

Jadranka Brnčić

Referencijalnost metafore u biblijskoj i Kamovljevoj Pjesmi nad pjesmama

U radu se propituje referencijalnost metafore u biblijskoj i Kamovljevoj Pjesmi nad pjesmama ne bi li se otkrile srodnosti i razlike između njih. Biblijska je Pjesma subverzivna, a Kamovljeva osporavateljska u odnosu na brak i na općeprihvaćenu hermeneutiku. Bitna razlika između njih jest da im ni tema ni poruka nisu zajedničke: biblijska afirmira svetost erotske ljubavi, a Kamovljeva osporava posredništva, privilegije i prava institucija nad ljudskom slobodom.

Biblijska knjiga (zapisana najvjerojatnije u 5. stoljeću pr. Kr.) niz je od sedam ljubavnih pjesama u formi dijaloga (117 stihova). Ne govori o Bogu (on se i ne spominje niti je krajnji referent teksta) i služi se jezikom strastvene, erotske ljubavi. Tumačila se, kao ni jedna druga biblijska knjiga, na mnoštvo načina. Tumačenja se uglavnom kreću između dvaju gravitacijskih središta: jedni je čitaju kao profani, svjetovni tekst, a drugi joj pridaju alegorijsko značenje, odnosno ljubavnički odnos ljubljenog i ljubljene najčešće tumače kao alegoriju: kao ljubav Boga prema Izraelu i naroda prema svome Bogu, kao ženidbu Krista Crkvom ili kao mistično jedinstvo duše s Bogom.¹

„Profano“ čitanje

Tzv. profano čitanje Pjesme nad pjesmama ima dugu povijest tijekom koje ono nije bilo samo interpretacija koja se strogo drži teksta (koji doista jest temeljno erotskoga naboja), nego i svojevrsan otpor dominantnom alegorijskom čitanju. Pjesma je čitana isključivo kao zbirka ljubavne poezije *par excellence*.²

1 Za hermeneutičku analizu Pjesme nad pjesmama vidi Brnčić 2014.

2 Svjetovno čitanje Pjesme nad pjesmama drži se formalne analize teksta. Nalazimo ga još u V. stoljeću u biskupa Teodora iz Mopsuestije koji je Pjesmu smatrao naprosto nizom predsvadbenih pjesama. U XIX. i XX. stoljeću pojavljuju se autori, poput Ernesta Renana, koji u biblijskom tekstu vide predložak za drevnu kazališnu predstavu ili pak autori koji Pjesmu tumače polazeći od sociološke paradigme, poput Michaela V. Foxa ili Davida Carra.

U prilog profanom čitanju svjedoči barem nekoliko činjenica: riječ je o zbirci erotskih pjesama u kojima se ne spominje institucija braka; u samoj Pjesmi nema pokazatelja alegorijskoga tumačenja; u njoj je izričaj posve deoteologiziran.

Među egzegetima glavno je pitanje porijekla teksta (autor, datiranje, kulturno okruženje, prvi adresanti). Iako se autorstvo tradicionalno pripisuje kralju Salomonu, poznato je da se pojam autorstva kada je riječ o drevnim tekstovima shvaćao vrlo široko te da su se u autoritet nekog pisca upisivali drugi autori čak i stoljeće nakon nastanka utjecajnog djela. Zanimljivo, biblijski egzeget André LaCoque drži da je autor Pjesme nad pjesmama – žena (usp. LaCoque 1998: 393).³ On ne brani svoju tezu samo na temelju činjenice da je Pjesma napisana ženskim senzibilitetom ili pak da je u vrijeme njezina nastanka bilo nekoliko žena-autorica različitih tekstova, nego i na temelju načina na koji je u njoj tretirana Šulamit, glavni ženski lik – kao emancipirana žena koja se slobodno izražava o erotskoj ljubavi i preuzima inicijativu te se subverzivno odnosi prema instituciji braka. U Pjesmi je, naime, ljubav prikazana kao subverzivna: ona slavi ljubav muškarca i žene ne referirajući se ni na kakvu instituciju braka, ni na kakvu perspektivu rađanja potomstva. Seksualnost je u njoj vrijednost po sebi. No, ta bi teza bila još produktivnija kada bi se odvojila od postulata što ga dijeli s alegorijskim čitanjima, koja i dalje u tekstu traže „pravi smisao“ koji je, navodno, bio u intenciji autora/autorice (usp. LaCoque i Ricœur 1998: 429).

U naše dane, okrećući se ponovno samim biblijskim tekstovima, a ne naslagama njihovih tumačenja, sve se više kršćanskih egzegeta vraća erotičkom značenju teksta, shvaćajući Pjesmu nad pjesmama epitalamom, ljubavnom, štoviše, erotskom pjesmom ili točnije: nizom od sedam pjesama u formi dijaloga. Za takvo čitanje u Pjesmi nema pokazatelja alegorijskog tumačenja: dokaz je tomu već i sama činjenica da u drugim biblijskim tekstovima alegorijsko tumačenje izbija iz samoga sadržaja, samoga teksta, dok u Pjesmi tomu nema ni traga.

Usto smjele potankosti u opisima seksualne privlačnosti i želje izgledaju neumjesno prenesu li se na isključivo duhovnu razinu.⁴ Doduše, Pjesma nad pjesmama preuzima izraze kakve nalazimo u proroka, a koji se odnose na „ljubavni“ odnos JHVH i njegova naroda, no taj postupak ne proizlazi iz nakane da se uvede izravna korespondencija, nego, upravo suprotno, iz poetske strategije samoga autora Pjesme koji deoteologizira svoj pjesnički jezik. Kao da takve analogije ne shvaća ozbiljno, nego ih, štoviše, ironizira. Naime,

3 LaCoque nije prvi koji iznosi tu tezu (pitanje je 1963. suzdržano otvorio A. S. Herbet, a pridružili su mu se poslije i drugi egzegeti, primjerice H. Lussseau, R. Rendtorff, R. Murphy, A. Greely), ali jest prvi koji je brani s potpunim uvjerenjem.

4 Hyam Maccoby piše: „Tradicionalan stil detaljne teološke analize može da rezultira smešnom frigidnošću“ (naslov članka u originalu glasi „Sex According to the *Song of Songs*“, no u srpskom zaobilaznom prijevodu – „Smisao Pesme nad pjesmama“ – „seks“ je pretvoren u „smisao“) (Maccoby 1998: 24).

čim se u Pjesmi pojavi i najmanja aluzija na sakralni jezik ili izričaje s religijskom konotacijom, autor(ica) ih odmah parodira prenoseći usporedbe na divlje životinje, biljke i pejzaže ili pak unoseći u sakralne simbole usporedbe s tijelom ljubljene ili ljubljenoga. Tako niz parodija nalazimo, primjerice, u usporedbama koje aludiraju na kretanje Kovčega Saveza kroz pustinju: „oko nosiljke zaručnikove stup dima“ (3,6), „prijestolje njegovo ukrašeno ljubavlju kćeri jeruzalemskih“ (3,10b), „ljubljeni je veličanstven i strašan poput kola što vuku Kovčeg Saveza“ – i sve to u posve erotskoj evokaciji. Pjesma kao da je upravo antipod duhovnoj alegoriji.

Zagovaratelji alegorijskoga čitanja banaliziraju izričaje u Pjesmi svodeći ih, uvođenjem arbitrarne komponente, na jednodimenzionalne šifre koje treba dešifrirati u „duhovnom“ ključu. Egzegeti tako uvode niz arbitrarnih alegorija: ljubljena je „crna“ jer nosi na sebi ljagu grijeha, vinograd simbolizira žensku čednost, poljubac u usta euharistiju, plamen JHVH puka je teofanija... To arbitrarno nametanje alegorijskoga smisla pod svaku cijenu ima, nažalost, ozbiljnih posljedica na recepciju Pjesme: naprosto joj izmiče sve njezino bogatstvo.

Metafore u Pjesmi

Metafore kojima je u Pjesmi opjevana ljepota ljudskoga tijela posuđene su iz opisa biljaka (ljiljan, narcisa, ruža, jabuka, smokva, vinova loza, palma, bor, cedar) i životinja (golubica, paun, gazela, košuta, ovca, koza, konj) koje kao da su, opisane u svojoj primarnoj, ontološkoj ljepoti, izašle iz edenskog vrta. Stvorenja, kojima pripada i ljudsko tijelo, nisu metafore za što god drugo. Naprosto su lijepa po sebi.

Robert Alter u svojim je razmišljanjima Pjesmi dao naslov „Vrt metaforâ“ („The Garden of Metaphors“), proizvevši tako i sam metaforu drugog stupnja (usp. Alter 1985: 185–203). Prvo je istaknuo učestalost usporedbi i obilje gramatičkih izraza koji ih prate (biti kao, nalikovati), a potom igre riječima u opisima ljudskog tijela. No, tijelo nije opisano samo vegetalnim i animalnim metaforama, postajući tako svojevrsnim tijelom-pejzažem, nego igre riječima u opisu tijela nastoje odvojiti metaforičku mrežu od njezine pozadine, odnosno opise ljepote ljudskoga tijela od ljepote samih opisa. Naime, tijelo je subjekt užitka jednako kao što su to same metafore kojima je ono izloženo tekstu. Izbjegavanjem opisa konzumacije tjelesnoga odnosa seksualni referent nije razoren kao seksualan: on trajno „visi u zraku“ u igri riječima koja je i sama igra žudnje te postaje autonomnim izvorom užitka. Tijelo je uključeno u globalnu metaforičku igru Pjesme, što je fenomen koji Alter zove „dvostrukim očekivanjem“ (Alter 1985: 189).

Pjesma bez vidljiva šava prelazi iz kretanja u mirovanje, iz nemira u divljenje, označujući tako energiju zagrljaja: poetsko i erotsko, erotsko i nuptijalno prožimaju se.⁵

5 Izraz „nuptijalan“ potječe od latinskoga *nuptialis*, što znači svadbeni, ali ne samo u uskom

U Pjesmi se opisuje kretanje ljubavi u prostoru i u vremenu: ljubljena poziva ljubljenoga da je slijedi, oni trče, tumaraju među stadom i njegovim pastirima, skakuću po brdima... Kako se Pjesma razvija, postaje jasno da je ta pokretljivost indikacija ljubavne igre, same žudnje. Nije teško iščitati seksualna značenja iz izričaja: „izvor koji oplođuje vrt“ (4,15), „vrt“ (4,16; 5,1), „otvor na vratima“ (5,4), pa čak i iz manje eksplicitnih motiva: brda smirne (4,6), ljiljana (6,3), pupka (7,3). Tekstura žudnje satkana je od opetovanih udaljavanja i približavanja. Ta igra protkana je uzajamnim posjedovanjima, no ona u Pjesmi nisu opisana izravno, nego su pjesnički evocirana (2,6; 2,16; 6,3; 8,3), možda naj snažnije u 6,3: „Ja pripadam dragome svome, dragi moj pripada meni, on pase među ljiljanima“. Ipak, možda realna konzumacija tjelesne ljubavi i nije u samoj Pjesmi.

Razrješenje se nalazi u 8,6: „Stavi me kao znak na srce, kao pečat na ruku svoju...“. Ono najvažnije nije tjelesna konzumacija, nikad opisana ili ispriopovijedana, nego savez što ga označuje pečat. Živjeti u seksualnom odnosu znači živjeti u Savezu jer nuptijalna duša, čije je tijelo tjelesna konzumacija, erotsku vezu doživljava kao svetu. Poetska sublimacija usred erotskoga ne lišava Pjesmu erotskoga naboja, nego ga premješta. Tako ista metaforička mreža samim poetskim radom biva oslobođena svoje veze s tjelesnom stvarnošću te ostaje na raspolaganju drugim mogućim tumačenjima.

Mjesta neodređenosti

Do metaforizacije na razini cjelokupne Pjesme dolazi zahvaljujući mjestima neodređenosti.⁶ Upravo nuptijalnost odnosa evocira metaforičke investicije čak i na razini očitog smisla teksta na kojoj identifikacija likova, mjesta, vremena, pa čak i emocija i čina nije bitna.

Mnogi komentatori suglasni su oko toga da postoje mjesta neodređenosti kad je riječ o identitetu ljubljenoga i ljubljene. Nije uvijek jasno koliko, zapravo, ima likova u ljubavnom odnosu: pastir i pastirica, ili kralj Salomon i mlada djevojka, ili čak lik iz neke drame (usp. Lys 1969: 16). U toj nejasnoj izmjeni likova Paul Beauchamp vidi smjenu generacija, pri čemu je zanimljivo da se spominje djevojčina majka, ali ne i otac (3,4b; 6,9) (usp. Beauchamp 1977: 177).

Osim toga likovi nisu ni nosioci vlastita narativnog identiteta: na pitanje „tko“ u tekstu odgovor nije „on“ ili „ona“, nego – ljubav („Što se to diže iz pustinje?“, 3,6; „Tko je ova koja dolazi kao što zora sviće?“, 6,10). Kada govore, nije uvijek razlučivo tko od njih govori niti se jedno drugom obraćaju imenima. Dijalog je zamagljen implicitnim ili eksplicitnim citatima i nije uvijek jasno je li posrijedi san ili java: razdoblje budnosti (2,16) lako prelazi u sanjariju (3,1) ili san (3,1; 5,1).

smislu sklapanja braka, tj. matrimonijske veze, nego i u najširem (ili najdubljem) smislu koji se odnosi na najintimniju razinu ne samo tjelesnoga nego i cjelokupnoga ljubavnoga, erosnoga odnosa muškarca i žene.

6 Mjesto neodređenosti (*Unbestimmtheitsstelle*) Ingardenov je pojam (Ingarden 1975: 43).

Upravo mjesta neodređenosti idu u prilog mogućem alegorijskom tumačenju Pjesme nad pjesmama. Naime, postupkom uvođenja mjesta neodređenosti, tj. premještanjem metaforizacije, postiže se određen odmak od izravno-ga smisla te uvodi veza između nuptijalnog i seksualnog bez prelaženja preko matrimonijalnoga. I tek takva nuptijalnost može poslužiti kao analogon za druge konfiguracije osim erotske.

Premještanje metaforizacije

Ljubav između Boga i njegova naroda/čovjeka moguće je iščitati iz teksta ne stoga što bi na to upućivalo njegovo alegorijsko značenje, nego zbog niza drugih razloga koji se tiču čitateljske recepcije kao sastavnoga dijela interpretacije svijeta teksta.

Ono što je sinagogalne oce (primjerice rabina Akibu koji se zalagao za to da Pjesma nad pjesmama bude uvedena u kanon), crkvene oce (Origena ili Hipolita Rimskog), svece-mistike (Bernarda, Ivana od Križa ili Tereziju Avilsku), pa onda i brojne tzv. mističke pjesnike privuklo Pjesmi nad pjesmama jest to da su u njoj prepoznali korespondencije između kretanja erotske ljubavi i kretanja njihove vlastite ljubavi prema Bogu. Muke udaljavanja, užici približavanja, žudnja za uzajamnim pripadanjem isti su u objema ljubavima – onoj između muškarca i žene te onoj između Boga i duše koja ga ljubi. To smjelo premještanje – do kojega dolazi zbog analognoga jedinstva nuptijalne veze – rađa novo značenje koje nije upisano u prvotni tekst, ali jest u tradiciju čitanja.⁷

Premještanje metaforizacije tiče se učinka čitanja. Promotrimo li najjednostavniji primjer citiranja ili parafraziranja, tj. preuzimanja riječi i rečenica iz Pjesme u drugim tekstovima, primijetit ćemo da je ponovno iskazivanje dijelova teksta Pjesme u drugim tekstovima nova činjenica koja ulazi u samu njezinu interpretaciju. Smještanjem odabrane riječi ili rečenice u nov kontekst dolazi do nove razmjene značenja između teksta koji citira i citirana teksta. Tako nastaju interpretacije koje povećavaju smisao prvotnoga teksta, a da takav smisao možda u njemu i ne postoji.

Možda bi alegorijska interpretacija trebala biti poput obogaćena, razvedena učinka čitanja, tj. na istoj razini kao implicitno ili eksplicitno citiranje u kojem veza citirajućega i citiranoga ostaje vidljiva (usp. LaCoque i Ricœur 1998: 442). Alegorijsko čitanje samo je jedan od slučajeva ponovnoga iskazivanja prvotnoga teksta u drugoj tekstualnoj (ili govornoj) situaciji. Dakle, riječi je o ponovnoj upotrebi istoga teksta, a ne o njegovu tumačenju. Citiranje i parafraziranje jednostavni su primjeri takve upotrebe: citirani tekst čuva svoj

7 Anne-Marie Pelletier detaljno razlaže lingvističke i hermeneutičke pretpostavke koje upravljaju opozicijom između egzegetске metode koja asimilira potragu za smislom s potragom za porijeklom te pristupa koji povezuje sudbinu smisla s poviješću čitanja teksta (vidi prvo poglavlje „Bilan d'une histoire critique“, Pelletier 1989).

identitet u tekstu koji ga citira, a citat se, postupkom asimilacije jednoga smisla drugim, stavlja na mjesto odmaka između stare i nove situacije. Alegorija služi kao svojevrsno opravdanje za ukidanje inicijalnoga odmaka. Alegorija ljubavi između JHVH i njegova naroda, potom između Krista i njegove Crkve ne prepoznaje se u Pjesmi nad pjesmama izravnom analogijom, nego počev od mjesta riječi koja su, što se tiče iskazivanja, drukčija nego ona u kojima je originalni epitalam. Ta mjesta mogu biti liturgija, meditacija, molitva ili egzegetsko čitanje.

Alegorijsko čitanje nije odmah postalo svojina čitatelja-vjernika – trebalo je mnogo vremena i mnogo ponovnih čitanja u novim situacijama da bi se stvorila neka vrsta „tipološkog heksamorona“, kako to zove Ricœur (LaCoque i Ricœur 1998: 447). Upotreba Pjesme nad pjesmama, dakle, kreiranje je smisla ponovnim interpretacijama analognih mjesta. U njima sudjeluje i stanovišta kulturna mutacija samih čitatelja. Stoga je moguće predložiti čitanje u kojem se alegorijska i profana, erotička interpretacija ne potiru, nego, naprotiv, nadopunjuju. Ili se zrcale jedna u drugoj (usp. Kresina 1985).

Stvaranje – progonstvo – otkupljenje

Pjesma nad pjesmama nudi barem dvije razine čitanja koje se skladno nadopunjuju: ljudski plan, na kojem autor na scenu stavlja muškarca i ženu ujedinjene u ljubavi, i kozmički plan, koji se odnosi na svekoliko stvaranje u širokim obzorima iz kojih ta ljubav izvire i u kojima se kreće.

Pjesma nad pjesmama može se tumačiti ne zamjenjujući ljudsko izražavanje ljubavi duhovnim, nego ga nadilazeći na način da se sama ljudska ljubav promatra u duhovnoj dimenziji. Analogija između ljudskog i božanskog seksualnog jedinstva (Bog u sebi sadrži intimno sjedinjeno muško i žensko načelo) omogućuje da se seksualno sjedinjenje muškarca i žene promatra kao čin od kozmičkog značenja, a ne kao puka metafora pogodna za izražavanje nebeskih stvarnosti. Poruka Pjesme nad pjesmama upravo jest da ljudska ljubav ima svoje prirodno i posebno mjesto među svetim područjima života. Dakle, riječ je o svetosti erotske ljubavi.

Jedinstvo djela, poput simfonije, sklopljeno je od niza tema koje prate razvoj ljubavi: geneza, razdvajanje i uzajamna potraga ljubljene i ljubljenoga, nalaženje i međusobno opjevanje njihove ljepote, samoća, čežnja i patnja, ponovno međusobno traženje, radost ponovnog nalaženja. Tri temeljna dinamička čvorišta Pjesme – stvaranje (prepoznavanje), progonstvo (gubljenje i traženje) i otkupljenje (kao ponovno nalaženje) – tri su ključna motiva cijele Biblije,⁸ no tek u Pjesmi nad pjesmama otkrivaju svoje univerzalno značenje,

8 Franz Rosenzweig u djelu *Der Stern der Erlösung* (1920) govori o biblijskoj mreži čija čvorišta naziva Stvaranjem, Objavom i Otkupljenjem. Stvaranjem Bog se eksteriorizira u svijet te govori u trećem licu u obliku priče. Objavom Bog se obraća pojedinačnoj duši i govori joj: „Ti, ljubi me“, čime je rođen dijalog božanskog i ljudskog. Otkupljenjem je iščekivanje

svoju pripadnost univerzalnom ljudskom iskustvu. Ne isključivo religijskom. Riječ je o trajnom stvaranju čovjeka u vlastitu cjelovitost.

Pjesmu nad pjesmama ne treba čitati u intertekstualnom odnosu s proročkim tekstovima u kojima je nuptijalna simbolika primijenjena na odnos Boga i njegova naroda (što je uobičajen *locus theologicus*), nego u odnosu s mitskom pričom u Post 2,23: „Evo, evo kosti od mojih kostiju, mesa od mesa mojega! *išom* neka se zove, od *iša* kad je uzeta!“⁹ Priča o stvaranju ljudsku ljubav slavi u okviru mita koji ne razlikuje duhovnu ljubav od tjelesne te ne uspostavlja analogije među njima.

Post 2,23 nalazimo na kraju narativnoga luka o stvaranju (biljaka, životinja, čovjeka, ljudske samoće): žena se pojavljuje baš u trenutku kada muškarac prepoznaje vlastitu nedostatnost te se zajedno s njom pojavljuje i jezik kao komunikacija. No, dok u Post 2,23 riječ ide od muškarca prema ženi, u Pjesmi nad pjesmama postoji recipročnost riječi između muškarca i žene, dvoje jednakih ljubavnika (štoviše, inicijativa je često na ženi). Nedužnost erotskog odnosa u mitu o stvaranju proizlazi iz samoga čina stvaranja koje je „dobro“ (usp. Post 1,31). Uzvik divljenja (*Gle!*) stavlja erotsku vezu onkraj dobra i zla jer ona postoji i prije njihova razlikovanja. Pjesma nad pjesmama ide korak dalje: erotsku vezu prikazuje kao svetu. Budući da je stvorena u kronološkoj, a ne primordijalnoj povijesti, ona poznaje posljedice odvajanja tih dviju povijesti. I baš zato ponavlja primordijalno *Gle!*.

Od Polića do Kamova

Janko Polić Kamov (1886–1910) već samim naslovom svoje pjesme „Pjesma nad pjesmama“ priziva biblijsku, no u tekstu pjesme svoju naziva i „prokletom“, „groznom“ i „očajnom“ (Kamov 2000: 43).

Kamov je svoju prvu poetsku zbirku *Psovka* objavio 1907. u vlastitoj nakladi. Te se iste godine mladi pjesnik (bilo mu je 18) u pismu bratu Vladimiru prvi put potpisuje kao Kamov, pseudonimom što ga je pridodao svom imenu i prezimenu Janko Polić. Kam je, naime, grčka verzija (Χαμ) imena Ham (hebr. חַם, što znači „vruć“), biblijskog lika iz priče o Noi. Ham je svojega pijanoga oca Nou vidio naga te mu nije odao poštovanje i pomogao mu, nego je o njegovoj

otvoreno povijesnoj zajednici. Veza između Stvaranja, Objave i Otkupljenja temporalna je veza nesvediva na kronologiju ili linearnu predodžbu. Stvaranje, Objava i Otkupljenje ne slijede jedno nakon drugog, nego su posrijedi biblijski arheološki slojevi. Vrijeme Stvaranja jest vrijeme trajnog hoda u cjelovitost, vrijeme Objave jest vrijeme razgovora između onog koji ljubi i ljubljenoga/ljubljene, a vrijeme Otkupljenja jest vrijeme Kraljevstva koje ne prestaje dolaziti.

9 U hrvatskom prijevodu stoji: „Ženom neka se zove, od muškarca kad je uzeta!“ Čovjek (hebr. *adam*, zemljani, tj. biće umiješeno od zemlje) diferencirao se u dva spola tek u trenutku kada je Bog iz njega izvadio rebro (hebr. *eva*, život). Tada je jedan pol bića Zemljana prozvan *iš*, muškarac, a drugi *iša*, žena.

golotinji rastrubio braći. Zbog neiskazana poštovanja otac ga prokleo (usp. Post 9,20–27). Pjesnik Kamov, dakle, na neki način unaprijed preuzima na se prokletstvo zarana razgoličujući licemjerje: najprije očevu (kao svjetski trgovac Ante je zanemarivao vjeru, a kad je bankrotirao, ponovno ju je prigrlio), potom školskoga obrazovnoga sustava (pljunuo je u lice profesoru grčkoga jezika jer mu je ovaj dao pozitivnu ocjenu vjerojatno samo zato što je pripadao bogatoj obitelji), a onda i cjelokupnoga društva (još u gimnazijskim danima osnovao je revolucionarno-anarhističku skupinu *Cefas* s nakanom da podigne bunu i digne u zrak čitavu Hrvatsku).¹⁰

Zbirku su Kamovljevi suvremenici smatrali antitradicionalnom i antireligioznom, štoviše, antipoetskom (Matoš¹¹). Međutim, pomalo iznenađuje da se recepcijska pozornost i u naše dane toliko sporo pomiče od stereotipa o Kamovu kao psovaču do njegova kulturološkog obzora, a to je – osporavanje, što je, prema Aleksandru Flakeru, temeljna karakteristika stilske formacije avangarde (Flaker 1982).

Kamovljev buntovnički duh tumači njegova života i djela promatraju iz različitih perspektiva, najčešće kao posljedicu životnih okolnosti (smrt mlade sestre i obiteljska psihopatologija, usp. Milanja 2010: 13) te kao izraz pobune protiv tada već definirane moderne u književnosti, odnosno protiv obiju njezinih dominantnih struja: jedne koja je naglašavala primat estetike i druge s prosvjetiteljskim nakanama.

Kamov svojim djelom intuitivno i spontano anticipira kasnije književne stilske formacije: avangardu i ekspresionizam, kao što tvrde Aleksandar Flaker (1982: 90), Cvjetko Milanja (2010), Tea Rogić Musa (2010) i Iva Polić (2017), pa čak i postmodernu (Mladen Machiedo 2010: 14).

Bivajući na rubu poetskih, filozofijskih i političkih strujanja, Kamov se suprotstavljao modernizmu i katolicizmu, odnosno svim *izmima* koji stvaraju određenu društvenu ideološku patologiju. Patologija ideološkog fenomena proizlazi iz same njegove funkcije učvršćivanja i ponavljanja društvenih veza na temelju shematiziranja, pojednostavljivanja, ritualizacije, stvaranja stereotipa što proizlaze iz jaza između realne prakse i interpretacije pomoću koje neka skupina postaje svjesnom sebe te uspostavlja svoj identitet. Taj proces integracije služi se autoritetom onih koji uzimaju na sebe ulogu tumačenja i kontrole. Temeljni problem takva društvenoga imaginarija jest uspostava moći. Individualna etička imaginacija, međutim, kakva je bila Kamovljeva, ostaje u stanju aporija: buni se protiv apstrakcija koje odvrćaju pogled od onoga ljudskog, prirodnog, egzistencijalnog te jezikom očajnika viče i kriči od nemoći i želje za prevratom, odnosno za prevrednovanjem.

10 Prema Gašparović 2007: 11–38.

11 Matoš se upravo iz pozicije svojega artistskoga programa i obrušio na Kamovljevu poeziju, okarakteriziravši je kategorijom „pljuckanja“. U tekstu pod naslovom „Lirika lizanja i poezija pljuckanja“ u *Hrvatskoj smotri* u prosincu 1907. objavio je negativnu i grubu kritiku Kamovljevih četiriju knjiga: zbirki pjesama *Psovka* i *Ištipana hartija* te drama *Tragedija mozgova* i *Na rođenoj grudi* (Matoš 1967).

Psovka

Ciklus *Psovka* sastavljen je od devet pjesama (na 22 stranice): *Preludij*, *Pjesma nad pjesmama*, *Job*, *Mojsije*, *Pjesma suncu*, *Intermezzo*, *Dan mrtvih*, *Ledeni blud* i *Finale* (Kamov 2000: 43–49). Zbirka ima čvrstu (glazbenu i simetrijsku) kompoziciju i logičko-semantičku uređenost, što je vidljivo već i u naslovima pjesama: početnom i završnom (*Preludij*, *Finale*) te središnjem (*Pjesma suncu*).

Cijela se zbirka intertekstom poziva na biblijske motive (*Job*, *Mojsije*, *Pjesma nad pjesmama*). Dakle citatna je. Izražava odnos prema tradiciji čiju hijerarhizaciju vrijednosti autor hoće detronizirati i prevrednovati, što su, prema Flakeru, također tipične karakteristike avangarde (usp. Flaker 1982: 30).

Uvodna pjesma (*Preludij*) izriče poziciju lirskoga subjekta: *Silovat ću te, bijela hartijo, nevina hartijo. [...] Nema zakona vrhu tebe i umrli su zakoni za me; bježim ih i bijeg je moj strelovit*. U drugoj pjesmi (*Pjesma nad pjesmama*) čin kreacije – i stiha i djeteta u pjesmi – svojevrsan je manifest osporavanja tradicionalne katoličke hermeneutike svijeta. U sljedećim pjesmama (*Job* i *Mosije*) Kamov satirički i blasfemično osporava Zakon kao takav što ga simboliziraju starozavjetne figure: *Job* kao njegova žrtva i *Mojsije* kao njegov tiranin. Središnja pjesma (*Pjesma suncu*) tematizira solarni mit kao svojevrsnu kozmogenetsku vertikalnu. U silaznoj putanji, u posljednjim četirima pjesmama, Kamov, odnosno lirski subjekt tematizira tjelesni raspad, agresivan upad čovjeka u povijest (*Dan mrtvih*) te „pohotne ralje smrti“ (*Ledeni blud*), a na kraju priziva ditiramb: *Sunce je tamo i uskrs i ditirambi leprše zrakom*, što je projiciranje u budućnost koje Flaker, kao još jednu karakteristiku avangarde, zove „optimalnom projekcijom“ (usp. Flaker 1982: 66).

Kompozicija pjesama u zbirci razmjerno je tradicionalna i odnosi se prema lirskom subjektu kao prema dominantnoj i smislotvornoj svijesti, što je kanonsko obilježje moderne, no Kamov se namjerno suprotstavio akcentatsko-silabičkoj versifikaciji koja je dominirala hrvatskom modernom. Matoš je odbacivanje moderne tumačio kao plagiranje Kranjčevića, neartistički jezik kao književnu pozu, a neutemeljeno nametanje vlastite poezije kao posljedicu osobne tragične sudbine (usp. Matoš 1967). Kamov je zadugo bio obilježen kao prognanik iz hrvatske književnosti, no tu je poziciju sam odabrao: osporavanje, a samim time i izdvojenost bili su njegov književni program.

Zbirka se stoga može čitati i kao metafora pjesnikova stava prema aspektima vanjskoga svijeta među kojima su s jedne strane naslijeđe hrvatske kulture: „nacionalni funkcionalizam, idilično-sentimentalni sindrom, katolička tradicija, historicizam i secesijski esteticizam“ (Flaker 1982: 90), a s druge, eksplicitno apostrofirani, moralna kriza, kritika religijske svijesti, malograđanska svakidašnjica i represivan društveno-politički aparat koji proizvodi osjećaj neslobode mišljenja te priziva revolt i bunt.

Metafora-tekst

O metaforama u *Psovcu* pisala je Tea Rogić Musa (2010) hoteći pokazati da je zbirka doista po mnogočemu dio poetičkog konstituiranja pjesničke avangarde.

Predlaže moguću tipologiju metafora u tekstu na pet razina: metafora-riječ, metafora-rečenica, metafora-tekst, metafora-funkcija i metafora-konstrukcija. Destrukcija kanona moderne prepoznaje se, prema Rogić Musa, na prvim trima razinama, dok se avangardističko načelo formira na razini funkcije kao poetičke orijentacije.

Kamovljevi postupak metaforiziranja uključuje imenovanje, narativnost i opisnost. Njegov semantički aparat s pomoću kojega je uspostavljao odnose među riječima, rečenicama i većim sekvencijama teksta rabeći spontane neologizme i inkompatibilne sintagme u osnovi stavlja naglasak na semantički potencijal svake riječi u pjesmi te na njezine moguće i vjerojatne varijante s obzirom na zadani kontekst. Varijante jedne riječi poklapaju se s varijantama neke druge riječi, u čemu se skriva razlog Kamovljeve obilne sinonimije. Zbog toga se čini da je gomilao bliskoznačnice, ne mareći koje od njih čitatelj vjerojatno očekuje u danom kontekstu. Tipična je situacija u Kamovljevoj pjesmi dvojaka: ili je s previše riječi obuhvaćeno premalo značenja (upotrebljavao je predvidljive metafore) ili je u malo riječi sažeo golemo semantičko polje potencijalnih značenja, što stvara dojam neuređenosti i zahtijeva postupno raspletanje metaforičke mreže kako bi se doprlo do smislotvornoga sloja na razinama od rečenice do teksta (usp. Musa 2010: 15).

Gradnja metafora značenje kojih se očituje na razini teksta upućuje na cjelovitu metaforizaciju poetskoga diskursa koji tako postaje jedna velika metafora za kakvu izvanjezičnu ideju (u predloženoj podjeli to je, na diskurzivnoj razini, metafora-tekst, a na poetičkoj i svjetonazorskoj metafora-funkcija). Kamov, dakle, raspoređuje informacije na svim razinama teksta, koji je jednakomjerno gust u svim dijelovima. Učinak je kontinuirana metaforizacija, nazovi metafora koji se međusobno tumače oblikujući metaforu-tekst. Ogladni je primjer upravo njegova *Pjesma nad pjesmama*.

Dodirna mjesta

Kamovljeva inačica slobodnoga stiha, njegova leksička i sintaktička ponavljanja oponašaju sintaksu, versifikaciju i psalmičan ton Staroga zavjeta. Estetska, etička i moralna inverzija jasno je artikulirana u *Pjesmi nad pjesmama* („Prevrat će biti ime njegovo, o nezakonska ljubavi naša“), no ona se ne odnosi na sam tekst biblijske Pjesme nad pjesmama, nego na njezinu recepciju, odnosno na njezino alegorijsko tumačenje. Stoga je zanimljivo promotriti u kakvu su intertekstualnom odnosu te dvije pjesme ako se biblijska čita u svojem profanom ključu. Pokušat ćemo ih staviti u suodnos na tekstualnoj razini. Doista, ostavimo li na tren po strani riječi koje lirsko ja u Kamovljevoj pjesmi izriče hoteći šokirati (kaos, bijes, očaj, tragika, strah, bol, glad, čemer, groza), primijetit ćemo mnoge nutarnje poveznice s biblijskom pjesmom.

Kamov biblijske motive intenzivira i ogrubljuje: zaručnica postaje Ciganom, njezina od sunca potamnijela put, znak njezine nesputanosti, postaje divljinom, ljepota se pretvara u krik, poljubac – u štipaj, milovanje – u čupanje.

Obje su pjesme subverzivne u odnosu na brak: odnosno – premda bi po običajnoj navadi i zakonima ljudske zajednice i biblijskog i Kamovljeva vremena brak trebao biti isključiv prostor za erotsko izražavanje ljubavi – nije ga u njima. Biblijska priča o zaručničkom odnosu ne vodi prema braku (ili ga barem ne spominje), a Kamov naglašava nezakonitost veze s Cigankom.

Ključno zajedničko mjesto obiju pjesama jest njihova subverzivnost u odnosu na općeprihvaćenu hermeneutiku: Pjesma nad pjesmama (kao i Knjiga o Jobu i neke proročke knjige) nije napisana iz moralističke, nego iz kozmičke vizije svijeta, kao na određen način i Kamovljeva *Psovka*. Naime, biblijsku Pjesmu nad pjesmama nije čitati unutar starozavjetne teologije tradicija koja počiva na odnosu prema Zakonu kao savezu s Bogom – ona priziva potisnutu i marginaliziranu deističku dimenziju hebrejske vjere u kojoj se Savez razumije u kozmičkoj perspektivi. Dakle, ne unutar okvira morala, nego etičnosti, ne u povijesti, nego u kozmosu, odnosno prirodi. Takvu perspektivu nalazimo i u Kamova: on zakonu ne suprotstavlja kaos što ga priziva, nego – krv. Za njega je fundamentalan fenomen tjelesnosti, dakle: prirode. Štoviše, on je, kako kaže Milanja (2010), prvi hrvatski pjesnik koji je od tijela učinio temu, odnosno tekst.

Referencijalnost metafore

No tu dolazimo i do ključne razlike između biblijske i Kamovljeve Pjesme nad pjesmama, a to je referencijalnost metafore.

Metaforički iskaz ne može se razumjeti bez referencijalne koncepcije poetskog jezika. Njegov se smisao izaziva neuspjehom doslovne interpretacije iskaza koja samu sebe razara, a na kojoj se gradi inovacija smisla na razini čitavoga teksta te potom i inovacija nove referencijalne težnje. Kada je riječ o metaforama koje se, u ovom slučaju, odnose na tijelo, pitanje nije što je to stvarnost tijela, nego što je epistemologija simboličkog jezika koji posreduje smisao te stvarnosti.

Smisao je ono što iskaz kaže, a referencija ono o čemu kazuje. Ono što iskaz kaže to mu je imanentno, a ono o čemu govori jest ono što kazuje o svijetu. Distinkcija „smisla“ i „referencije“, kako ju je Gottlob Frege definirao u tekstu „Über Sinn und Bedeutung“,¹² implicira kako je funkcija jezika da

12 Fregeovi termini iz teksta „Über Sinn und Bedeutung“, objavljenog 1982. u časopisu *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, najčešće se prevode kao „smisao i referencija“ („On Sense and Reference“, *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, prev. Max Black, ur. Peter Geach i Max Black, Basil Blackwell, Oxford 1970) ili „smisao i denotacija“ („Sens et dénotation“, *Écrits logiques et philosophiques*, prev. Claude Imbert, Seuil, Paris 1971). „Sinn“ se prevodi i kao *sense, meaning, intension, connotation* i *content*, a „Bedeutung“ i kao *reference, referent, meaning, extension, denotation, nominatum* i *designatum*. U hrvatskom prijevodu zadržana je izvorna distinkcija smisao-značenje („O smislu i značenju“, u: *Osnove aritmetike i drugi spisi*, prev. Filip Grgić i Maja Hudoletnjak Grgić, Kruzak, Zagreb 1995).

artikulira naše iskustvo svijeta, da mu daje oblik. Paul Ricœur naglašava da se interpretacija vjerna tekstu ne događa na temelju potrage za intencijom autora iza teksta, nego na temelju kretanja unutarnje strukture djela prema vlastitoj referenciji, ne prema izvantekstualnoj stvarnosti, nego prema svijetu što ga djelo otvara *pred* tekstom (usp. Ricœur 2005: 194). Kad je o metafori riječ, razlikovanje smisla i referencije ima stoga za posljedicu da se interpretacija ne zaustavlja na imanentnom smislu metafore, nego teži razviti neku vrstu svijeta što ga projicira. Prema Fregeu književnost nema denotacije, nego samo konotacije (usp. Frege 2005: 171). Ricœur, međutim, ide još dalje te kaže: „U književnom djelu diskurs razvija svoju denotaciju kao denotaciju drugog reda“ (Ricœur 2005: 196). Upravo su metaforički iskazi koji se odnose na tijelo u objema Pjesmama, biblijskoj i Kamovljevoj, dobar primjer za to. Kao što metafore tijela svoj metaforički smisao zadobivaju na ruševinama doslovnog smisla, tako i svoju referenciju zadobivaju na ruševinama onoga što bi se moglo nazvati doslovnom referencijom. Ukidanje stvarne referencije postaje uvjetom da se referenciji može prići na virtualan način: kao što kaže Northrop Frye, fikcionalno ili poetsko djelo onkraj je istinitoga i lažnoga, ono je hipotetičko (Frye 1979: 23), odnosno predlaže jedan svijet na imaginativan, fiktivan način. A biblijski i Kamovljev fiktivni svijet doista se razlikuju. Za biblijsku Pjesmu nad pjesmama tijelo je kozmos u svojem izvornom, prirodnom stanju u kojem se susreću i zrcale jedno u drugom nebo i zemlja. Za Kamova ono je poprište borbe prirode i kulture. Za prvu ljubav ostavlja pečat snažan poput smrti, za drugu je smrt ta koja na svemu ostavlja svoj pečat. U odnosu na tradiciju biblijska je, kao što već rekosmo, subverzivna, a Kamovljeva osporavateljska.

Mimoilaženja

Brojne su razlike između biblijske i Kamovljeve pjesme, a najvažnija je ta da im ni tema ni poruka nisu zajedničke. No, nisu ni antipodne, nego se naprosto mimoilaze.

Naime, tema biblijske Pjesme nad pjesmama spletena je od niza motiva koji prate razvoj ljubavi: genezu, razdvajanje i uzajamnu potragu ljubljene i ljubljenoga, nalaženje i međusobno opjevavanje njihove ljepote, samoću,

Prijevod tih termina razlikuje se od prevodioca do prevodioca stoga što Frege upotrebljava termin „Sinn“ za ono što bismo danas preveli kao „značenje“, a „Bedeutung“ za ono što se danas zove „smislom“. Poznat je primjer dviju rečenica na kojemu Frege pokazuje razliku između smisla i značenja: „Večernjača je najsjajnija zvijezda na nebu“ i „Zornjača je najsjajnija zvijezda na nebu“. Večernjača i Zornjača referiraju se na planet Veneru. Dakle, Venera može biti obuhvaćena i pojmom Večernjača i pojmom Zornjača. Netko tko zna značenje prve rečenice ne mora znati i značenje druge rečenice. Stoga je Frege uveo dvojnost u značenju: smisao i značenje (referenciju). Značenje (referencija) izraza jest, logičkom terminologijom, skup stvari o kojima je izraz istinit, a smisao je način na koji je pojam povezan s izrazom.

čežnju i patnju, ponovno međusobno traženje, radost ponovnog nalaženja. U Kamova to dinamičko kretanje ljubavi izostaje. Štoviše, pitanje je radi li se uopće o ljubavi. Lirsko ja u Kamovljevoj *Pjesmi nad pjesmama* naprosto u hipu izgara vrijeme potrebno da erotski odnos otplеше svoju igru od pogleda do seksualnog spajanja, za razliku od biblijske pjesme u kojoj je riječ upravo o tom plesu. Dijete začeto iz veze lirskog ja i Ciganke u Kamovljevoj pjesmi nije dijete od krvi i mesa, nego je metafora koja se referira na izvantekstualnu stvarnost koju Kamov nastoji osporiti i prevrednovati. Kretanje u Kamovljevoj pjesmi zapravo se ne događa između lirskoga ja i Ciganke, nego između njih dvoje i svijeta, odnosno preciznije: između njega i ljudi.

Čini mi se da je tvrdnja kako je Kamovljeva pjesma „groteskna parafraza biblijske“ (Gašparović 2007: 19) pretjerana. Izuzev, dakako, ako se to razumije kao Kamovljeva intencija, kao osporavanje horizonta očekivanja. Motivske okosnice cijele zbirke *Psovka* jesu: erotski i ljubavnički delirij kao izraz tzv. slobodne ljubavi, eksplozivno iznošenje emocija te ulančani nizovi svakovr-snih refleksivnih asocijacija čije je obilježje ironičan i naoko rezigniran stav.

Kamovljevu *Pjesmu nad pjesmama* zapravo i ne treba čitati u intertekstualnom odnosu s biblijskom *Pjesmom nad pjesmama*, nego u odnosu s kršćanskim interpretacijama biblijske *Pjesme* kao alegorije odnosa Boga i institucije Crkve koja sebi pridržava privilegij, pa i pravo da bude posrednica Božja (što je uobičajen *locus theologicus*). Kamov naprosto osporava posredništva, privilegije i prava institucija nad ljudskom slobodom.

Biblijska erotska pjesma nije ni meta Kamovljeva pera ni referencija, nego mu služi kao okvir da bi izgovorio svoju vlastitu pjesmu nad pjesmama, koja zapravo i nije erotska. Štoviše, za razliku od biblijske pjesme, koja ponajprije iziskuje erotičko tumačenje, Kamovljeva priziva – alegorijsko. Tri temeljna dinamička čvorišta biblijske pjesme – stvaranje, progonstvo i otkupljenje – u Kamova su svedena na jedno: na progonstvo. Iz toga progonstva u koje ga stavljaju „dosada“, „mrtvilo“, „uspavanost“, „ispraznost“ ljudi podložnih zakonu, ljudi u kojima nema „krvi“ (ni „smijeha“, „glazbe“, „duše“ i „srca“), lirsko ja diže bunu („prevrat“) te baca među ljude nezakonito dijete poput rukavice koja priziva dvoboju ili poput pljuvačke izbačene u lice svijeta.

Milanja piše: „Nije riječ samo o motivima spolne agresije, jasno signirane motivima i leksemima silovanja, mahnitavanja, ljubljenja, koji stoje izvan uobičajenih zakona, nego je riječ o falusu kao označitelju, kako ga poima Lacan, kao označitelju žudnje, prema označenome (sadržaju) i označitelju (teksta)“ (Milanja 2010: 13). Doista, Lacanova hermeneutika o malom i Velikom drugom (usp. Lacan 1977: 79) mogla bi pomoći da artikuliramo na koji se način Kamovljevi problematičan odnos s ocem, koji simbolizira Velikog drugog, odnosno zakon i svijet, prevodi u tekst-tijelo. No, to nekom drugom prigodom.

Ukratko: za razliku od biblijskoga autora *Pjesme nad pjesmama* za Kamova ljubav očito nije ni sveta ni jaka kao smrt. Nego: smrt naprosto sve proždire u krik, a blasfemičan je i skandalozan samo – život.

Literatura

- Alter, Robert. 1985. *The Art of Biblical Poetry*. New York: Basic Books.
- Brnčić, Jadranka. 2014. Pjesma o svetosti erotske ljubavi. U: *Zrno gorušičino. Hermeneutičko čitanje odabranih biblijskih perikopa*. Rijeka: Exlibris.
- Flaker, Aleksandar. 1982. *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Frege, Gottlob. 1995. O smislu i značenju. U: *Osnove aritmetike i drugi spisi*. Zagreb: Kruzak.
- Frye, Northrop. 1979. *Anatomija kritike*. Prev. Giga Gračan. Zagreb: Naprijed.
- Gašparović, Darko. 2007. Janko Polić Kamov (predgovor). U: *Izabrana djela: Pjesme, lakrdije i novele*. Zagreb: Matica hrvatska (Stoljeća hrvatske književnosti).
- Ingarden, Roman. 1975. Konkretisation und Rekonstruktion. U: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (ur. Rainer Warning): 42–44. München: Fink Verlag.
- Kresina, Ante. 1985. Pjesma nad pjesmama, parenetska parabola. *Bogoslovna smotra* 1–2 (55).
- La Bible, traduite et présentée par André Chouraqui*. 1985. Paris: Desclée de Brouwer.
- Lacan, Jacques. 1977. *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- LaCoque, André; Paul Ricoeur. 1998. *Penser la Bible*. Paris: Seuil.
- Lys, Daniel. 1969. *Le plus beau chant de la creation. Commentaire du Cantique des cantique*. Paris: Le Cerf.
- Maccoby, Hyam. 1988. Smisao Pesme nad pesmama. *Kulture istoka* 17: 23–32.
- Machiedo, Mladen. 2010. Neprolazni Kamov. *Vijenac* 427–429: 14.
- Matoš, Antun Gustav. 1967. Lirika lizanja i poezija pljuckanja. Djela, sv. 2: *Vidici i putovi; Naši ljudi i krajevi*. Prir. Dragutin Tadijanović i Marijan Matković. Zagreb: Matica hrvatska – Zora.
- Milanja, Cvjetko. 2010. Pobunjenik s razlogom. *Vijenac* 427–429: 13.
- Pelletier, Anne-Marie. 1989. *Lecture du Cantique des Cantiques: de l'enigme du sens aux figures du lecteur*. Roma: Pontificio Istituto Biblico.
- Polić Kamov, Janko. 2000. Psovka. U: *Sabrana djela, sv. 1: Pjesme, lakrdije i novele*. Ur. Dragutin Tadijanović. Rijeka: Izdavački centar.
- Polić, Iva. 2017. Janko Polić Kamov – ususret avangardi. *Anafora* 1, IV: 12–141.
- Ricoeur, Paul. 2005. *L'herméneutique biblique*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Rogić Musa, Tea. 2010. Metaforika u Psovci Janka Polića Kamova – prilog poetičkom konstituiranju hrvatske pjesničke avangarde. *Fluminensia* 1 (22): 7–24.

Referentiality of Metaphor in Biblical and Kamov's Song of Songs

Summary

The article discusses the referentiality of metaphors in biblical and Kamov's Songs of the songs to reveal their similarities and differences. The Bible's Song is subversive, and Kamov's is repudiated towards marriage and the generally accepted hermeneutics. The essential difference between them is that their subject or message is not shared: the biblical affirms the holiness of erotic love, and Kamov's disputes the mediation, privileges and rights of institutions over human freedom.

Ključne riječi: Pjesma nad pjesmama, Kamov, metafora, metaforizacija, alegorija, analogija, referencijalnost, mjesto neodređenosti (*Unbestimmtheitsstelle*), tijelo, subverzija, osporavanje

Keywords: The Song of the songs, Kamov, metaphor, metaphorization, allegory, analogy, referentiality, place of uncertainty (*Unbestimmtheitsstelle*), body, subversion, repudiation