u značajnoj mjeri oblikuju politička klima i društvena aura koji rezultiraju višekratnim reakcijama, kao što je na primjer utjecaj atmosfere otapanja na Bursino stvaralaštvo (Mielhorski 2012, 138).

Možemo zaključiti kako se diskurs prokletog pjesništva u poljskoj književnosti javlja u sljedećim oblicima: (1) bijeg iz zamke stabilizacije u model elitno-autonomne književnosti; (2) egzistencijalna izolacija; (3) motiv vlastite i društvene odbačenosti te (4) kao reakcija na pritisak sociosfere i kao odgovor na auru pojave kontrakulture. U posljednje navedeni oblik svrstavamo Bursino pjesništvo.

U poljskoj poeziji prokletih pjesnika možemo uočiti prisutnost elemenata karakterističnih za model nihilizma, kao što su samoubojstva i psihički slomovi, sklonosti traženja smisla u istočnjačkom misticizmu kao protuotrov za pritisak osobnog doživljaja suvremenog svijeta, tendencije za bijeg od stvarnosti pomoću alkohola i droge, nastojanja da se „estetizira“ pjesnička proklamacija odvojena od vanjskih motiva, pokušaja odbacivanja postojeće društvene hijerarhije, koji proizlazi iz bolnog osjećaja vlastite individualne odvojenosti i, dakako, utječe na samo djelo. Prisutnost nastojanja da „estetizira“ te pokušaj odbacivanja postojeće hijerarhije uočavamo i u Bursinu stvaralaštvu.

Odgovor na pitanje o izvoru ovakvih stavova možemo pronaći u društveno-povijesnim razvojem događaja. U međuratnom razdoblju bit će to, između ostalog, osjećaj poraza tzv. „izgubljena generacija“, odnosno „prokleta“. Ovo je generacija koja ne nalazi mjesta za sebe u aktualnom društvenom i umjetničkom poretku (prvijenici 30-ih godina). U narednim desetljećima važnu ulogu imaju: ratna trauma (generacija 1920.) i odrastanje u staljinističkim godinama, a za umjetnike, odnosno predstavnike Novog vala rođene oko 1945., osjećaj otuđenosti i neprilagođenosti u opresivnom svijetu totalitarne države.

Kroz gotovo cijelo 20. stoljeće „prokleti pjesnik“ nipošto nije društveno isključen pojedinac, a njegovo djelo nije nepoznato ni neprihvaćeno. Uz određene iznimke. Ako je prošlo stoljeće situacijama prokletog pjesnika pridodalo izvanredno dramatične ili čak tragične epizode, ako su totalitarni sustavi književnom stvaralaštvu određenih autora dali karakter političkog djelovanja, onda bi se pridjev „izopćen“ s punim pravom mogao ponovo koristiti pri karakteriziranju prokletog umjetnika 20. stoljeća (Pertek 8).

4.4. Legenda Adrzeja Burse

Legenda, koja u sebi veže priče o sudbini umjetnika i njegovog stvaralaštva, uočavamo u književnosti već stotinama godina. Uočavamo ga i za vrijeme romantizma, zatim modernizam osobito pogoduje stvaranju priče o prokletim pjesnicima, ali i u međuratnom razdoblju nalazimo pisce čiji su životi i djela podložni mitologizaciji (Chrzanowski 1986, 75).

Vrijeme rata i okupacije nije pošteđelo niti Bursinu obitelj što je naravno osakatilo psihu malog Adrzeja. U poeziji koju je sačuvala Bursina obitelj iz ranih dana nalazi se mnoštvo djela čija je tema povezana s ratnom stvarnosti (Pietruszewska 1985, 96). Bursini roditelji su se rastali, a on je odrastao u atmosferi sukobljenih svjetonazora. Njegova majka bila je vjernica, a otac ateist. Iz čega i proizlazi Bursin nihilistički stav. Nemogućnost da se odluči između kontradiktornih orijentacija i donese izbor vlastitog pogleda na svijet, prouzrokovali su provokativno uništenje svih vrijednosti, kao što su: ljubav, vjera, dobro (Pietruszewska 1985, 97). Pedesetih godina 20. stoljeća nastupio je daljnji razvoj u Bursinoj književnosti. Počeo se zanimati za francusku poeziju iz napoleonskog doba, poljski i engleski romantizam te književnost međuratnog razdoblja. Mnoga je svoja djela Bursa ostavljao u ladici zbog straha od neugodnih recenzija.

Bursa kritizira samog sebe zbog nedostatka ideološke odlučnosti. U jednom pismu piše ocu o svojoj bespomoćnosti i osjećaju beskorisnosti: „(...) O moj Bože, što ja to radim!?!?! Svijet ide naprijed, a ja sjedim kao noj s glavom u pijesku. Želim nešto učiniti. Želim se baciti na neki posao. Na gradilište, u redakciju, 'vrag zna' gdje, da ne sjedim kao d... s oprostjenjem. Ovaj Krakov me učinio nekakvim romantičkim debilom. Ionako sam uglavnom ja kriv.“⁴⁵

Godine 1954. Bursa je debitirao kao pjesnik u časopisu *Književni život*⁴⁶ s pjesmom *Glas u raspravi o mladima*⁴⁷ Bursina je poezija, prvih godina nakon što je debitirao (1954.-1955.), pisana u različitim konvencijama (romantizam, Skamander) i pretežito se rimuje (Jucewicz 1994, 28). Godine 1956. dao je otkaz te se u potpunosti posvetio svom književnom stvaralaštvu. Posljednjih godina njegova života stvarao je najzrelija pjesnička djela u svom opusu, koja Jerzy Jucewicz karakterizira i kao protestnu poeziju. Umro je naglo 1957. što je

⁴⁵ „(...) Rany boskie, co ja robię!?!?! Świat idzie naprzód a ja siedzę jak struś z głową w piasku. Chcę coś robić. Chcę się wciągnąć do jakiejś roboty. Na budowę, do redakcji, 'czort wi' gdzie, a nie siedzieć jak d... za przeproszeniem. Ten Kraków zrobił ze mnie jakiegoś romantycznego kretyna. Najwięcej w tym zresztą mojej winy.“ (Bursa u Pietruszewska 1985, 103).

⁴⁶ *Życie Literackie*

⁴⁷ *Głos w dyskusji o młodzieży*

potreslo mnoge mlade pisce, a također stvorilo skandal oko okolnosti njegove smrti. Počele su se širiti glasine o samoubojstvu pjesnika, što liječnička obdukcija nije potvrdila.

Oko Andrzeja Burse se stvorila legenda zbog načina na koji je živio i na koji je umro. Ali i zbog tematsko-motivskih preokupacija njegove poezije. Sam je tvrdio da mu je nedostajao neki kamen podrške, nečije iskreno prihvaćanje. Bio je usamljen, nije znao definirati svoj životni put, već ga je cijelo vrijeme tražio i propitkivao. Legendu o Bursi nisu stvorili samo čitatelji fascinirani njegovom osobnošću, već je važnu ulogu imala i autokreacija. Mladi je pjesnik svojim nemirnim načinom života i kompliciranim karakterom sam isprovocirao nastanak te legende (Pietruszewska 1985, 106).

Legenda je uvelike utjecala na porast Bursine popularnosti. Legende koje su nastale oko Burse prate zapravo cijelu formaciju '56., ali su one najtajanstvenije ipak povezane uz Bursu koji je prvi umro iz mlade generacije književnika rođenih u 30-im godinama (Pietruszewska 1990, 7). Legenda je nastajala još za vrijeme pjesnikova života. Pratilo ga je nemirno raspoloženje i nekonformistički književni i novinarski stil. Nagla smrt u mladosti samo je dodatno učvrstila legendu, prinoseći sliku slabog, životom izmučenog samotnjaka pa naposljetku i samoubojice. Jedna je legenda prouzročila druge, u kulturnim i književnim krugovima stvarale su se anegdote o pjesniku, pojavljivale su se posthumne objave njegovih djela te publikacije posvećene Bursinu životu i smrti. Čitanje ovih djela otkriva postojanje triju legendi koje je teško razdvojiti: o osobnosti, o načinu stvaranja, o okolnostima smrti. Jedna uzrokuje postojanje drugih, jedna proizlazi iz drugih (Pietruszewska 1990, 8). Unutar književnih krugova javljaju se mnoga djela posvećena Bursi od kojih su neka propagirala tezu o njegovu samoubojstvu. Legenda koju je stvarala i njegovala Bursina generacija književnika proizašla je iz potencijalne potrebe za nekim tko će biti uzor, simbol. Netko ili nešto što će nadahnuti autore u tim teškim vremenima.

Bursa je etiketiran kao generacijski kamikaza, koji se naučio smijati smrti iz vlastitog trupla (*naučio sam se smijati vlastitom truplu (...) dosadili smo si život i ja*⁴⁸) pa je legenda lako preživljavala. Javnost je odbacila ideju o prirodnoj smrti zbog pjesnikove kontroverzne osobe koja je zahtijevala neprirodnu, očajničku smrt. Bursino ponašanje i način na koji je opisivao svijet postali su vlasništvom cijele generacije. Bio je plodonosan uzor, koji je utjecao na sadržaj i formu djela koja su mu posvećena. Bursa je ustvrdio da su njegovi suvremenici cinici lišeni

⁴⁸ „nauczyłem się śmiać z własnego trupa (...) znudziłiśmy się sobie życie moje“ (Bursa 2018, 63)

donošenja samostalnih mišljenja i uvjerenja. Predstavio je pesimističnu sliku mladeži koja je čekala da im sve padne s neba (Pietruszewska 1990, 13).

Za autore formacije '56. te one koji su slijedili nakon njih, Bursa je postao personifikacijom za razorni, nihilistički bunt, očajničku opoziciju koja napada sve konvencije, dok je u brojnim književnim djelima, u sjećanjima ljudi koji su ga poznavali, u obiteljskim predajama, sačuvan portret tragičnog buntovnika, nesretnog čovjeka koji teži samouništenju (Pietruszewska 1990, 14).

Kult Andrzeja Burse živi dugo nakon njegove smrti. Iako nade i snovi o post-staljinističkom otapanju u današnje vrijeme više nisu od velike važnosti, Bursina djela i dalje fasciniraju čitatelje. Njegovo stvaralaštvo potječe iz bijesnog protesta protiv manjkavog svijeta u kojem se našao. Njegov odgovor bez iluzija bio je liričan i groteskan, ciničan i potkazivački u isto vrijeme, a obujmila ga je oštra svijest o besmislenosti svega, uključujući i njega samog, apsolutno odbacivanje svih prihvaćenih društvenih normi te opsesija prolaznošću i smrću (Gerould 2005, 99).

5. Poezija Andrzeja Burse

Bursin provokativni stav koji izražava u vlastitom životu, pronalazimo i u njegovoj poeziji. U jednom od pisama svojem ocu piše: „Ponovno sam počeo pisati. Pjesnik mora mnogo raditi i boriti se sam sa sobom da bi imao umjetničku individualnost. Nažalost, nemam uvjeta, veći dio dana provedem besposlen u školi. Ja, pjesnik, odolijevam teškoćama. Osjećam da bih želio postati Słowacki 20. stoljeća (...). Nisam naoružan lažnom megalomanijom, već istinskim osjećajem vlastite vrijednosti - kao da me nije briga što drugi misle o meni.“ U neobjavljenim djelima iz tog vremena dominiraju pjesme koje svjedoče o buntovnom i nihilističkom pogledu na svijet (Pietruszewska 1985, 101):

*Chcieliście dłoń podać zbląkanemu bratu
Ja gwizdzę na dłoń waszą sam wstępuję w szranki
Choć przyjdzie nie ostatnia klęska i nie pierwsza
Ale nie złamie duszy hardego poety
Choćby mnie włókl za włosy Łotr drań cham i kretyn
Nie zgubię ani jednej głoski mego wiersza*⁴⁹

⁴⁹ Htjeli ste pružiti ruku zalutalom bratu
Fućka mi se za vašu ruku sam ulazim u borbu
Iako to neće biti zadnji poraz, a ni prvi
To neće slomiti dušu ponosnog pjesnika

Mladenački bunt također nalazimo i u sljedećoj autotematskoj pjesmi:

*Juž widzę miny
Dewotki jak powiedzą chórem:
Taki był zdolny chłopak, wódka go wykończyła
Kim jesteś — powiecie —
Ten stek dziwny wierszy
Które uszanują tylko twoi przyjaciele
A ja wam powiadam, gdy będzie świat lepszy
To pan jest jego pierwszym tu obywatelem
Mnie nie uczą malarstwa wasze akademie
Lecz ten szept co mi każe brać pędzel i grafion
Zawieje wiatr historii i wy w zapomnienie
Mój wiersz żalobnym będzie dla was epitafium
Nie ugnij się cudowny chłopcze
Choćby cię co dzień w nasadę świat walił obleśny
Wyrzutkiem społeczeństwa bądź, ale bądź dumny
Nie zmień nigdy ni jednej nuty w twojej pieśni⁵⁰*

5.1. Romantizam u Bursinoj poeziji

Kao što smo već spomenuli, Bursa se općenito smatra snažnim pobunjenikom protiv tradicije koja je stoljećima oblikovala sliku pjesnika u poljskoj kulturi. On se u svojoj poeziji nerijetko referira na romantične pjesnike, a posebno na Mickiewiczeva djela (Sztorc 2015, 167). Romantizam je, bez sumnje, dio osnove nove Bursine lirike. Ipak, ovdje nije riječ o romantizmu

Pa makar me vukao za kosu Vrag kopile prostak i kreten

Neću izgubiti niti jedan glas svoje pjesme

⁵⁰ Već vidim izraze lica

Obožavatelje kako govore u zboru:

Tako talentiranog dječaka, votka ga dokrajčila

Tko si ti - reći ćete -

Ovaj komad ima čudne stihove

Koje će poštovati samo tvoji prijatelji

A ja vam kažem kada će svijet biti bolji

Vi ćete biti njegov prvi stanovnik

Mene vaše akademije ne uče slikanju

Već ovaj šapat koji mi govori da uzmem kist i grafit

Zapuhat će vjetar povijesti i bit ćete zaboravljeni

Moja žalosna pjesma bit će vaš epitaf

Ne savijaj se, krasni dječaće

Čak i ako te odvratni svijet svaki dan udari u temelje

Budi otpadnik društva, ali budi ponosan

Nikad ne mijenjaj nijednu notu u svojoj pjesmi

koji razumijemo kao oblik stvaranja umjetnosti, već se on proširuje na cjelokupni životni stav te implicira formu pjesme i njezinu problematiku. U slučaju Burse „romantički“ znači „suvremeni“ (Chrzanowski 1978, 9). Njegov kritičizam i aluzije na romantizam jedni su od ključnih obilježja njegove poezije. U njoj često piše o likovima koji su karakteristični za romantičko razdoblje, a to su: djeca, pjesnici i luđaci. Bursa ne napada i ne ismijava ove romantičke medije, već samo gorkom ironijom prikazuje „romantičku krizu“ i svoju viziju suvremene „pomrčine svijeta“. Egzistencija luđaka je gotovo beznadna, poezija se gubi u „umjetnosti na zahtjev“, a mladost je, prikazana alegorijom djeteta, prevarena odraslošću (Makowski u Czabanowska – Wróbel 2004, 9).

Među djelima uvrštenim u *Izabrane pjesme* pet je slučajeva otvaranja pjesme citatom, a u jednom od ovih primjera citat je vezan uz poljsku romantičku književnost. U pjesmi *Pętla architektury*⁵¹ Bursa koristi dva stiha izravno preuzete iz *Oda do młodości*⁵² (*Dzieckiem w kolebce kto łeb urwał hydrze, / Ten młody zdusi centaury*⁵³). Važno je naglasiti da fragment iz pjesme Adama Mickiewicza nije poslužio samo kao moto, već se ponavlja i na kraju pjesme (Sztorc 2015, 169). Paralelizam je očit te dodatno naglašen činjenicom da se Mickiewiczovi stihovi doslovno ponavljaju u pjesmi, baš kao i u motu.

Nadalje, u Bursinim djelima također nalazimo aluzije povezane s imenom Karusia. Karusia je lik koji se pojavljuje u Mickiewiczovom djelu *Ballady i romanse*.⁵⁴ Ime Karusia u Bursinoj poeziji ne povezujemo nužno uz specifičnu pjesmu, već na to gledamo kao referencu na cijelu zbirku *Ballady i romanse* te, indirektno, na cijelu poljsku struju romantične književnosti (Sztorc 2015, 172).

5.2. Pjesnik

Sljedeći je primjer aluzije, koju također nalazimo u Bursinoj poeziji, vrlo važan za ovaj rad. Višekratno iščitavanje *Dušnoga dana*, ponavljano generacijama, iz povijesnih i nacionalnih razloga analiziranje Konrada, borca i proroka, prouzročilo je to da se *patnja za milijune* našla među sociolektima i popularnim formulama. Barem takav dojam ostavlja čitanje pjesme *Poeta*⁵⁵ (Rozmus 2004, 117). Bursa u toj pjesmi parafrazira Mickiewiczev citat: *Poeta cierpi za miliony*.⁵⁶ Citat se odnosi na *Veliku improvizaciju*, a u svom izvornom obliku glasi: *Nazywam*

⁵¹ Arhitektonska petlja

⁵² Oda mladosti

⁵³ Dijete što je u kolijevci hidri smrskalo glavu, / u mladosti će zadaviti kentaure

⁵⁴ Balade i romanse

⁵⁵ Pjesnik

⁵⁶ Pjesnik trpi za milijune

*się Milion – bo za miliony / kocham i cierpię katusze.*⁵⁷ Ove stihove u izvorniku izgovara Konrad prepirući se s Bogom koji pak, na Konradovo ogorčenje, šuti. Dramatična scena pomogla je uspostaviti u poljskoj kulturi sliku pjesnika ili umjetnika općenito – njihovu ulogu, njihove poteškoće, njihovu stigmę. S obzirom na to da je Bursa značajne romantične stihove odlučio staviti u kontekst osnovnih fizioloških potreba možemo zaključiti da Bursa na ovaj način nije Mickiewiczu namjeravao odati počast, već je ovdje riječ o gorkom podsmijehu ili zastarjeloj ideji i vremenu u kojem realizacija ove lijepe sheme više nije moguća (Sztorc 2015, 170).

Poeta cierpi za miliony

od 10 do 13.20

o 11.10 uwiera go pęcherz (boli ga mjehur)

wychodzi

rozpina rozporek

zapina rozporek

Wraca chrząka

i apiat

*cierpi za miliony*⁵⁸

Konrad je tipičan primjer romantičarskog junaka koji žrtvuje vlastiti život za dobrobit domovine čemu svjedoče već citirane njegove riječi o trpljenju za milijune, dočim kod Burse stihovi koji slijede nakon te aluzije ukazuju na ironičan pogled lirskoga subjekta na rad pjesnika. Pjesnik – prorok trpljenje shvaća kao posao koji se obavlja u određeno vrijeme. On čak ima pravo na pauzu kako bi obavio fiziološke potrebe. Tragedija postaje farsom, poslanje uredskim poslom, a pjesnik vršiteljem rutinskih radnji koje su tretirane na istoj razini kao i obavljanje fizioloških potreba. To je cijena koju pjesnik plaća za (naivno) podređivanje sistemu (Dunaj-Kozakow 1996, 131).

U konstrukciji pjesme istaknuta je važnost same aluzije – stih se ponavlja dva puta, na različitim mjestima: na početku i na kraju teksta, te tako djeluje kao sredstvo uokvirivanja. Pjesma nije podijeljena na strofe, već se sastoji od devet stihova koji se ne rimuju. Napisana je jednostavnim jezikom i podsjeća na izvještaj o danu jednog pjesnika. Lirski subjekt opisuje ponašanje proroka – pjesnika koji tretira trpljenje za domovinu kao svoj posao. Jezični stil nije

⁵⁷ „Ime mi je Milion – jer za milione / ljubim i podnosim muke“ (Benešić 223)

⁵⁸ Pjesnik trpi za milijune / Od 10 do 13,20 / U 11,10 stiska ga mjehur / izlazi / otkopčava šlic / zakopčava šlic / Vraća se kašljuca / i apjat / trpi za milijune“ (Tijekom riječi 75)

pretjerano razrađen, javljaju se ponavljanja (*rozpina rozporek / zapina rozporek*⁵⁹) i posuđenica iz ruskog jezika (*apiat*⁶⁰) koja približava tekst razgovornom stilu te, također, pojačava podrugljiv ton pjesme neposredno prije drugog pojavljivanja Mickiewiczova parafraziranog stiha. Riječ *apiat* pojačava sveukupni osjećaj Bursina razočaranja revolucionarnim planovima zamišljenim u romantizmu (Sztorc 2015, 170).

Bursa je bio svjestan činjenice da je poezija sve manje čitana. Pokušaji da 50-ih godina pronađe nove kanone prema uputama socrealizma, nisu bili uspješni. Ovu dvoznačnu situaciju u kojoj se pjesnik našao te njegovu zastarjelost spram problema koje suvremeni svijet nameće umjetniku, izrazio je u ovoj satiričnoj pjesmi (Stanuch 1984, 139). *Poeta* uključuje meta-refleksiju koja se tiče vizije pjesnika i misije poezije, brutalno demitologizirane posebno u Bursinom prljavom, zagušljivom svijetu. No, lirski subjekt dovodi u pitanje i romantičarsku tradiciju gledanja na pjesnike i poeziju, koja je u Poljskoj još uvijek prilično popularna (Sztorc 2015, 175). Posljedica bivanja pjesnikom u službenoj kulturi je biti pjesnik koji *cierpi za miliony / od 10 do 13.20 / O 11.10 uwiera go pęcherz / wychodzi*.⁶¹

Upravo u kontekstu iščitavanja romantičarskog modela umjetnika i umjetnosti jasno je vidljiv jedan od paradoksa vezan uz Bursinu poeziju. Biti prokletim pjesnikom u poljskoj je književnosti često značilo okretati se protiv ovog modela. Romantičarska književnost ovdje je već u međuratnom razdoblju percipirana kao najreprezentativniji element službene kulture. Institucionalizacija književnosti u 1950-ima i s njom povezana birokratizacija umjetničkog života produbili su temeljnu proturječnost, koja se već začinjala u kulturi. Oživjeli su i tragikomični lik pjesnika iz ranije citirane Bursine pjesme. Parafraza Mickiewiczevog stiha je, kao i u drugim Bursinim pjesmama, u ovoj pjesmi povezana s opscenim jezikom. Unutar pjesnikove romantične svakodnevice provlači se prezriv komentar otkrivajući program „crne poezije“. Njegova osnova nije samo nepomirljiva odbojnost prema svim iluzijama stvorenim u ime umjetnosti. U njemu nalazimo i odjek antiintelektualne pobune, koja potkopava prevladavajuću sliku pjesnika s plebejskog stajališta (Rewers 1994, 145).

5.3. Htio bih biti pjesnik

Ova pjesma preispituje mit pjesnika uvriježen u javnosti. Lirsko ja u pjesmi ponavlja riječi *Ja chciałbym być poetą*⁶² što podsjeća na malo dijete koje govori što bi željelo postati kada odraste. Čak su i sami motivi lirskoga ja infantilni (*Bo dobrze jest poecie / Bo u poety*

⁵⁹ Otvara rasporak / zatvara rasporak

⁶⁰ opet

⁶¹ Trpi za milijune / od 10 do 13,20 / u 11,10 stiska ga mjehur / izlazi (Malić 1978, 75)

⁶² Htio bih biti pjesnik

*nowy sweter*⁶³), a izvor takvog pogleda su stereotipi: pjesnik je netko privilegiran, osiguran materijalno i društveno. Pedesetih godina u Poljskoj vlada povoljna situacija za autore koji su stvarali pod okriljem vlasti. Za Bursu je karakteristično ironiziranje književnika koji su se „prodali“. Vlast im je osiguravala novac, stan, putovanja itd., sve ono što je bilo nedostupno „običnim smrtnicima“. A pjesnik je netko slobodan, njega ne obvezuje socijalistička radna disciplina (*nie trzeba wcześnie wstawać rano*⁶⁴).

Ja chciałbym być poetą ima svoja, ne baš skrivena značenja. U prvom dijelu pjesme Bursa predstavlja pjesnika u skladu s uobičajenom predodžbom o čarima umjetničkog života:

*Ja chciałbym być poetą
bo dobrze jest poecie
bo u poety nowy sweter
zamszowe buty piesek seter
i dobrze żyć na świecie*

*ja chciałbym być poetą
bo byczo u poety
bo u poety cztery żony
a z każdą dawno rozwiedziony
a ja lubię kobiety*⁶⁵

U prvim strofama pjesme lirski subjekt sugerira da suvremeni pjesnik nije nikakav svećenik umjetnosti, već dobro nahranjeno dijete, zadovoljno životom. Početak pjesme odgovara uvriježenom mišljenju zajednice. Mislimo u slikama, a ne riječima, te slike lirski subjekt nameće, dajući nam očite i banalne asocijacije koje ne zahtijevaju promišljanje. Slike mogu čak izazvati zavist na lijepom i lagodnom pjesnikovom životu, koja svakim sljedećim stihom raste. Njemu je dobro, ugodno... a zatim pjesma naglo poprima drukčiji ton. Posljednje

⁶³ Jer dobro je pjesniku / jer pjesnik ima novu vestu.

⁶⁴ Ne treba rano ujutro ustajati

⁶⁵ Htio bih biti pjesnik
Jer pjesniku je dobro
Jer pjesnik ima novi džemper
Cipele od brušene kože i psića Setera
Htio bih biti pjesnik
Jer pjesniku je vrh
Jer pjesnik ima četiri supruge
Od kojih se odavno razveo
A ja volim žene

dvije strofe donose novi pogled na pjesnika, ovoga puta potpuno ozbiljan. Više nema bezbrižnika, već se javlja stvarni pjesnik, koji se muči s teškom materijom jezika, on proživljava stvarnu, bezuspješnu muku umjetnika. Pretočiti misli u riječi više nije samo privilegija, već i prokletstvo pjesnika. Na stih: *I złote gwiazdy liczyć*⁶⁶ nadovezuje se sljedeća strofa: *I mylić się i liczyć / I liczyć wciąż od nowa*.⁶⁷ Javlja se problem povezan upravo s brojanjem. To je nemoguć zadatak, a istovremeno ga se ne moguće osloboditi. Pisanje poezije je ogromna muka jer je nemoguće posložiti odgovarajuće riječi u poredak kojim će se misli najbolje izraziti. To je uzaludan i neprestan trud, stoga je bolje ne biti pjesnikom. Na samom kraju lirski subjekt mijenja svoj iskaz (*Ja nie chcę być poetą*⁶⁸). Problem je u tome što izbora nema.

I mylić się i liczyć
I liczyć wciąż od nowa
Na ziemi w drzewie i błękicie
Trudnego szukać słowa

I gniewać się i martwić
Bo ciągle jeszcze nie to
I ciągle baczyć ciągle patrzeć
*Ja nie chcę być poetą*⁶⁹

U citiranoj pjesmi o pjesniku i poeziji uočavamo element humora te ritma koji se ostvaruje uz pomoć rime. Konvencionalni humor omogućuje distanciranje od onoga što se zapravo smatra moralnom i književnom normom. Poezija bi trebala jamčiti referencijalni karakter pisane verzije svijeta. Posljedica svjesno aktiviranog strukturno-semantičkog mehanizma mimetičnosti književnosti jest, dakle, književna norma (Rozmus 2004, 116). Ovdje je pretvorena u klišej koji se nerijetko na razne načine pojavljuje u Bursinim djelima. Bursa koristi poeziju u prvom redu kao sredstvo za spoznavanje istine o svijetu. A istina se može

⁶⁶ I zlatne zvijezde brojati

⁶⁷ I griješiti i brojati / i brojati stalno ispočetka

⁶⁸ Ja ne želim biti pjesnik

⁶⁹ I griješiti i računati

I računati opet i opet

Na zemlji u stablu i plavetnilu

Tešku tražiti riječ

I srditi se i brinuti se

Jer je još uvijek nema

I uvijek promatrati, i uvijek gledati

Ne želim biti pjesnik

spoznati samo našim pripovijedanjem o njemu. Pjesma *Ja chciałbym być poetą* potkrepljuje tu tezu.

5.4. Diskurs s pjesnikom

Iz Bursinog je opusa svojevremeno mnoge osjećaje uzburkala pjesma *Dyskurs z poetą*⁷⁰. Bursa, koji u vlastitoj poeziji nije ostavljao mogućnost razdvajanja etike od estetike, koji je negirao tradicionalne indikacije i kanone tih filozofija. Trudio se iskazati nekompatibilnost njihovih shema i stvarnosti. Sve su pojave tzv. visokog stila istoga trena morale biti kompromitirane. Nepoetična stvarnost je bila sveprisutna i nije dozvoljavala da se zaboravi na njeno postojanje (Chrzanowski 1986, 93).

Već sam naslov pjesme nagovještava da će se odviti neki dijalog. Prvi sugovornik je umjetnik riječi. On je pjesnik koji svoju ulogu iznimno slavi. Započinje svoj govor riječima *Jak oddać zapach w poezji...*,⁷¹ njegovi poetski motivi su uzvišenost, korištenje riječima i metaforama, koje pubuđuju samo pozitivne i estetski lijepe asocijacije (*zapach*,⁷² *miodowa polana*,⁷³ *powiew róży...*⁷⁴). Pjesnik ima sklonost analizirati svoje djelo, rado spominje formu pjesme (*rym*,⁷⁵ *rytm*,⁷⁶ *przeskok rytmiczny*⁷⁷). Lirsko ja u pjesmi je drugi sugovornik koji uvodi oštar nesklad u dijalog kako sadržajem tako i formom. Podsjeća na ružnoću života *wynieś proszę to wiadro / bo potwornie tu śmierdzi szczyną*.⁷⁸ Tako se s uzvišenih sfera koje opisuje pjesnik spuštamo u nelijepu stvarnost. Lirsko ja na kraju govori *ale już nie mogłem wytrzymać*.⁷⁹ što možemo tumačiti dvoznačno; neizdrživ je dakako bio smrad kante, ali s druge strane, za lirski je subjekt moglo biti neizdrživo i slavlje pjesnika, jednostran pogled na poeziju kao zabavnu formu koja opisuje isključivo lijepe slike.

Zanimljivo je to da iz djela *And* Stanisława Cyczca možemo izvući zaključak da su Bursine pjesme pisana verzija života. Tako, primjerice, u vezi pjesme *Dyskurs z poetą* Cycz spominje razgovor Burse i njegova poznanika o doživljajima mirisa u poeziji pri čemu Bursa naglo prekida svoj monolog obraćajući se vlasniku stana s molbom da otvori prozor ili iznese kantu jer smrdi po urinu (Marx 1998, 97).

⁷⁰ Diskurs s pjesnikom

⁷¹ Kako predočiti miris u poeziji... (Malić 2006, 473)

⁷² miris

⁷³ medne livade (Malić 2006, 473)

⁷⁴ lahorenja ruže (Malić 2006, 473)

⁷⁵ rima

⁷⁶ ritam

⁷⁷ Sinkopa (Malić 2006, 473)

⁷⁸ Molim te iznesi tu kiblu / Jer ovdje strašno smrdi pišaka (Malić 2006, 473)

⁷⁹ ali više nisam mogao izdržati (Malić 2006, 473)

Isto kao i *Funkcija poezji* i *Dyskurs z poetą* građena je od stilski različitih cjelina. Napetost se ovdje stvara postavljanjem jezika tradicionalne poezije u neposrednu blizinu - kolokvijalnog stila koji počinje konvencionalnim *wynieś proszę to wiadro* da bi neočekivano završio s *bo potwornie tu śmierdzi szczyną*. Popraćena je napetošću koja proizlazi iz samog predmeta razgovora o kojem se govori u pjesmi.

Kao rezultat toga, nalazimo se u složenoj aksiološkoj situaciji. Autor uz pomoć dvaju sukobljenih jezičnih stilova predstavlja jedan aspekt svog interesa, odnosno miris. Ta dva načina govora, isprepletena u duhovitom „diskursu“, ne donose u pjesmu suprotstavljene vrijednosti: ljepotu i ružnoću. Temelje se na dva načina dolaženja do istine u umjetnosti. Prvi dio *Dyskurs z poetą* doslovno, ozbiljnošću bliskom parodiji, ilustrira karakteristiku iluzionističke poezije prema vlastitom konceptu ljepote. Drugi i treći dio pokazuju tvrdoglavu težnju da se ispriča ta smiješna, fragmentarna istina o stvarnosti, koja se najtočnije izražava suprotnošću, u ovom slučaju opscenom riječi. Tako se razgovor s pjesnikom može čitati i u kontekstu rasprave s Platonovom trijadom vrijednosti. Bursa pokazuje kako se platonska ljepota ponekad hrani krivotvorenjem i falsificiranjem stvarnosti. Jak vokabular ovdje obično djeluje kao šok estetske vrijednosti: pojačava učinak, intenzivira poantu, uvodi trenutak iznenađenja. No, to nije sve, „ružna“ riječ, čak i ako ne izražava punu istinu o stvarnosti, često joj je najbliža. Ljepota i laž, istina obrubljenom trivijalnošću i ružnoćom, postali su ravnopravni elementi iste aksiološke situacije (Rewers 1994, 143).

Dyskurs z poetą oponaša tradicionalno shvaćenu pjesmu, odnosno poeziju uopće. U činu opisivanja svijeta, ono što se smatra uzvišenim, legitimiziranom književnošću i umjetnošću, ali odobrenim za opću upotrebu od strane sociolekta, može se pokazati trivijalnim. Predmeti koji bi trebali oduševljavati početak će izazivati sumnju, a ono uobičajeno i obično zabrinjavati, postati izvorom straha, opsesije ili predmetom afirmacije. U slučaju ove pjesme može se govoriti o napetoj i svjesno vođenoj intertekstualnoj igri (Rozmus 2004, 118).

5.5. Funkcija poezije

Jedan od rezultata kontrakulture su anti-jezici, odnosno, svojevrsni kodovi koje namjerno stvaraju i koriste pripadnici društvenih skupina s antagonističkim stavom prema dominantnoj kulturi (Rewers 1994, 139). Sa stajališta estetike može se postaviti pitanje: u kojoj mjeri zadiranje anti-jezika u viziju stvarnosti, koju književno djelo želi prenijeti, pridonosi nastanku nove umjetničke i estetske vrijednosti. Uklopljenost anti-jezika u književni tekst otvara mogućnost sukoba koji nadilazi jezično-stilska pitanja, dovodeći i do prevrednovanja

opreka: umjetnost – anti-umjetnost, estetika – anti-estetika (Rewers 1994, 140). Potonje možemo uočiti u Bursinoj pjesmi *Funkcija poezji*:⁸⁰

Poezja nie może być oderwana od życia
Poezja ma służyć życiu
Gospodyni domowa powinna:
wytrzeć kurze
wynieść śmieci
(...)
i jeszcze
zrobić
tysiącinnych rzeczy o których niemam pojęcia
a potem lektura wielkich romantyków
*i lu-lu...*⁸¹

Funkcija poezji raspoređena je u tri strofe nejednake duljine, a započinje stihovima *Poezja nie może być oderwana od życia / Poezja ma służyć życiu*⁸² koji ujedno čine prvu strofu. U drugoj i najduljoj strofi lirski subjekt nabraja što sve jedna domaćica treba raditi. U istom tonu nastavlja se i treća strofa, ali u njoj se nalazi i stih *a potem lektura wielkich romantyków*⁸³ kojim lirski subjekt govori da domaćica nakon svih poslova i *tisućdrugih stvari o kojima nemam pojma*⁸⁴ treba čitati i djela velikih romantičarskih autora.

Sintagma *Wielkich romantyków*,⁸⁵ uz postulat o umjetnosti u službi neumjetničke stvarnosti, uspješno predstavljaju iluzionističku umjetnost. Stvarnost prikazana u pjesmi nije samo raspad tradicionalnih koncepata književnosti u sukobu sa svakodnevicom, već je i projekcija novog modela poezije. Činjenica je da se načelo konstrukcije ove pjesme ponavlja u

⁸⁰ Funkcija poezije

⁸¹ Poezija se ne može odvojiti od života

Poezija treba služiti životu

Domaćica bi trebala:

obrisati prašinu

iznesti smeće

(...)

I još

napraviti

tisućdrugih stvari o kojima nemam pojma

a zatim čitanje velikih romantičara

i lu-lu...

⁸² Poezija ne može biti odijeljena od života / Poezija treba služiti životu

⁸³ A zatim čitanje velikih romantičara

⁸⁴ tysiaceinnych rzeczy o których niemam pojęcia

⁸⁵ Velikih romantičara

mnogim drugim Bursinim pjesmama. Općenito govoreći, temelji se na takvoj grafičkoj podijeli teksta da svaki od izdvojenih dijelova čini u izvjesnom smislu samostalnu cjelinu. Ovakav način izdvajanja kvazi samostalnih fragmenata pjesme dodatno je potkrijepljen činjenicom da je svaki od sastavnih dijelova izražen različitim jezičnim stilom: prvi – stilom suvremene književne kritike (*Poezja nie może być oderwana od życia*); drugi – u razgovornom stilu (opis poslova domaćice: *wytrzeć kurze; wynieść śmieci*), treći – prikazuje deformaciju govornog stila, ističući njegovu težnju za uklanjanjem ili neopravdanim razmještajem znakova razgraničenja (*tysiącinnychrzeczyoktórychniemamy pojęcia*), četvrti – donosi ironično pribjegavanje jeziku kritike, ističući njegovu sklonost patetici (*a potem lektura wielkich romantyków*) i trivijalizaciji kolokvijalnog stila (*i lu-lu...*). Jezik prva dva dijela stoga se može smatrati izravnim prijenosom, gotovo citatom, iz navedenih stilova. U sljedeća dva dijela dominira njihova deformacija (Rewers 1994, 141).

U pjesmi su uspostavljene nove estetske vrijednosti što je, zajedno s ostalim vrijednostima, postalo osnovom nove, iako fragmentirane, vizije stvarnosti. Bursa je istaknuo značajke ove stvarnosti otežavajući uspostavljanje bilo kakvog kontakta između umjetnosti (*lektura wielkich romantyków*) i svakodnevnog života (*Gospodyni domowa powinna*), odnosno izostankom glatkog prijelaza sakralnog u profano, od uzvišenog do običnog. Te vrijednosti su u pjesmi našle svoje jezične (stilske) prikaze. Njihovu jukstapoziciju, a posebno njezinu oštrinu (*funkcja poezji – i lu-lu...*) valja čitati kao umjetničku dominantu teksta. Uvođenje u pjesmu izraza koji pripadaju perifernim područjima jezika mnogo je više od relevantnog izbora. Oni suodređuju okvir cijelog teksta, čine ga dinamičnim diskursom, dopirući do aksioloških temelja sučeljenih fragmenata stvarnosti. Sve vrijednosti unesene u djelo posebnim načinima govora, zasebno uzete, mogu se smatrati etičkim, praktičnim, životnim, itd. Unutar teksta, pred glavnim načelom konstrukcije, one gube svoju autonomiju te dobivaju specifičnu estetsku vrijednost (Rewers 1994, 142).

Prisutnost anti-umjetnosti u umjetnosti očituje se kroz mnoge oblike: destrukciju sintakse, fragmentaciju riječi i rečenica, provokativnu upotrebu običnog jezika i sl. Bursina poezija, kao i počeci kontrakulture, bili su daleko od izgradnje društvenih utopija. Oni su se zapravo hranili ostrim sukobima: 1) između dominantnog dijela društva i dijela društva koji je, iz različitih razloga, potisnut na marginu; 2) između službene kulture i kulture koja je s njom u sukobu. Ovo kolebanje između zavađenih, neprijateljskih strana u sukobima čini mnoge Bursine pjesme „crnom poezijom“ (Rewers 1994, 143).

5.5. Usporedba

Bursa privremeno gubi interes za političke teme koje su tretirane jednodimenzionalno. Mijenja se njegovo poimanje vlastite poetske dužnosti, usavršava svoj rad, te njegovo razumijevanje uloge poezije sazrijeva. Rezultatom te evolucije su pjesme u kojima Bursa zapodijeva, usprkos opreznom i lakom tonu, ozbiljnu diskusiju u kojoj istovremeno utilitaristički tretira poeziju kao sredstvo političke indoktrinacije, kao što je i romantički arhetip lirike, degradiran još za vrijeme socrealizma, pojednostavio te lišio vrijednosti u svojoj realizaciji. U sklopu ove tvrdnje možemo istaknuti sljedeće pjesme: *Poeta*, *Funkcija poezji* te *Dyskurs z poetą* (Dunaj-Kozakow 1996, 192).

U *Funkcija poezji* Bursa je posegnuo za perifernim izrazima razgovornog poljskog jezika kako bi prikazao proturječnost između umjetnosti i života; pretpostavljenu, postuliranu funkciju poezije i njezinu ostvarenu funkciju. U *Dyskurs z poetą* i *Poeta* mjesto razgovornog poljskog zauzeli su vulgarizmi. Njihova je perifernost jasno izražena u odnosu na književni poljski isto kao i težnja za estetskom valorizacijom u poeziji. Upotreba opscenosti u književnosti ima dugu povijest. No, to ne mijenja činjenicu da svaki put imamo posla s kršenjem društvenog tabua. Bursina poezija pokazuje koliko smo se udaljili od izvornog koncepta religiozno-magijskih tabua, zamjenjujući ih ili proširujući zabranama uspostavljenim na temelju suvremene društvene etike (Rewers 1994, 145).

U *Dyskurs z poetą* argumenti koji svjedoče o beskorisnosti referencijalnih ambicija književnosti više nisu versifikacija, rima „ritmički skok“, već tradicionalni simboli, poput ruže ili vrta. Druga je strategija provedena u pjesmi *Poeta*. Ne bi bilo moguće voditi umjetničku igru, odnosno pjesma ne bi bila napisana da nije pročitana treći dio *Dušnog dana*. Prikaz je Mickiewiczzeva junaka Konrada stoljećima kasnije učvrstio zajedničko mišljenje o dužnostima poezije, pjesnikovom poslanju, njegovoj ulozi i odgovornosti u „ljudskoj obitelji“ (Rozmus 2004, 116).

6. Od Mickiewiczzeve do Bursine poezije

Ono što je specifično za poljsku nacionalnu povijest su krajnosti koje je obilježavaju. U jednom trenutku Poljska uživa razdoblje moći, najvišeg uzleta, dok u drugom periodu spada na samo dno i doživljava razdoblje krajnje slabosti. Nema mnogo zajednica u kojima je tolika količina tragičnih ljudskih sudbina, tolik broj velikih individua i toliko ljudske bijede. „Ta i takva povijest snabdijevala je poljskoga pisca značenjima vrijednim izražavanja.“ (Malić 2004, 12).

Poezija je u Poljskoj opstajala i razvijala se tijekom više od pet stoljeća. U sebe je uvezala značajan dio stvaralačke energije poljskoga naroda te se u tome smislu s poezijom ne može usporediti niti jedan drugi oblik duhovnog očitovanja Poljaka. Od nastanka Poljske pa sve do gubitka njezine samostalnosti susrećemo pjesnike i političare koji imaju važnu ulogu u Poljskoj. Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackog i Zygmunta Krasińskog uzdiže se na pijedestal poljskih proroka te ih se karakterizira kao čuvare nacionalne i kulturne samosvijesti. Poezija i književnost danas više ne stoje osamljeno ispred ostalih oblika duhovnog stvaralaštva, ali i dalje uživaju značajan društveni ugled (Malić 2002, 323).

Mickiewicz 1822. godine utemeljuje romantičku poetiku zbirkama pjesama. Ova poetika odmah stječe nekolicinu pristalica koji, slijedeći Mickiewiczev uzor, tu poetiku osiromašuju, svodeći romantički pjesnički program na nekoliko osnovnih točaka. Mickiewicz osjećaj pripadnosti univerzalnog svijetu gradi na osnovi nacionalne svijesti. Pojedinaac u Mickiewiczevom djelu uočava i ostvaruje svoju ljudsku univerzalnost kao zavičajno biće, ostvaruje ju svojim mjestom unutar narodnog organizma. Mickiewiczevi lirski subjekti ili glavni junaci (primjerice Konrad) opisani u duhu autopoetičnosti, odnosno autobiografizma stvaraju uvjete za shvaćanje cjelokupne situacije poljaštva na jednoj potpuno drugoj razini. Za svijet koji je predočio Mickiewicz karakteristična je napetost između onoga što poljaštvo nije i ne može biti te onoga što poljaštvo jest i može biti. U njegovu svijetu velik je problem svladavanja stava nacionalne isključivosti i univerzalizacije poljaštva kao na nacionalnog entiteta. Mickiewicz se suočava s teškoćama pomirbe nepoljaštva s poljaštvom. Opreka poljaštvo se razrješava na praktičnoj razini vršenja građanskih dužnosti prilikom čega se granica sadašnjosti ne prelazi, dok se opreka nepoljaštva rješava na razini ideje slobodarske ravnopravnosti svih naroda čime se sadašnjost negira. Unatoč svemu, Mickiewicz uspijeva vidjeti i predočiti poljski svijet u kategorijama univerzalnosti (Malić 2002, 331).

Nakon Mickiewicza poljska se poezija razvija u dva smjera. Prvi smjer biraju pjesnici skloni da bit pjesničkog govora vide u funkciji simbolizacije, a drugi smjer, karakterističan za pjesnike 20. stoljeća, koji se također naziva reističkim inzistira na imenovanju predmeta stvarnog svijeta kolokvijalnim, pučkim, uporabnim, nepjesničkim jezikom. Raistička poezija stoji kao suprotnost poeziji shvaćenoj u funkciji simbolizacije stvarnog svijeta. Reistička poezija se veže uz Arthura Rimbauda, pjesnika ulice, ulične rulje. Temeljni postupak ove poezije je imenovanje predmeta viđenih s pokretnog pripovjedačevog motrišta. „Odnos pripovjedača i predmeta viđenog svijeta obilježen je u toj poeziji ravnodušnošću stvari prema stvari, hladno je promatrački i u pravilu je lišen svakog – modalnog i idejnog – autokomentara,

pa ipak (ili možda upravo zato!) tu i takvu predodžbu svijeta čitalac doživljava neprestano se pitajući: Čemu taj svijet? Gdje mu je smisao? Zašto je takav kakav jest? Zar ne može biti drukčiji?“ (Malić 2002, 336).

Unutar toka reističke suvremene poezije nalaze se mnogi pjesnici, između ostalog i Andrzej Bursa. Put od poezije Adama Ważyka, Tadeusza Różewicza prema poeziji Andrzeja Burse te njegovih mnogobrojnih nastavljača započinje od distancirano ravnodušnog prihvatanja svijeta kakav je do njegovog prezrivo, prkosnog i ciničnog odbacivanja. U Bursinoj poeziji nema mjesta razočaranju ili prevarenom očekivanju, ne muči ga grižnja savjesti, ne susrećemo se s „gubitkom iluzije“ jer iluzije nikad nije ni bilo. On progovara o ružnoj, tjeskobnoj istini i laži svijeta. Razaranje ideala dovodi do potpunog kraja, za njega nema svetinja. On do kraja dovodi poistovjećivanje akta pisanja s aktom življenja. Identificira osobnost pisca s narativnim subjektom, pri čemu prepoznajemo pripadnost antiklasicističkoj, romantičkoj književnoj poziciji. Svoje pjesničko djelo, zbog duboke društvene otuđenosti, doživljava kao posljednji poligon koji omogućuje prakticiranje slobode. „Zato je njihova poezija po načinu postojanja bliža obrednoj nego književnoj poeziji, bliža skupnom happeningu nego individualnoj lektiri.“ (Malić 2002, 338).

Zaključak

Romantički pjesnički genij 19. stoljeća odabran od Boga, u 20. stoljeću spada na običnog, smrtnog pojedinca. Od uzvišenog portreta pjesnika kojemu se valja diviti, dolazimo do pjesnika čije pisanje poezije više nije božanski poziv, već svakodnevni posao kao i svaki drugi.

Ove prvospomenute slike dobivamo iz Mickiewiczzeve poezije, a drugospomenute iz Bursine. Mickiewicz je najveći poljski pjesnik i najvažniji predstavnik romantizma, a Bursa je legenda crne književnosti i predstavnik malog realizma. Ideja rada bila je istražiti i prikazati na primjeru ove dvojice pjesnika na koji način i zašto se slika pjesnika u tolikoj mjeri promijenila. U potrazi za odgovorima na ova pitanja izdvojene su neke autotematske pjesme iz opusa Adama Mickiewicza i Andrzeja Burse. S obzirom na ograničenost opsega rada, analiziran je samo dio pjesama iz opusa dvojice pjesnika. Osim izdvojenih pjesama u opusu Mickiewicza i Burse možemo pronaći i mnoge druge autotematske ili autobiografske pjesme te pjesme koje sadrže samo dašak autotematizma, intertekstualnosti i autobiografizma, primjerice: *Sonet (Poezjo! Gdzie cudny pedzel twojej reki)*,⁸⁶ *Niech mi Schiller*,⁸⁷ *Ja rymow nie dobieram*,⁸⁸ *Do Juliusza Słowackiego*,⁸⁹ *Pętla architektury*,⁹⁰ *Sobie samemu umarłemu*⁹¹ itd.

Izdvojene pjesme u prvom redu služe kao ogledni primjeri slike pjesnika u Mickiewiczzevoj i u Bursinoj poeziji. Jedan od kriterija za odabir pjesama bio je autotematizam, zbog toga što smatram da je autotematska poezija najbolje poslužila u prikazivanju i analizi slike pjesnika. Osim što je ideja ovoga rada bila prikazati pjesnika u poeziji Mickiewicza i Burse, također je važan segment bio usporediti njihovu poeziju. U nekim se svojim djelima Bursa, manje ili više suptilno, referira na Mickiewiczzevu poeziju. Intertekstualnost u Bursinoj poeziji tipična je za razdoblje u kojem stvara. Naime, za književnike 20. stoljeća, odnosno realizma, nije nimalo neuobičajeno posezanje za romantičkom književnošću, traženjem uzora u romantičkim književnicima i njihovim djelima. Poljsku književnost obilježava duboka isprepletenost s poljskom poviješću za koju su specifične učestale izmjene dolaska do vrhunca i potpunog kraha. Kako se Poljska kroz povijest bori sa gubitkom slobode, razjedinjenjem, ponovnim povratkom slobode, sjedinjenjem, zatim zastrašujućim ratnim razaranja, razjedinjenjem,

⁸⁶ Sonet (Poezijo! Gdje čudesni je kist ruke tvoje)

⁸⁷ Neka mi Schiller

⁸⁸ Ja rimu ne tražim

⁸⁹ Juliuszu Słowackim

⁹⁰ Arhitektonska petlja

⁹¹ Samome sebi umrlome

oporavkom te ponovnim susretom s ratom i nepojmljivim, nepremostivim ratnim zločinima, tako se i poljska književnost susreće sa svojim osobnim „roller coasterom“ slike pjesnika, uloge književnosti, poezije, pisanja i umjetnosti. Sve ove tragedije utkane duboko u svijest poljskoga naroda rezultiraju krahom slike pjesnika u Bursinoj poeziji.

Ili se tako barem čini na prvi pogled. Ovaj je rad pisan s početnom pretpostavkom da su Mickiewicz i Bursa pjesnici koji se nalaze na potpuno suprotstavljenim polovima književnih tendencija. Dva tako suprotna pola, dakle, ne mogu imati ništa ili gotovo ništa zajedničko. Međutim, istražujući pozadinu njihove poezije i razdoblja u kojima stvaraju dolazimo do zaključka da imaju mnogo više sličnosti, negoli različitosti. Ključna je razlika kontrast između glavnih junaka/pjesnika opisanih u njihovim djelima, gdje je Mickiewiczev junak – pjesnik genije, a Bursin junak – pjesnik običan čovjek. Ova razlika bila je i temeljna hipoteza te inspiracija za nastanak ovog rada. Za vrijeme dubljeg poniranja u ovaj kontrast otkrivene su zapravo mnogobrojne sličnosti, a to su sljedeće: oba se pjesnika u određenom trenutku života počinju zanimati za francusku književnost i Napoleona; identificiraju osobnost pisca s narativnim subjektom; stvaraju svoja djela (barem neka od njih) pod okriljem cenzure, proživljavaju i stvaraju svoju poeziju za vrijeme kriznih situacija u Poljskoj; za vrijeme svojih života postaju te, prema nekim teoretičarima književnosti, sudjeluju u kreiranje vlastite legende, obojica u izvjesnom trenutku postaju uzori svojoj generaciji te mnogim sljedećim generacijama. Iako je Mickiewiczovo ime u poljskoj i svjetskoj književnosti daleko poznatije i cijenjenije, Bursa je za vrijeme svog kratkog života također ostavio značajan trag u književnom svijetu.

Analiza i usporedba slike pjesnika u Mickiewiczovoj i Bursinoj poeziji iznjedrile su zaključak kako Mickiewicz uzdiže pjesnički genij i slavi njegovo stvaralaštvo i poziv, dok ga Bursa demistificira i spušta rame uz rame običnim ljudima, radničkoj klasi. Temeljitim upoznavanjem njihova opusa ipak dolazim do teze da se Bursino mišljenje o pjesniku ne razlikuje tako suštinski od Mickiewiczeva. Ono što se razlikuje je način na koji Bursa piše o pjesniku i poeziji. Iako je Bursina poezija ispunjena cinizmom i ironijom, u dubini njegovih stihova također pronalazimo afirmaciju i potrebu za izdvajanjem pjesničkog dara. Riječju, romantički mit ipak, čini se, nije mrtav.

Literatura

1. Biti, Vladimir 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. - [2. dopunjeno i izmijenjeno izd.]. Zagreb : Matica hrvatska.
2. Blažina, Dalibor 2005. *Dušni dan: redateljske knjige, mitovi i zbilja*. U: Blažina, Dalibor. U auri Dušnog dana: ogledi i rasprave o poljskoj književnosti i njezinoj hrvatskoj recepciji. Zagreb : Hrvatsko filološko društvo, 41.-73. str.
3. Blažina, Dalibor 2005. *Poljski romantički mit i Dušni dan*. U: Blažina, Dalibor. U auri Dušnog dana: ogledi i rasprave o poljskoj književnosti i njezinoj hrvatskoj recepciji. Zagreb : Hrvatsko filološko društvo, 13.-41. str.
4. Blažina, Dalibor 2005. *Realizam i nostalgija: prijepori suvremene poljske književnosti*. U: Blažina, Dalibor. U auri Dušnog dana: ogledi i rasprave o poljskoj književnosti i njezinoj hrvatskoj recepciji. Zagreb : Hrvatsko filološko društvo, 213.-255. str.
5. Borowy, Waclaw 1958. *O poezji Mickiewicza. Tom 1 i Tom 2/* przedmowa Konrad Górski. Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
6. Brudnicki, Jan Z. 1986. *Kaskaderzy literatury: o twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Miłczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka* / pod red. Edwarda Kolbusa; słowo wstępne Jan Z. Brudnicki; posł. Jan Marx. Łódź : Wydaw. Łódzkie.
7. Burkot, Stanisław; Faron, Bolesław 1971. *Współczesna poezja polska: 1939-1970*. Kraków : Wyższa szkoła pedagogiczna.
8. Bursa, Andrzej (1932-1957). *Dziela (prawie) wszystkie* / Andrzej Bursa; opracowanie Wojciech Bonowicz; rysunki Andrzej Bursa. Wydanie I. Kraków : Wydawnictwo Znak, 2018.
9. Bursa, Andrzej (1932-1957). *Poezje wybrane*. Andrzej Bursa; wybór, wstęp i oprac. Stanisław Stanuch. Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1977.
10. Chrzanowski, Maciej 1978. *Twórczość literacka Andrzeja Bursy*. Maciej Chrzanowski; Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
11. Chrzanowski, Maciej 1986. *Andrzej Bursa: czas, twórczość, mit*. Maciej Chrzanowski. Kraków : Krajowa Agencja Wydawnicza, cop.
12. Czabanowskiej-Wróbel, Anna 2004. *Czytanie Bursy*. pod red. Anny Czabanowskiej-Wróbel i Grzegorza Grochowskiego. Kraków : Księgarnia Akademicka.

13. Čilić, Đurđica 2020. *Tri lica autora: Miłosz, Różewicz i Herbert*. Zagreb : Hrvatska sveučilišna naklada.
14. Dunaj-Kozakow, Ewa 1996. *Bursa: [najnowsza monografia życia i twórczości: fakty, dokumenty, interpretacje]*. Ewa Dunaj-Kozakow. Kraków : Wydawnictwo Literackie.
15. Gerould, Daniel C. "Andrzej Bursa: An Introduction." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 27.2 (2005): 99-105.
16. Jucewicz, Jerzy A. 1994. *Andrzej Bursa - jego czas i miejsce*. Jerzy Adalbert Jucewicz. Bydgoszcz: Instytut Wydawniczy "Świadectwo".
17. Kamionkova, Janina 1974. *Portret geniusza*, [w:] Problemy polskiego romantyzmu, seria II, praca zb. pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław–Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy.
18. Kubacki, Waclaw 1966. *Poezja i proza: studia historycznoliterackie 1934-1964*. Kraków : Wydawnictwo Literackie.
19. Kuncewicz, Piotr 1956. *O „Zdaniach i uwagach“ Mickiewicza*. Roczniki Humanistyczne KUL. T. V, 1954/1955. Lublin.
20. Makowiecki, Andrzej Z. 1971. *Młodopolski portret artysty*, Warszawa : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
21. Makowski, Stanisław; Szymanis, Eligiusz 1992. *Adam Mickiewicz*. - [Wydanie pierwsze]. Warszawa : Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne.
22. Malić, Zdravko 1978. *Tijekom riječi: prijevodi iz poljske poezije*. Zagreb : Društvo hrvatskih književnih prevodilaca.
23. Malić, Zdravko 2002. *Mickiewicz itd.: rasprave, članci i eseji o poljskoj književnosti*. – Zagreb : Hrvatsko filološko društvo.
24. Malić, Zdravko 2004. *Iz povijesti poljske književnosti*. Zagreb : Hrvatsko filološko društvo.
25. Malić, Zdravko 2006. *Gost u kući: prijevodi i prepjevi iz poljskog pjesništva*. / prijevod i prepjev Zdravko Malić; priredila, pogovor i bilješku o prevoditelju napisala Dragica Malić; biograme pjesnika napisao Dalibor Blažina. Zagreb : ArTresor naklada.
26. Marx, Jan 1998. *Legendarni i tragiczni: eseje o poljskih poetach przeklętych*. Wyd. 3. Warszawa : Wydaw. Alfa-Wero.
27. Medarić, Magdalena 1993. *Ono što upućuje na sebe: prilog terminologiji autoreferencijalnosti*. U: Intertekstualnost i autoreferencijalnost / uredili Dubravka

- Oraić Tolić, Viktor Žmegač. – Zagreb : Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 97.-105. str.
28. Mickiewicz, Adam 1948. *Dziady = (Dušni dan)* / preveo Julije Benešić. Zagreb : Nakladni zavod Hrvatske.
 29. Mickiewicz, Adam 1998. *Wiersze*. [Dzieła poetyckie; tom 1]. Warszawa : Czytelnik.
 30. Mickiewicz, Adam 2000. *Dziady*. Warszawa : Wydawnictwo MEA Sp. Z o.o.
 31. Nemeč, Krešimir 1993. *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest*. U: Intertekstualnost i autoreferencijalnost / uredili Dubravka Oraić Tolić, Viktor Žmegač. - Zagreb : Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 115.-125. str.
 32. Oraić Tolić, Dubravka 1993. *Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst*. U: Intertekstualnost i autoreferencijalnost / uredili Dubravka Oraić Tolić, Viktor Žmegač. – Zagreb : Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 135.-151. str.
 33. Pavličić, Pavao 1993. *Čemu služi autoreferencijalnost?*. U: Intertekstualnost i autoreferencijalnost / uredili Dubravka Oraić Tolić, Viktor Žmegač. – Zagreb : Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 105.-115. str.
 34. Pini, Tadeusz 1933. *Dzieła poetyckie / Adam Mickiewicz /*. 2. wyd. – Nowogródek : Komitet Mickiewiczowski.
 35. Schwanitz, Dietrich 2000. *Autoreferencijalnost pripovijedanja*. U: Schwanitz, Dietrich. Teorija sistema i književnost: nova paradigma / preveo Sead Muhamedagić. – Zagreb : Naklada MD, 139.-197. str.
 36. Stanuch, Stanisław 1984. *Andrzej Bursa*. Stanisław Stanuch. Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy.
 37. Užarević, Josip 1997. *Problem poetske funkcije*. U: Umjetnost riječi / časopis za znanost o književnosti. – Zagreb : Hrvatsko filološko društvo, 73.-85. str.
 38. Weintraub, Wiktor 1954. *The poetry of Adam Mickiewicz /* 'S-Gravenhage: Mouton & Co. Slavistic printings and reprintings.
 39. „Arcymistrz“, poezja.org. Dostupno na: https://poezja.org/wz/Adam_Mickiewicz/24570/Arcymistrz (posjet 2. svibnja 2023.)

40. Blažina, Dalibor 1998. *Hrvatska čitanja "Dušnog dana"*. Književna smotra, vol. XXX, br. 110(4), str. 49-52. Dostupno na: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:743837> (posjet: 23. kolovoza 2022.)
41. Blažina, Dalibor 1999. *Hrvatska čitanja poljske romantične drame*. U: Književna smotra, XXXI. (112-113(2-3)), 165-174. str. Dostupno na: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:107100> (posjet: 22. kolovoza 2022.)
42. Danek, Danuta 1968. *Wypowiedzi w dziele o dziele (w formach narracyjnych)*. Pamiętnik Literacki z. 3. 199.-217. str. Dostupno na: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1968-t59-n3-s199-217/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1968-t59-n3-s199-217.pdf (posjet: 16. listopada 2022.)
43. Duk, Józef 2002. *Adam Mickiewicz: „Widzenie”*. Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 5. Dostupno na: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Polonica/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Polonica-r2002-t5-s77-83/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Polonica-r2002-t5-s77-83.pdf (posjet: 22. kolovoza 2022.)
44. Grądziel-Wójcik, Joanna 2015. *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*. U: Forum Poetyki, (2), 108-119. str. Dostupno na: https://www.researchgate.net/profile/Verita-Sriratana/publication/286077839_Transnarodowy_modernizm_a_problem_temporalnej_spacjalizacji_w_Budowie_chinskiego_muru_Franza_Kafki/links/5665d61b08ae418a786f3605/Transnarodowy-modernizm-a-problem-temporalnej-spacjalizacji-w-Budowie-chinskiego-muru-Franza-Kafki.pdf (posjet: 13. listopada 2022.)
45. Kaliszewski, Andrzej 2020. *Od "małego realizmu" do "wielkiej metafory"*. *Obraz czasów PRL-u w reportażach Hanny Krall*. Rocznik Historii Prasy Polskiej, 78.-103. str. Dostupno na: <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/259391> (posjet 27. rujna 2022.)

46. Karwowska, Alicja 2016. *Metafikcja a autotematyzm – różnice i zależności (przypadek: „Cud” Ignacego Karłowicza)*. U: Autoportret, autobiografia, autotematyzm: monografia naukowa. Kraków : AT Wydawnictwo, 31.-43. str. Dostępno na: <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/77041> (posjet: 13. listopada 2022.)
47. Mackiewicz, Paweł 2020. *Spór o realizm 1945–1948*. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Dostępno na: <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/26427> (posjet: 28. rujna 2022.)
48. Mielhorski, Robert 2012. *„Literatura przeklęta” a projekt nowoczesności. Czy kres zjawiska w obliczu” nowego” (rekonesans)*. Dostępno na: <https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/6632/Literatura%20przekl%C4%99ta%20a%20projekt%20nowoczesno%C5%9Bci%20czy%20kres%20zjawiska%20w%20obliczu%20nowego%20%28rekonesans%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (posjet: 29. rujna 2022.)
49. Pertek, Grzegorz: „Przeklęty nieobecny”: https://press.amu.edu.pl/pub/media/productattach/w/s/wstep_978_83_232_3558_3_widma-przekletego_pisarze_i_pisarki.pdf (posjet 29. rujna 2022.)
50. Piechota, Magdalena 2015. *Bohater „małego realizmu” – zwykły człowiek w reportażach Małgorzaty Szejnert („My, właściciele Teksasu”)*. Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II 58, 73.-90. str. Dostępno na: <https://czasopisma.kul.pl/znkul/article/view/11436> (posjet: 27. rujna 2022.)
51. Pietruszewska, Grażyna 1985. *Andrzej Bursa - życie i legenda (część I)*. Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury, 93.-107. str. Dostępno na: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Prace_Naukowe_Filologia_Polska_Historia_i_Teoria_Literatury-r1985-t1/Prace_Naukowe_Filologia_Polska_Historia_i_Teoria_Literatury-r1985-t1-s93-107/Prace_Naukowe_Filologia_Polska_Historia_i_Teoria_Literatury-r1985-t1-s93-107.pdf (posjet: 26. kolovoza 2022.)
52. Pietruszewska, Grażyna 1990. *Andrzej Bursa - życie i legenda, część II*. Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury, 7.-17. str. Dostępno na: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Prace_Naukowe_Filologia_Polska_Historia_i_Teoria_Literatury-r1990-t3/Prace_Naukowe_Filologia_Polska_Historia_i_Teoria_Literatury-r1990-t3

- [r1990-t3-s7-17/Prace_Naukowe_Filologia_Polska_Historia_i_Teoria_Literatury-r1990-t3-s7-17.pdf](#) (posjet: 29. kolovoza 2022.)
53. Piórczyńska, Natalia 2010. *Filozoficzne konteksty Improwizacji Konrada Wiza Boga i problem zła*. Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 13. Dostupno na: <https://dspace.uni.lodz.pl/handle/11089/2572> (posjet: 24. kolovoza 2022.)
54. Rewers, Ewa 1994. *Wartościowanie peryferyjnych obszarów mowy w "Czarnej poezji" Andrzeja Bursy*. Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 85/2, 136.-149. str. Dostupno na: [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1994-t85-n2-s136-149/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1994-t85-n2-s136-149.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1994-t85-n2-s136-149/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1994-t85-n2-s136-149/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1994-t85-n2-s136-149.pdf) (posjet: 31. kolovoza 2022.)
55. Rozmus, Jacek 2004. *Literackie i krakowskie referencje wierszy Andrzeja Bursy*. <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/handle/11716/6037> (posjet: 30. rujna 2022.)
56. Siwec, Magdalena 2008. *Oblicza Narcyzy: czy romantyczna poetka jest poetką? O Szczęściu poety Narcyzy Żmichowskiej*. Uniwersytet Jagielloński, 167.-189. str. Dostupno na: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/67137/siwec_oblicza_narcyzy_czy_romantyczna_poetka_jest_poeta_2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y (posjet: 15. listopada 2022.)
57. Stępień, Sylwia 2016. *Kształtowanie tożsamości romantycznej w epistolografii Adama Mickiewicza i George'a Gordona Byrona. Studium komparatystyczne*. Doktorska dysertacja. Dostupno na: <http://www.depotuw.ceon.pl/handle/item/2036> (posjet: 22. kolovoza 2022.)
58. Sztorc, Weronika 2015. *Translating Polish Romanticism...: literary allusions in English translations of Andrzej Bursa's poems*. Społeczeństwo. Edukacja. Język, 167.-176. str. Dostupno na: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Spoleczenstwo_Edukacja_Jezyk/Spoleczenstwo_Edukacja_Jezyk-r2015-t3/Spoleczenstwo_Edukacja_Jezyk-r2015-t3-s167-

- [176/Spoleczenstwo Edukacja Jezyk-r2015-t3-s167-176.pdf](#) (posjet: 31. kolovoza 2022.)
59. Tadić-Šokac, Sanja 2018. *Roman o samome sebi*. Rijeka : Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci. Dostupno na: https://bib.irb.hr/datoteka/1009552.Knjizni_blok_za_uvid-korekcije_8_Zadnji.pdf (posjet: 13. listopada 2022.)
60. Valiunas, Algis. 2012. *The Cursed Poets and their Gods*. First Things, 40. str. Dostupno na: <https://www.proquest.com/openview/07b4a0fa4316df8462e680d512729770/1?pq-origsite=gscholar&cbl=45949> (posjet: 27. rujna 2022.)
61. Zawadzka, Danuta 1994. "Adam Mickiewicz: kreacja autolegendy", *Eligiusz Szymanis , indeks nazwisk oprac. Zofia Smyk, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992: [recenzja]*. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 202.-208. str. Dostupno na: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1994-t85-n1/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1994-t85-n1-s202-208/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1994-t85-n1-s202-208.pdf (posjet: 17. listopada 2022.)

Sažetak

Autotematizam u poeziji Adama Mickiewicza i Andrzeja Burse je diplomski rad u kojem je u prvom redu izvršena usporedba Mickiewiczzeve i Bursine poezije s naglaskom na onu poeziju koja je autotematska ili sadržava autotematske elemente. Interes rada bila je slika o pjesniku, poeziji i pisanju poezije koju pronalazimo u djelima ovih pjesnika. U uvodu se postavlja pitanje o uzroku promjene vrlo pozitivnog stava u vrlo negativni. Mickiewicz je začetnik romantizma u Poljskoj. U duhu je romantizma bilo veličati pjesnika, smatrati ga Božjim izabranikom, a pisanje poezije njegovim pozivom. Takve slike Mickiewicz prikazuje i u svojoj poeziji. Drugi dio diplomskog rada odnosi se na Bursu i razdoblje u kojem on stvara. Bursa je pjesnik 20. stoljeća kojeg svrstavamo u pokret malog realizma. On u svojoj poeziji također nerijetko aludira na romantičke pjesnike i književnost, a između ostalih i na Mickiewicza. Ipak Bursa u svojoj poeziji pjesnika prikazuje kao jednog uobičajenog, ni po čemu posebnog pojedinca. U zaključnom dijelu rada dolazimo do spoznaje koja na neki način potvrđuje, a istovremeno mijenja sve. Diplomski rad započinje idejom o dvije suprotstavljene jedinice i kontrastu između njih. Tijekom analize uviđamo u kojim uvjetima ovi pjesnici stvaraju i iz kojih se razloga njihova poezija očituje na ovaj način. Na površini i dalje uočavamo kontrast, ali u dubini pronalazimo zajedničke veze i sličnosti.

Ključne riječi:

Adam Mickiewicz, Andrzej Bursa, autotematizam, autoreferencijalnost, poezija, romantizam, mali realizam