

Igor Medić

Staroslavenski institut

imedic@stin.hr

Slutnja teksta – Nazorove *Istarske priče* i Wildeove esteticističke bajke

Cilj je rada s pomoću esteticizma Oscara Wildea, pod kojim se podrazumijeva osobito osviještena uporaba jezika, sklonost autoreferencijalnosti i iznijansirani stil, iskičen simbolima koji pripadaju prepoznatljivomu katalogu motiva na prijelazu stoljeća, iz odabranih *Istarskih priča* Vladimira Nazora izdvojiti književne postupke i strategije tekstnoga oblikovanja koji su zavrijedili veći analitički interes od onoga koji im se dosad pridavao. Najveća pozornost posvećena je iscrpnoj interpretaciji Nazorove priče *Halugica (Facol rakamani)* na podlozi analize Wildeove bajke *Ribar i njegova Duša*. Takva, Wildeovim bajkama potaknuta, interpretacija pojedinih Nazorovih priča u njima iz drukčije perspektive otkriva prisutnost različitih kodova i tekstova te potiče na moguće novo čitanje dijalektne komponente u književnosti hrvatske moderne.

Ključne riječi: Vladimir Nazor, *Istarske priče*, Oscar Wilde

1.

U svojem osvrtnu na Nazorove *Istarske priče* Fran Galović u *Savremeniku* 1914. godine najviše prostora posvećuje dvjema pričama – *Facol rakamani* i *Šuma bez slavuja*. Osim što ga neki motivi prve priče podsjećaju na pojedina Goetheova i Ibsenova djela, a središnji motiv druge priče na Heineovu poznatu pjesmu o slavuju, Galović u obama tekstovima prepoznaje i mogući Wildeov utjecaj povezujući *Facol rakamani* s bajkom *Ribar i njegova Duša* (iz Wildeove druge zbirke bajkovite proze *A House of Pomegranates [Kuća mogranja]* objavljene 1891. godine) te povezujući *Šumu bez slavuja* s bajkom *Slavuj i ruža* (iz prve Wildeove bajkovite zbirke *The Happy Prince and Other Tales [Sretni kraljević i druge bajke]* objavljene 1888. godine). Da se istraživački isplati slijediti Galovićevu slutnju o prisutnosti vajldovskoga utjecaja u Nazorovim pričama, potvrđuje svakako činjenica da je Galović, kao i mnogi drugi hrvatski

književnici početkom 20. stoljeća, poput Antuna Gustava Matoša, Miroslava Krležu i Ive Vojnovića, bio dobro upoznat s djelom irskoga pisca, pa je, primjerice, opčinjen izvedbom *Salome* u Zagrebu 1905. godine napisao pjesmu *Saloma*, koju je kasnije u dva navrata i doradivao (Benešić 1940: 14–15). Osim toga, Galović 1913. godine u *Prosvjeti* objavljuje svoj prijevod Wildeove priče *The Young King* pod naslovom *Mladi kralj*, koja izvorno također pripada drugoj Wildeovoj zbirci. Uz tako očite primjere Galovićeva poznavanja Wildeova djela i njegova kontinuirana interesa za nj, o prikrivenijim tragovima vajldovskoga utjecaja u Galovićevim tekstovima svjedoči i iscrpan prikaz njegova života i rada iz pera Julija Benešića, koji Wildea već na početku svojega prikaza smješta među strane pisce koji su na Galovića izvršili naj snažniji utjecaj i koji zatim tragove omame vajldovskim esteticizmom pronalazi u više njegovih pjesničkih, proznih i dramskih djela (ibid.). Znakovito, i Benešić se nadaje pouzdanim prepoznateljem vajldovskih odjeka, manje zato što je Galovića poznavao, a više zato što je s Nikolom Andrićem preveo Wildeovu *Salomu* za zagrebačku praizvedbu 1905. godine. No vratimo se Nazoru.

Znakovito je da se Antun Barac u svojoj skici za studiju o Nazoru iz 1918. godine u komentaru Nazorovih priča nadovezuje na Galovića, koji je istaknuo sličnost između Wildeove priče *Ribar i njegova Duša* i Nazorove priče *Facol rakamani*, ali i kritizira Nazora pripovjedača smatrajući da je pjesnik i kad pokušava pisati prozom jer ne zna pripovijedati, nego samo osjećati i jer se ne može distancirati od vlastitoga prikaza, što su propusti koji se Wildeu ne mogu pripisati: „nemaju te stvari nikakve mjere, nikakve tehnike. Cijele priče od nekoliko štampanih araka kao da su napisane zbog jednog lirskog mjesta, jednog Nazorskog opisa, koji se onda rasteže u neizmjernost, ne stojeći u nikakvom razmjeru prema cjelini (isp. na pr. ‚Facol rakamani‘, ‚Snježanu‘, ‚Stoimeanu‘ itd.) Te priče nijesu stoga nikako zaokružene“ (1918: 52). Takvo raspadanje tekstne cjeline na sastavne dijelove može se, doduše, povezati s esteticističkom sklonošću fragmentu,¹ tim više što su pojedine Nazorove *Istarske priče*, poput *Albus kralja* ili *Djevice Placide* kompozicijski i stilski čvršće povezane strukture od priče *Facol rakamani*, pa se dojam nekoherentnosti ne može pripisivati samo manjku pripovjedačkoga umijeća. Unatoč tomu ranom povezivanju Nazora s Wildeom u kritičkim odgovorima na *Istarske priče* tek će Vida Flaker, smjestivši Nazorovo djelo u širi kontekst europskoga modernizma, istaknuti da bi se alegorija priče *Šuma bez slavuja* mogla čitati kao srodna Wildeovoj, spominjući pritom, doduše, tu poveznicu i Wildeovo ime samo u zagradama (1978: 457). Viktor Žmegač u svojoj analizi secesijskih obilježja priče

¹ John R. Reed (1985.), baveći se dekadencijom u različitim umjetnostima, naglašava da se ona na osobit način manifestira u stilu pisanja i u slučaju književnosti, pokušavajući je tako razvezati od tradicionalnijih poveznica s dekadentnom tematikom i s biografijama dekadentnih autora. Za Reeda dekadentni je stil obilježen atomizacijom u umjetnosti, tj. razgradnjom postojećih forma koja od recipijenta zahtijeva aktivno preslagivanje sastavnica u novu cjelinu izazivajući pritom njegova očekivanja i provocirajući tradicionalne načine recepcije umjetnosti. U ovome radu pojam *esteticizam* rabi se kao nadređenica pojma *dekadencija*.

Albus kralj udaljit će Nazora od Wildea napominjući kako u Nazora nema sklonosti ironiji svojstvene Wildeovoj prozi, pa su dodiri između dvojice pisaca „ograničeni na pojedine elemente dekorativnosti“ (1997: 119). Vodeći se slutnjom autora prvih osvrta na Nazorove priče, koji su i sami bili pobornicima ili barem svjedocima vajldomanije u hrvatskoj književnosti početkom 20. stoljeća, te na tragu novijih interpretacija Wildeove bajkovite proze, pokušat ćemo ponovno iščitati Nazorovu priču *Facol rakamani*, kojoj je naslov kasnije preinačen u *Halugica*, a priči *Šuma bez slavuja* zbog ograničena prostora posvetit ćemo veću pozornost drugom prilikom.

2.

Zanimljivo je nakratko se osvrnuti na recepciju Wildeovih bajki u hrvatskoj književnosti početkom 20. stoljeća.² Na popularnost Wildea i njegovih djela utjecala je osim rane Matoševe pozitivne ocjene, nastale i pod Gideovim utjecajem, svakako i omama Wildeom na njemačkome govornom području, gdje je u razdoblju od 1900. do 1934. objavljeno 250 prijevoda Wildeovih djela.³ U mnoštvu domaćih odgovora na vajldomaniju za recepciju bajkovite proze bitni su prijevod *Sretnoga kraljevića* u riječkome *Novom listu* 1905. godine uz članak posvećen piscu, zatim prijevodi, ponovno, *Sretnoga princa* i *Sebičnoga diva* u *Obzoru* 1906. godine, prijevod *Slavuja i ruže* 1909. godine te *Ribara i njegove Duše* u *Narodnim novinama* 1910. godine, izdanje *Priča* u prijevodu Augusta Harambašića iz 1911. godine, koje obuhvaća priče iz prve zbirke i pjesme u prozi, te četvrta knjiga *Zabavne biblioteke* objavljena 1913. godine, koja pod naslovom *Sablast od Cantervilla* uz *Salomu*, obuhvaća *Sfingu bez tajne*, nekoliko pjesama i aforizama te priče *Ribar i njegova Duša*, *Slavuj i ruža* i *Sretan kraljević*, pa je u *Savremeniku* oduševljeno nazvana „hrvatskim Wildeovskim brevijarom“. Iste je godine Galović objavio i svoj prijevod priče *The Young King*. I Matoš, i Galović, i Begović, i Krleža

² Ovaj rad neće se zadržavati na složnome problemu genološkoga određenja Wildeovih kratkih proza iz zbirka *The Happy Prince and Other Tales* i *A House of Pomegranates*. Budući da se u prijevodima naslova prve zbirke uvriježio naziv *bajka*, kao i u angloameričkoj i u domaćoj stručnoj literaturi o objema zirkama, rabit će se taj naziv. Također, tumačenje razlike između narodne (usmene) i umjetničke bajke te Wildeova odnosa prema tim žanrovima bilo je u središtu dosadašnje kritičke i teorijske recepcije dviju Wildeovih zbirka, tekstovima kojih se različito pristupalo i s obzirom na raznolike suvremene književnoteorijske pristupe bajci (v. Killeen 2007: 3 i d.). O reprezentativnim djelima umjetničke bajke u hrvatskoj književnosti početkom 20. st. i o problemu žanrovskoga etiketiranja takvih tekstova v. u Pavlović 2011.

³ Prvi je Matošev tekst o Wildeu pariško pismo objavljeno u *Hrvatskome pravu* 17–19. 1. 1901. Drugi je Matošev tekst o Wildeu, kao zakašnjeli nekrolog, otisnut u *Narodnim novinama* 23. 6. 1902. Taj je tekst oblikovan na podlozi Gideova osvrta, a Gide ga je bio napisao u povodu Wildeove smrti i objavio u listu *L'Ermitage* iste 1902. godine (Grubica 2010: 271–272). Podatak o prijevodima Wildeovih djela na njemački jezik donosi se prema Vilain 2010: 173 i d. Zanimljive uvide o odjecima Wildea u njemačkim i, osobito, austrijskim književnim krugovima v. u Bridgwater 1999. Ta se njemačka i bečka vajldomanija snažno odrazila i na hrvatsku recepciju djela irskoga pisca.

pisali su o Wildeu i o njegovim djelima, prepoznajući nerijetko utjecaj vajldovskoga esteticizma u radovima suvremenika, a kasnije, kad omama esteticizmom i Wildeom popusti, nerijetko su si taj utjecaj međusobno i predbacivali.⁴

Iako dvije Wildeove zbirke bajkovite proze nastaju kad i neka od njegovih najpoznatijih djela, roman *Slika Doriana Graya* i esejistička zbirka *Intencije*, i unatoč iznimnom znanstvenom interesu za Wildeov opus tijekom 80-ih i 90-ih godina prošloga stoljeća, bajke su ostale na rubu istraživačkih interesa. Naime, budući da su noviji pristupi Wildeovu djelu, kakve su isprva predvodili Jonathan Dollimore i Eve Kosofsky Sedgwick, nerijetko isticali njegovu subverzivnost u odnosu na kasnoviktorijansko društvo, dvije zbirke bajkovitih tekstova ostajale su po strani jer se pretpostavljena nužna didaktičnost i konzervativnost dječje književnosti nisu lako mogli pomiriti s navodno subverzivnim piscem. Tek se u novijim istraživanjima Wildeovih bajki naglasak premjestio na irski aspekt Wildeova identiteta ističući da je bio izvrsno upoznat s etnološkim i folklorističkim radom irskih protestanata, među kojima je bio i njegov otac, autor triju knjiga takvih zapisa, i za takvo je rasvjetljavanje Wildeovih tekstova osobito zaslužan suvremeni irski istraživač Jarlath Killeen (2005, 2007). On je nastojao istražiti ulogu pučkih motiva i pučkoga katolicizma u Wildeovim bajkama, koje se tako čitaju kao izraz antimodernizma i vjere u simbole koji nas na misteriozan način povezuju s drevnim znanjima (Killeen 2007: 10). Wildeove bajke iz te perspektive funkcioniraju kao podvojeni tekstovi koji sudjeluju u raspravi o suvremenim moralnim i etičkim pitanjima, pitanjima, potkopavajući viktorijanski moral i sustav vrijednosti, ali istodobno čuvajući moral pučkoga katolicizma (ibid: 15.).⁵

Prvi osvrti na zbirku priča *A House of Pomegranates*, kojoj pripada i priča o Ribaru i o njegovoj Duši, postavili su pitanje je li to uopće knjiga namijenjena djeci, što zbog Wildeova „ultraesteticizma“, što zbog razmetljiva stila (*Pall Mall Gazette*, 30. studenoga 1891.), komentirali su raskošno izdanje te odnos teksta i vizualne opreme (*Saturday Review*, 6. veljače 1892.) i isticali da je naslov nejasan, stil izrazito artificijelan i likovi gotovo zakrčeni gomilama luksuznih predmeta (*Athenaeum*, 6. veljače 1892.).⁶ Prva su dva osvrta izdvojila priču o Ribaru i o njegovoj Duši kao ponajbolju priču u zbirci. Killeen svoje čitanje te priče započinje sažimajući uvide ranijih istraživača Christophera Nassaara, Philipa Cohena, Norberta Kohla, Garyja Schmidgalla, Ellisa Hansona i Joh-

⁴ Cjelovitiji pregled recepcije Wildeovih djela u hrvatskoj književnosti, na kojemu se temelje i ovdje izdvojeni podatci, v. u Blažeković 1957 i Grubica 2010.

⁵ Tema Wildeova odnosa prema katolicizmu treba se, naravno, promatrati i u širem kontekstu odnosa tzv. engleskih dekadentnih pisaca prema katolicizmu. Taj je odnos uvjetovan predrafaelitskim pjesništvom, francuskim simbolizmom, oksfordskim pokretom i Paterovom estetikom, pa je zapravo izmaštana i estetizirana vjera te izraz antimodernizma (Masurel Murray 2012), koji bi bilo vrijedno pokušati usporediti i s osobitom Nazorovom kršćansko-antropozofskom mistikom kao primjerom personalizacije religije (usp. Kravar 2004:19), tim više što je Wilde koketirao i s teozofijom (Killeen 2007: 11).

⁶ V. *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, ur. K. Beckson (2005).

na Charlesa Duffyja, ističe da priča neosporno prikazuje granicu između prihvatljivoga i zabranjenoga te sigurnoga i opasnoga, koja je označena postojanjem dvaju svjetova – kopna koje nastanjuju Svećenik i trgovci te mora u kojemu živi Sirena – dok se Ribar, stanovnik obale, nalazi na granici tih svjetova. Killeen u svojoj interpretaciji priču čita na podlozi opreke između modernoga i tradicionalnoga te racionalnosti i praznovjerja prepoznajući u njoj i Wildeov komentar o transformaciji irske crkve u drugoj polovici 19. stoljeća, koje je obilježeno prijelazom s pučkoga katolicizma, prožeta tragovima pretkršćanskoga vjerovanja, na irski katolički modernitet. Naime, Sirena Ribara postupno zatravljuje svojim pripovijestima o životu u podmorju, koje je suprotstavljeno kapitalističkomu svijetu kopna. Killeen na tragu Philipa K. Cohena upozorava da pričom odjekuju pojedini drevni i mitski motivi, poput pjesama i priča iz zbirke *Ancient Legends* Wildeove majke, pa se Wildeova bajkovita priča postupno razotkriva kao tekst napučen drugim tekstovima, nerijetko i odjecima drevnih priča o nemogućoj ljubavi sirena i ljudi, što i u Nazorovoj priči o Halugici već u prvome osvrtu prepoznaje Galović.⁷

Osvrnuvši se na sugestiju V. Flaker o mogućoj usporedbi Wildeove bajke *Slavuj i ruža* te Nazorove priče *Šuma bez slavuja*, Žmegač ističe da su „dodiri ograničeni na pojedine elemente dekorativnosti“ te da „Nazor ostaje vjeran mitovima s regionalnim folklornim supstratom, pa je stoga prije usporediv s europskim piscima koji su njegovali neoromantičko zanimanje za nacionalnu predaju“ (1997: 119). No ako u obzir uzmemo da Nazorov interes za nacionalnu predaju djeluje bližim romantičarskomu zbog ranih djela poput *Slavenskih legenda* i *Hrvatskih kraljeva*, a u slučaju *Istarskih priča* zbog toga što ih u trećemu izdanju preimenuje u *Istarske bolove* uparene s predgovorom koji naglasak stavlja na temu potlačenosti istarskoga seljaka i na priče koje se tom temom izravnije bave, te ako uvažimo novije pristupe Wildeovim bajkama koji u njima pronalaze upravo utjecaj irske pučke kulture, ipak se prostor za uzajamnu interpretaciju pojedinih Wildeovih i Nazorovih priča otvara i ondje gdje je naizgled bio zatvoren. Naime, oba autora na način tipičan za književnost kasnoga 19. i ranoga 20. st. u svojim zbirkama oblikuju bajkovitu prozu koja prerađuje fragmente pučke kulture, povezujući ih pritom i s kršćanskom motivikom i simbolikom, te ih nastoje ugraditi u esteticističke

⁷ Osim tragova drevnih priča očuvanih u usmenoj književnosti u Wildeovoj su bajci o ribaru prepoznati i odjeci dviju Andersenovih bajki. Prvo, Wildeova se bajka može čitati kao svojevrsna inverzija Andersenove *Male sirene*. Naime, mala sirena željela je dušu kako bi mogla biti s čovjekom, a Wildeov se Ribar uz pomoć Vještice oslobodio svoje Duše kako bi mogao biti sa Sirenom. No kako je uočio Christopher Nassaar, u Wildeovu tekstu naziru se i obrisi Andersenove bajke *Sjena* (1995.). Luko Paljetak pak ukazuje na još jedno intertekstno propadalište ističući da se Andersenova *Sjena* tematski oslanja na Hoffmannovu priču *Pustolovina jedne silvestarske noći* i na *Čudnovatu pripovijest o Peteru Schlemihlu* Adalberta von Chamissoa (2007: 127). Usput, Galović u osvrtu na *Facol rakamani* spominje Ibsenovu dramu *Gospođa s mora*, u kojoj je, kako je pokazala Ana Tomljenović, Ellida Wangel obilježena „fantazmom morskoga prastanja“, sa svim sirenskim asocijacijama koje ono priziva (2019: 82 i d.). Ibsenova *Gospođa s mora* u zagrebačkome je HZK-u praižvedena 1908. godine, pa Galović u osvrtu na Nazorove priče vjerojatno piše pod dojmom toga uprizorenja.

minijature u kojima je posebno izražena osviještena uporaba jezika. Njihovi naizgled eskapistički svjetovi više ili manje izravno kritiziraju racionalizam i scijentizam koji obilježavaju suvremeni život. Također, ne treba zaboraviti da interpretacija koja naglasak stavlja na Wildeovo irsko nasljeđe ističe njegov položaj u engleskoj kulturi i književnosti kao stranca i kao zagovornika kolonizirane i podčinjene kulture, što podsjeća i na zadatak koji si Nazor zadaje istražujući staru hrvatsku kulturu Istre pod talijanskim i njemačkim slojevima.

Međutim, koliko god Killeenova interpretacija bila poticajna kao mjesto mogućega ulaska u Nazorovu priču, ona zbog svoje usmjerenosti na čitanje u kontekstu vjerske situacije u Irskoj u 19. stoljeću ostaje nedovoljno osjetljivom za pojedine bitne motive i situacije u Wildeovoj bajci. Naime, kao što je lako previdjeti tragove prerađena pučkoga vjerovanja pod sjajem savršeno zaglađene esteticističke površine Wildeova teksta, jednako je lako ostaviti po strani s njome povezanu opreku vidljivo/nevidljivo te dodirljivo/nedodirljivo kao jedan od središnjih motiva priče. Čini se da je priča o ribaru i o njegovoj duši, kao i cjelovito prvo izdanje zbirke, oblikovana kao složen esteticistički artefakt, čijim je labirintom čitatelju suđeno krivudati, pa ne treba zanemariti ni postupak višestrukih pripovjednih uokviravanja ni motiv nepronikne tajne, ali ni stilske ornamente koji su usađeni u tekst kao pripovijetke o podmorju i o putovanja Ribarove Duše.⁸

3.

Opsežniji, raskošni ukrasi oblikovani tipičnim esteticističkim motivima javljaju se u Wildeovoj priči *Ribar i njegova Duša* prvi put kad pripovjedač prenosi sadržaj Sireni-
nih pjesama o životu pod morem, koje postupno omamljuju Ribara, pa joj se on odlučuje pridružiti pod svaku cijenu, i zatim kao dva egzotična putopisa i opis plesa kojima Duša pokušava namamiti Ribara iz mora.⁹ Znakovito je da se svaki put kad jezik ima očaravajući učinak na lik (ali posredno i na čitatelja), poseže za raskošnom esteticističkom ornamentalnošću, koja u svijetu teksta postaje gotovo magijskim jezikom kojim se posreduju čudesni svjetovi, raspiruje imaginacija i rasplamsava žudnja za stranim, nedostupnim i zabranjenim. Nakon što Sirena Ribaru objašnjava da ne mogu biti zajedno sve dok on ima dušu, Ribar odlučuje da će se rastati od svoje duše jer je ne može

⁸ Analizu druge Wildeove zbirke bajkovite proze *A House of Pomegranates* kao kompozicijske cjeline simbolički uvjetovane naslovnim motivom *mogranja* v. u Pendlebury (2011).

⁹ Zanimljivo je primijetiti da je Wilde na pojedinim mjestima sklon botaničkim i zoološkim katalozima zbog kojih su Nazoru u prvim osvrtima prigovorili i Galović i Barac. Premda se takvi Nazorovi katalozi u usporedbi s Wildeovim izvornikom čine znatno monotonijima ostavljajući dojam manje sofisticirane enumeracije, usporedba sa starijim našim prijevodima Wildea, primjerice s prijevodom Ise Velikanovića, otkriva znatno primjetniju sličnost. Mogu se, primjerice, usporediti opis svijeta podmorja Wildeove Sirene i Nazorovi prikazi toga čudesnog prostora u *Halugici*.

vidjeti, ne može dodirnuti i ne može upoznati. Prostor priče ispresijecan je granicama među svjetovima koji su međusobno nevidljivi, nedodirljivi i nepoznatljivi. Svećenik i trgovci koji nisu poput Ribara opijeni sirenskim zovom ne mogu stoga razumjeti njegovu želju da se riješi duše, a u epizodi s mladom Vješticom i noćnim ukazanjem vraga stilizirana poput dendija Ribar je – u frenetičnome plesu s Vješticom – doveden na granicu još jednoga svijeta koji mu je posve nepoznatljiv, pa se vođen Vještičjom uputom, koja dolazi iz toga nepoznatog svijeta, odjeljuje od svoje Duše. Odsjekavši svoju sjenu, on stvara dvojnika čija će mu prava narav ostati nepoznatom do obrata na kraju priče. Ribar nije svjestan posljedica cijepanja u kojemu svoju Dušu ostavlja lutati svijetom bez srca. Njegova Duša, paradoksalno materijalizirana kao sjena, a zapravo njegov vjerni dvojnik, što se može zaključiti i iz priča o njezinim pustolovinama u kojima je nitko, barem isprva, ne prepoznaje kao pojavu lišenu tjelesnosti, godinu za godinom tri se puta vraća Ribaru kao vješt pripovjedač. Tri umetnute priče svjedoče o majstorskome pripovjedačkom umijeću Duše, koja u središnjemu dijelu *Kuće mroganja* svoje egzotične pustolovine uobličuje u složenu igru uokviravanja, stalno ulazeći u prostore novih priča i u nove prostore u ispriповijedanim pričama, iskićene čudesnim, skupocjenim i spektakularnim motivima. Tako se složenost i bogatstvo *mroganja* zrcali i na kompozicijskoj i na motivskoj razini, usložnjavanjem pripovijedanja i pretrpavanjem opisa preobiljem raskošnih motiva, među kojima će se tri puta spomenuti i sam *šipak*. U središtu svake priče i svakoga višestrukog okvira smještena je tajna jer Duša u prvoj priči prešućuje što je točno učinila kad je dograbila Zrcalo mudrosti, u drugoj priči ne objašnjava tko je žena koja ulazi u kuću koja kasnije nestaje i koju ipak prepoznaje, kao što ponovno ne opisuje ni što je učinila da bi uzela Prsten bogatstva, a treća – ujedno i najkraća priča – otkriva se kao obmana. Zanimljivo je da Ribar ne popušta ni pred prvom pričom, u kojoj mu se nudi mudrost (jer, kako tvrdi, Ljubav je bolja od Mudrosti) ni pred drugom, u kojoj mu se nudi bogatstvo (jer, kako tvrdi, Ljubav je bolja od Bogatstva), nego pred najkraćom, trećom pričom koja opisuje ples nalik na Salomin. Napustivši more i slijedeći Dušu kroz tri grada gdje čini razna zlodjela na njezin nagovor, Ribar spoznaje da je njegova Duša bez srca postala zla i da se od nje više ne može odvojiti te se vraća na obalu prizivati Sirenu. Duša ponovno pokušava omamiti Ribara senzualnim esteticističkim opisom plesačica, a godinu dana kasnije iskušava ga i dobrom, no Ribar ne posustaje, pa Duša zaključuje da je ljubav jača od nje i želi samo da je Ribar ponovno pripusti u svoje srce. Nakon što more iznese tijelo mrtve Sirene, Ribar joj ispovijeda priču o svojemu zločinu, kazuje himnu ljubavi koja je moćnija od svega i poljubi je, a u njegovo srce prepuklo od snage ljubavi vraća se Duša prije nego što more prekrije Ribarovo tijelo. Moć ljubavi na kraju priče preobražava i Svećenika.

Osim što su u Wildeovoj priči ispriповijedane zamamne priče urešene ne samo fantastičnim predmetima i prostorima nego i čudesnim spojevima riječi, koji taj sadržaj prikazuju tako da je čitatelj istodobno zanesen prikazom, ali i svjestan materijalnosti jezika, njome odjekuju i mnoge druge priče s kojima se uspostavlja intertekstni odnos.

To nisu samo motivi iz mitova i legenda, koji su već bili spomenuti i na koje posebnu pozornost vraća Killeen, već i spomenute Andersenove bajke, koje i same upućuju na druge moguće predloške. Dio Wildeove esteticističke igre tako je i osviješteno te izrazito slojevito igranje jezikom – na razini teksta pod kojim se jedva vidljivi mogu razabrati tragovi drugih tekstova i koji mogu pripadati posve različitim, pa i oprečnim tipovima diskursa, primjerice narodnoj predaji i umjetničkoj bajci, ali i iskićenu stilu esteticizma, zatim na razini u glavni tekst umetnutih priča koje dočaravaju daleke, egzotične i mistične prostore te obuhvaćaju u sebi druge priče u složenoj igri uokviravanja, ali i na razini različitih idioma kojima se oblikuje tekst, primjerice razlikom između jezika likova u dijalogima i u ispričanoj pripovijedanome dijelu priče. Kad Galović, strastveni čitatelj, gledatelj i prevoditelj Wildea, u svojem osvrtnu na priču *Facol rakamani* ističe da „(n)as međutim Nazorova priča uza svu samorodnost pojedinih mjesta sjeća malo na najljepšu Wildeovu pripovijest o 'ribaru i njegovoj duši'“ ili u komentaru uz priču *Šuma bez slavuja* ima potrebu pridodati da „(s)jeća nas doduše i opet jedan dio na Wildeovu priču o 'slavuju i ruži' i još dalje na Heineovu poznatu pjesmu o slavuju“ (1914: 52), treba se zapitati jesu li ti tekstovi, na koje Nazorove priče *podsjecaju*, prisutni samo kao osnovni motivi i pojednostavljena „poanta“ priče ili i kao osobito istančana uporaba jezika, na koju je sam Galović bio posebno osjetljiv. Na kojim još razinama Nazorova teksta živi *sjećanje* na mogući Wildeov predložak tako popularan i tako neodoljiv u vrijeme kad nastaju *Istarske priče* da postaje simbolom samoga esteticizma? Ne uprizzoruje li, uostalom, Nazorova priča o Halugici na više od jedne razine slutnju neodredive prisutnosti pod površinom vidljivoga?

4.

Prvi su čitatelji Nazorove prve *Istarske priče* jezik teksta osvijestili odmah, pročitavši začudan naslov *Facol rakamani*, ali taj je učinak oslabio nakon što naslovom priče postaje ime Halugica. Izvorna naslovna sintagma sastavljena od talijanizama i regionalizama (u značenju *vezeni rubac*) djelovala je egzotično te prikladno otvorila priču koja ne samo da tematizira neobične, pa i čudesne svjetove, nego je, kao što će se interpretacijom pokazati, istkana i od više jezika. Na početku priče smjenjuju se ulomci o ribaru Franu i prikazi prirode. Nazorov je ribar zapravo „izgubljeni sin šume“ (1977: 8) i tako odmah eksplicitno smješten na granicu svjetova, šume u planini i mora, te neizravno, pronalaskom neobičnoga djeteta na žalu, i na granicu svijeta ljudi i nevidljivoga svijeta morskih bića, koji se može samo naslutiti: „Ili da vjetrić uzbiba u onaj trenutak mirnu površinu, te se ležaj trave dignu ususret čovjeku, ili da ribareve noge uroniše u onaj čas u pijesak, ili da neke nevidljive ruke postaviše čedo u Franov naručaj, ma i kako se to uistinu desilo, ribar je Fran sve do smrti tvrdio, da se u taj tren zbililo čudo i da mu je more samo stavilo na ruke to dijete“ (9). Iako smo već uvodnim opisom ambijenta bili smješteni u kršćanski prostor jer ribar živi u kući uz opatiju sv. Jakova, na pramcu

lađice ima Bogorodičinu sliku, a pronađeno dijete na obali uspoređuje s Mojsijem u košarici, reakcije seljana na ribarovo neobično djetesce otkrivaju da pod površinom kršćanskoga učenja njihovim svjetonazorom upravlja pučko vjerovanje. Vrtlarova žena u dječjoj ruci pronalazi čudesan predmet, komad vezenoga rupca („Sja se kao svila, a svila nije. Kao da je tkano od morskih trava, a vezeno nitima od zlata i srebra“, 9), koji zatim u skladu s pučkim vjerovanjima o štrigama, štrigunima i krsnicima u Istri, kako je pokazala Sanja Franković (2012: 111), djetetu zašiva pod ruku. Drugi seljani tvrde da to nije kršćanska duša, nego morska štriga, skot pakleni i porod štrige Haluge (10), a posebno je znakovito jedno od pitanja koje primalja postavlja ribaru („Znaš li ti, tko ono šara po pijesku slova što ih ne mogu pročitati ni naši oci Augustinci?“, 10) jer pretpostavlja postojanje nepрониčnih simbola i kriптиčnoga jezika koji je nečitljiv i onima koji su vještii u tumačenju drevnih tekstova. No ribar ne prihvaća njihove kritike, odbija njihove napade i odlučuje brinuti o djetetu koje naziva Halugicom. Paradoksalno, jer odbijajući praznovjerje suseljana, djetetu daje ime koje proizlazi iz pojmovnika toga praznovjerja. Halugica odrasta uz ribara donoseći mu sreću u ribolovu, kao i Sirena Wildeovu Ribaru, te na neobičan način stalno teži biti u blizini mora koje izvrsno poznaje, a jedanput, kad padne s čamca, „opet se Franu pričinilo, da mu ga nevidljiva ruka meće u naručaj“ (11).

U sedmoj godini Halugica počinje osvješćivati svoju različitost, pita za tkivo ušive-no pod rukom i promišlja o svemu što joj dobacuju u selu.¹⁰ Ribar Halugici govori da nije dijete vještice, nego kneginje ili kraljice te opisuje njezine lađe i gradove. Otad je Halugica „dugo slušala krkoćenje i šum talasa za noći, kada se more svjetluca od mjesečine. Pričinjalo joj se da sada to more i ta noć šapuću tajanstvene riječi, što dosada nije bila kadra da ih zamijeti, a kamoli da ih razumije“ (13). Ako je dotad samo Fran naslućivao postojanje nekoga drugog svijeta, njemu nevidljivog, kad mu se pričinilo da mu Halugicu netko stavlja u ruke, sad i ona počinje razabirati tu drugu stvarnost, nejasno razaznajući njezin zagonetni jezik. Halugica nerijetko provodi noći na obali obasjana mjesečinom, pa kad jedne noći dolazi reći ribaru da je njezina majka došla, „(b)ila je obasjana mjesečinom, blijeda, raspletenih vlasi i polusklopljenih očiju, kao u čovjeka što hoda u snu“ (13). Ne čudi da kontakt s drugim svijetom, nevidljivim i nečitljivim, čiju nazočnost intuitivno naslućuje, uspostavlja u polusnu ili snu, poput somnambula, koji privid zamjenjuje stvarnošću. Majku doista i jest i nije vidjela: „... jer sam nekako znala da će opet doći (...) Sjela je uza me. Morala me dugo gledati... Oče, što to treperi pred nama i plače niz obalu? (...) Oče, što joj moram reći, što da učinim pa da mi se pokaže?“ (14), pa ono što prepričava nalikuje na snoviđenje i ribar joj govori da samo „(m)jesečina bliješti i more šumi“ (14). Motivi Mjeseca i mjesečine, koji u Wildeovu djelu, kao i u djelima drugih francuskih i engleskih esteticista i dekadencata imaju slo-

¹⁰ Činjenica da do promjene u Halugici dolazi u sedmoj godini također nije slučajna, ta je godina bila prijelomnom i u pučkim vjerovanjima o štrigama, štrigunima i krsnicima, kako navodi Franković pozivajući se na istraživanje Drage Orlića i Tome Vinščaka (Franković, 2012: 111).

jevito značenje nastalo nadovezivanjem na bogatu simboliku tih motiva u književnoj tradiciji, središnji su elementi dekorativno uobličena pejzaža:

Bila je noć obasjana uštapom. Površina je morska treperila kao nemiran srebrn sag. Otoci su ležali na pučini poput goleme lađe što ih je neka sila zauvijek okamenila. Ukočene i gluhe crnjele su se na kopnu šume, – samo su vrhovi obližnjih stabala bljeskali i sjali, kao da nose među granama pređu srebrnih žica. Tamo prema zapadu, visoko i ispod zvijezda, stršila je Učka. Svuda tišina; jedino je uz obalu, po rupama između hridina, išlo od zatona do zatona, od igala do igala brujanje i cviljenje nalik na prigušen sladak plač (14).

Mjesec je sada lijevao na more i kopno najčistije srebro. Pučina je treperila sve življe, ističući još jače ukočenost stabala na obali i na brežuljcima. Talasići su između grebena šumjeli i dalje, ali kao da je sada ono brujanje prelazilo u čudno, ljudsko ridanje i uzdisanje (15).

Nije slučajno što se motiv Mjeseca u priču uvodi upravo u fazi u kojoj započinje proces Halugičine samospoznaje. Ona osvještava da je doista nešto drugo i da pripada svijetu drukčijemu od onoga koji je okružuje, ali taj drugi svijet samo naslućuje u nejasnim znakovima koje još ne može odgonetnuti. Mjesec simbolizira promjenjivost, ali i povratak početnom obliku, prikrivenost, stalne prijelaze iz nevidljivoga u vidljivo i iz vidljivoga u nevidljivo. On odražava svjetlost, pa je poveziv s motivima refleksije i zrcaljenja, no uvijek postoji i njegov neprimjetni dio ili tamna strana, pa može upućivati i na skriveno, nepoznato. Zanimljivo je da Nazor baš u tome dijelu priče obilnije rabi sredstva iz esteticističke stilsko-poetičke zalihe, a dekadentnoj retorici približava se i odabirom pojedinih motiva i načinom njihova aranžiranja. Čini se da je jezik esteticizma osobito pogodan za prikaz suptilnih promjena u Halugici, za izražavanje nejasnih slutnja o njezinoj pripadnosti drugomu, čudesnomu svijetu koji se nejasno ocrtava pod površinom poznatoga i vidljivoga. Nazor pritom poput Wildea pojedine motive i situacije iz pučkih priča i vjerovanja preispisuje strateški rabeći esteticističku ornamentalnost koja nije samo dio kulisa, kao što se Wildeu često predbacivalo već od prvih kritika, nego u cjelini teksta ima promišljenu ulogu. U romantizmu i u ranome modernom pjesništvu Mjesec najčešće simbolizira ženski princip, a esteticisti i dekadenti nerijetko zamućuju tu simboliku povezujući njegovu promjenjivost s nejasnom granicom između rodova i s androginijom.¹¹

¹¹ Uvodni navodi o simbolici Mjeseca oslanjaju se, djelomično, na *Rječnik simbola* Jeana Chevaliera i Alaina Gheerbranta (1987.), a u dosadašnjim interpretacijama samo Franković ističe: „Mjesec je ženski pol mitske opreke Sunce/Mjesec i povezan je sa ženskim mjesečnim ciklusima, po kojima djevojčica postaje žena, a Halugica na mjesečini spoznaje tko joj je majka“ (2012: 122–123). O resemantizaciji motiva Mjeseca u djelima dekadentnih pisaca v. Meynell, 2019. Povezivanja lunarnih motiva sa zamućivanjem rodne razlike ili s androginijom u Nazorovoj *Halugici* nema, ali Gjurgjan upozorava na kasniju Nazorovu priču *Gemma Camolli* (1926.), u kojoj se identitet preispituje zamjenom rodnih oznaka i uloga (Gjurgjan 1995: 126). Znakovito, ta je zamjena povezana s kazalištem.

Treće je poglavlje priče oblikovano realističkim kodovima, pa dodatno naglašava esteticističku stilizaciju prethodnoga dijela, ali u čitatelja osvještuje i stilsko kolažiranje kojim je obilježena cjelina priče i koje je Barac predbacio Nazorovu pripovijedanju, no koje se iz suvremene perspektive može čitati i kao dio inherentne stilske podvojenosti ili heterogenosti književnosti hrvatske moderne. Šumska epizoda koja opisuje druženje Halugice i Jablanka te Halugičinu nelagodu u šumi ne prikazuje samo djetinje svidanje koje se među njima razvija nego neizravno i pojavu neosviještene seksualnosti (dok beru kupine i jagode, Jablanku iz kuta usta curi mlaz kupinova soka, a Halugica se raskrvari na trnu). Zanimljivo je da se Mjesec javlja samo u jednome trenutku u trećemu poglavlju, i to kad Halugica Jablanku pripovijeda o moru, a kad Mjesec nestane u tami, započinje oluja nakon koje Halugica bježi iz šume i vraća se moru za kojim je čeznula.

Četrto poglavlje priče obilježeno je ne samo još jednim stilsko-poetičkim nego i vremenskim skokom. Halugica je napunila osamnaest godina i prikaz njezine zamamne ljepote završava zanimljivim opisom neobičnog jezika kojim je ovladala: „(r)azmetala se (...) govorom sličnim pljuskanju i žuboru talasića i pjevala je čudne pjesme, sad pune sjete kao u ponoć u zatonu obasjanu mjesečinom, a sad opet i vesele i pomamne kao proljetno jutro“ (23). Slijedi nov umetak o trojici prosaca, pod površinom kojega se ponovno može nazrijeti narodna pjesma tipičnoga zapleta, na što je ukazala Franković.¹² Prvi prosac, čobanin Divljan, koji utjelovljuje snagu prirode, stiliziran je u duhu vitalizma, što najbolje pokazuje njegova pjesma u kojoj se slikovito prožimaju biljno, životinjsko i ljudsko u jedinstvenoj životnoj snazi: „Pomamna pjesma ječi po gori. U njoj čuješ šumor hrastovih grana, poklike pastira i jeku jagnjadi. A sve jače i glasnije siče, klokoče i buči ono nevidljivo vrelo mlade krvi. Grmi i huji pjesma u razuzdanoj pomami, a kad je umor slomi, zaplaču svirale, dugim plaćem, punim čežnje i molbe“ (24). Opis drugoga prosca, creskoga vlastelina, uobličan je kao tipičan esteticistički aranžman. Na palubama triju njegovih galija sanduci su ispunjeni misirskim tkaninama, mletačkom svilom, zlatom i dragim kamenjem. Creski vlastelin prikazan je gotovo poput razmetljiva dendija okružena egzotičnom raskoši: „obučen u svilu i kadivu, sjedi vlastelin. U jednoj ruci drži mletačko ogledalo sa zlatnim okvirom, a drugom hvata na pamuk mirišljiv prašak iz srebrne kutijice. Velikom pažnjom praši svoje ljepuškasto, pomno obrijano lice. Dva paža stoje uz gospodara i paze na svaki njegov mig... Jedan je od njih dijete bijele puti i zlatna prama, a drugi sinak žarke Afrike... Plemić je oprao lice i svoju vlasulju, bacio oko vrata đerdan i opasao tanak mač sa balčakom od sedefa“ (23–24). Treći prosac, kastavski kapetan, prikazan je kao junak iz narodne epske pjesme, on je „gospodar gordoga grada“, „(o)či su mu kao u zmaja. Na njegovo čelo udaren je pečat neustrašivosti i gordosti“ (26). Prvi Halugici nudi život u arkadij-

¹² Franković ističe da epizoda u kojoj se prosici udvaraju Halugici, a ona im zadaje naizgled neizvediv zadatak, podsjeća na slavensku predaju o simboličnom svadbenom slavlju, na narodnu bajku, ali i na kvarnersku narodnu pjesmu *Marina kruna* (2012: 118–119).

ski prikazanoj planini, drugi joj nudi bogatstvo i raskoš, a treći moć i snagu obećavši: „Bit ćeš kao lavica u gorskoj spilji, kao vučica u stadu jaganjaca“ (26). Toj neobičnoj družini, iskrojenoj od različitih stilsko-poetičkih uzoraka, Halugica, koja je dotad u priči govorila neutralnim standardom pripovjedača i ostalih likova, odjednom odgovora trima pjesmama na čakavskome narječju tako da je proza prvi put razbijena lirskim umetcima, i to na drugome jeziku, čime se dodatno osvješćuje artificijelnost i papirnatost svijeta priče izgrađena od različitih jezika. Čakavskomu narječju Nazor tako daje obilježja mitskoga, zagonetnoga jezika koji zbunjuje prosce otvarajući pred njima čudesne i nepoznate svjetove: „Djevojko, govori jasno, da znamo što nam je uraditi? – kliču prosoci“ (28). Dakle, umetnuti čakavski stihovi nisu nejasan jezik samo mnogim čitateljima nego čak i stanovnicima svijeta priče, premda je mjesto radnje istarski prostor. Prve dvije pjesme popraćene su kratkim proznim komentarom koji esteticističkim stilom preoblikuje središnje fantastične motive svake od dviju pjesama (majčine dvore i lađu). U trećoj pjesmi od prosaca se zahtijeva da donesu čudesan predmet *facol rakamani*, vezeni rubac, koji „(n)a vodi ni peren, / Na suncu ni sušen. / Mat moja je njega / Tri leta rubila, / A četvrto leto / Zlatom rakamala, / Na suzicah prala, / Na srcu sušila“ (28). Kapetan traži da se Halugica zakune da će ga odabrati donese li joj rubac i „Halugica se zakle srebrnom mjesečinom i morem dubokim i ljubavi majke svoje“ (28). Zanimljivo je što se Halugičina čakavska pjesma može tumačiti i kao oblik otpora trima različitim oblicima maskuliniteta,¹³ pa situacija, premda izgrađena na podlozi predajnih i pučkih motiva, upravo jezičnom igrom razgrađuje naslijeđeni prikaz muško-ženskih odnosa. Nazor tako stilom i jezikom iznevjeruje preuzeti sadržaj, nadovezujući se na problematizaciju tradicionalnih muško-ženskih odnosa, kojoj je književnost kasnoga 19. i ranoga 20. stoljeća bila itekako sklona. U večeri nakon udvaranja s planine se spušta Jablanko te dolazi ribaru i Halugici, koja bdije razmišljajući o mladiću, pa ne odlazi na obalu opijati se „šumorom talasa i otrovnim mlijekom mjesečine“, kako je njezine noćne izlete opisao ribar.

U petome dijelu priče kastavski kapetan odlazi štrigi Rogulji, koja zatim nalaže drugim vješticama da uguše kukavicu koja se glasa u tornju samostanske crkve i da maknu Mjesec s neba. Ona skrivena u hrastovoj krošnji na obali promatra usnulu Halugicu, koju posjećuje majka, vila pomorkinja: „Oči joj bijahu velike, ali duboke i tamne kao dno morsko, u kojemu tinjaju utopljeni žišci. Jedro joj tijelo bliještalo na mjesečini... Oko vrata joj se i povrh dojki blistalo tkivo, vezen rubac, na kojemu se sjale srebrne i zlatne niti“ (32). Majka pjeva („bugari“) Halugici o kobnoj ljudskoj ljubavi i o potrebi da siđe u morske dubine. Pjesma je razdijeljena na tri dijela, a prozni ulomci nakon svakoga dijela prikazuju Halugičin san o silasku u podmorje koji prati stihove pjesme. U snu koji je, kako će se pokazati, proročki, Jablanko prvo spašava Halugicu zatočenu u

¹³ Na ovome uvidu zahvaljujem dr. sc. Marini Protrki Štimec, koja ga je iznijela tijekom rasprave nakon izlaganja na Kongresu.

potonuloj lađi, ali zatim ih struja odnosi na pučinu i mladić se utapa. Probudivši se, Halugica „(o)sjeća da je ljulja netko, čija je ljubav prema njoj duboka kao to more, meka i tužna kao ta mjesečina. Ne vidi no pučinu i mjesec; ali osjeća da iz njih siše očima i ušima nešto čarobno – mlijeko majke svoje“ (34). Kad Halugica napusti plažu, vještica zaskoči njezinu majku.

Završni, šesti dio priče započinje zanosnom razmjenom ljubavnih iskaza između Halugice i Jablanka u kojoj, kao što je istaknuo već Barac, čitatelj prepoznaje odjeke *Pjesme nad pjesama*, pa ona djeluje poput parafraze lirskoga dijaloga Zaručnika i Zaručnice, samo su u Nazorovoj inačici ljubavni i erotski iskazi ispunjeni šumskim i morskim motivima, kojima se sugerira svojevrсно spajanje dvaju prostora odvojenih i suprotstavljenih u prvome dijelu priče. Sljedećega dana dvojica kopljanika kastavskoga kapetana donose Halugici vezeni rubac, ona ga na mjesečini ovije oko vrata i vile pomorkinje odvođe je u čudesan svijet podmorja, a cijeli je prizor prikladno oblikovan esteticističkim stilom: „Gipkija si od zlatne zmije morske, bjelija si od pjene, ljepša si od šarene modruljice, slatka seko naša – vele joj djevojke i vode je na dno drage, ovjenčane hridinama od mramora, zasute srebrnim pijeskom, razveseljene brujanjem talasa“ (37). Kraljica pomorskih vila objašnjava joj da je kastavska vještica istrgnula vezeni rubac njezinoj majci s vrata, te Halugica osvješčuje da je kriva za majčinu smrt. Pokušava se vratiti na obalu Jablanku, ali više ne može hodati pijeskom uz more i ne može ga dozvati jer ne može ni govoriti ljudskim jezikom: „...Halugica začuđena sluša zvuk svoga glasa. To nije više njezin glas. To pljuska negdje voda, šumi talas na pijesku, toči se mlaz zapjenušana mora niz hridine. To su oni isti grgolji, žubori i šaputanja što ih je ona često slušala, ali nikada da ih odgonetnu“ (38). Preobrazbom Halugica postaje nevidljivom, nerazumljivom i nečujnom za ljudski svijet, ona je Mjesečevo blještavilo („Sinu nago djevojče u sjaju mjesečine kao kip od mramora“ [36], „Halugica kleči ispred vrata vrtića, raspletene kose, sjajna kao kip od srebra, lijepa kao boginja“ [38]), a njezin glas postaje nerazumljivim šumom i klokotanjem, pa Jablanko „sanjaju(ći) otvorenih očiju“ naslućuje: „Striče, kako more čudno šumi! Rekao bih, da netko plače na igalu.“ (38), „Znam da si tu, pokraj mene, u treptaju traka mjesečeva, u titraju vode“ (39).

Halugica je oblikovana kao priča o slutnjama drugih svjetova i o čežnji za dalekim čudesnim prostorima, o pokušaju razumijevanja te o neodgonetljivim, ali zavodljivim jezicima. Pritom su neobičnoj igri mističnih čežnja, treperavih slutnja, maglovitih razabiranja i neproničnih tajna, kao i u Wildeovoj bajci, prepušteni podjednako pojedini likovi, ali i čitatelji priče koji u Nazorovu tekstu različite druge tekstove lakše ili teže prepoznaju ili njihove odjeke tek nejasno razabiru probijajući si put kroz kriptične simbole i raznolike jezike priče. Višestruko je prikladno stoga što je završetak Nazorove priče oblikovan kao zbujujući privid, obmana, san ili čak noćna mora u kojoj su zgusnuti svi tipični esteticistički motivi razasuti cjelinom priče. To je posljednje Jablankovo priviđenje nakon kojega će sljedećega jutra ribar pronaći njegovo utopljeno tijelo:

Sio je na hridinu i zagledao se u more. Površina se lagano mršti. Na crnoj žitkoj podlozi sja se i bliješti bezbroj kositrenih kreljušti, sijaset srebrnih ljsaka, rišući nemirne kolobare, gomilajući se u polukrugove, topeći se jedno u drugome; – nestaje ih i nanovo niču, nalik na blijede iskre, a sve se kriješe kao drobne olovne oči sa zelenim pogledima.

– Halugice, ti me gledaš iz dubine. Ugledao sam oči tvoje; upoznah ih; osjećam slatkost njihovu.

More se lagano biba. Tih šum glasa se sve naokolo. Klokoće u rupama hridina, šumi po pijesku, i netko cvili na dnu zaliva. Pučina diše u noćnome snu. Mjesec prede po njoj nitima od srebrne paučine bijele dvore, iz kojih izlaze, na hrpe i jata, sni i obmane noćne (39).

5.

Na stilsko-poetičku slojevitost Nazorova opusa već se upozoravalo kad se za potrebe kraćih književnopovijesnih pregleda pokušalo naći „jedinstvo u mnoštvu“ (Kravar 2009: 5) i čini se da je svojevrsni tekstni pluralizam, shvatimo li pojedine stilsko-poetičke kodove kao različite intertekste, doista jedno od bitnih obilježja *Istarskih priča*. Ne oprimjeruju to samo *Halugica* i *Šuma bez slavuja*, u koju je osim tragova predaje umetnuta i mnogo vidljivija lirska pjesma slavuja kojom odjekuje i pjev Wildeova slavuja, nego i druge priče. Pritom takav oblik intertekstualnosti osim kao vrstu književnoga utjecaja možemo interpretirati i kao tekstnu inkrustaciju, odnosno kao oblik esteticističke dekorativnosti koja se ne mora ostvarivati samo gomilanjem osobitih motiva ili usporedba, metafora i parafraza, nego izravnim umetanjem tekstova u tekstove, kako je u ovome radu analizirano u Wildeovoj bajci *Ribar i njegova Duša* i u Nazorovoj priči *Halugica*. Naime i Wilde je, premda svoje bajke naizgled oblikuje kao savršeno cizelirane esteticističke artefakte, sklon u njima se poigravati različitim kodovima, primjerice simbolima obremenjima značenjem u kasnoantičkoj i u srednjovjekovnoj nabožnoj književnosti, antičkim motivima, motivima iz francuskoga simbolizma, ali i znakovima irskoga katoličanstva, kojima sugerira izvorno, drevno i predmodernu nasuprot racionalizmu i pragmatičnosti engleskih srednjih i viših društvenih slojeva svojega vremena (Killeen 2007: 42 i d.).

Kako je pokazala interpretacija *Halugice*, čini se da se svi u priči preplitani kodovi i raznoliki jezici mogu tumačiti i kao esteticistički ukras, ali i kao igra stilovima i pismima, koja stalno održava našu svijest o papirnatosti svijeta o kojemu čitamo. Priča tako nije antimimetična samo na razini pojedinih motiva, karakterizacije likova ili razvoja radnje, ona je oblikovana kao tvorevina jezika svjesna vlastite knjižskosti. Sve su to moguće poveznice s Wildeovom bajkom *Ribar i njegova Duša*.

Nazorova priča *Šuma bez slavuja*, povezivana s Wildeovom bajkom *Slavuj i ruža*, ne poučava samo, kako je redovito isticano, o snazi ljubavi nego i o snazi pjesništva i um-

jetnosti. Slavujeva pjesma već u legendi iznesenoj u uvodu priče osvještava šumske životinje o neprimjerenosti njihova djela, povezujući tako estetičko i etičko, ne samo kao puki prijenosnik poruke ili pouke nego kao estetsko iskustvo koje preobražava. Središnja slavujeva pjesma umetnuta u priču i isprekidana proznim ulomcima koji opisuju reakcije bilja i životinja na slavujev pjev – u kojoj je prikazan Wildeov motiv slavuja koji umire na ružinu trnu – također se može čitati i kao tekst o ljubavi, ali i o učinku stvaratelja na svoje okruženje, kao alegorizacija procesa recepcije te odnosa umjetnika, djela i recipijenta i stoga se u prenesenom značenju može tumačiti kao tematizacija uloge estetskoga u svakodnevici bliska esteticističkomu i Wildeovu shvaćanju uloge umjetnosti. Naravno, među mnogobrojnim razlikama između dvaju tekstova posebno je važan posve različit završetak – Wildeov slavu umire i njegova je žrtva uzaludna, dok je Nazorov oslobođen, ozdravljen i svojim pjevom praštanja šumi vraća mir. Intertekstni tragovi Wildeove bajke raspršeni su Nazorovim tekstom i obogaćuju slojevitost njegova značenja, a najizravniju poveznicu svakako sadržava slavujeva pjesma. Zanimljivo je stoga kratko se osvrnuti i na ulogu umetnutih tekstova u drugim *Istarskim pričama*, na učinke takve igre uokviravanja tekstova u tekstovima te na moguće poveznice takva postupka s vajldovskim esteticizmom.

U pričama *Albus kralj i Djevica Placida*, koje se mogu čitati i kao esteticistički dip-tih, plošnost je posebno naglašena stilskim oblikovanjem, zbog čega je prvu priču kao uzorni primjer secesijske ornamentalnosti za svoju analizu odabrao Žmegač (1997). U toj priči ulomak narodne pjesme u kojemu se spominje naslovni kralj Albus ostaje pred vratima teksta, u ulozu svojevrsna mota, vjerojatno kako ne bi narušio stilsku ugladenost priče, koja preobražava motiv preostao u usmenoj književnosti još iz ilirskih vremena (Franković 2012: 101). Priča *Djevica Placida* oblikovana je kao esteticistička hagiografija u kojoj Placida, kršćanska misionarka, dolazi u Albusovo kraljevstvo proširiti kršćanstvo. Tako se tekst napučen motivima iz slavenske mitologije igra hagiografskim obilježjima, a u središnjoj Placidinoj priči, kojom nastoji pridobiti pogane, iznosi se zapravo uokvireni fikcionalni i alegorijski komentar same priče o Placidinu podvigu, legenda o pobjedi kršćanstva nad poganskim vjerovanjima. Završnim čudom, koje objašnjava postanak crvenoga lišaja od Placidine krvi, samo se novim mitom zaokružuje pripovijest o svetičinu životu.

Priče *Veli Jože, Boškarina* i *Divičin grad* izravni je problematiziraju povijesne i društvene okolnosti kojima je obilježen život istarskoga čovjeka. Priča *Divičin grad* popraćena je Nazorovom bilješkom, u kojoj objašnjava da je povezo dvije narodne predaje, jednu o nastanku pulskoga amfiteatra i drugu o kraljeviću Marku, u jedinstvenu priču, a nastanak *Boškarine* protumačen je u predgovoru trećega izdanja, gdje se navodi i da je motiv mraka (sablasti) preuzet iz narodnoga praznovjerja. Priča *Veli Jože* počiva i na narodnim kazivanjima o divovima i o Psoglavčevu brdu (Franković 2012: 167, 179), a u njemu je osobito zanimljiva i Nazorova antologijska čakavska *Galiotova pesan*. Naime, kako je u svojoj analizi pokazao Josip Bratulić (1987), u prvome izdanju priče

dijalozi divova i balada o Banu Dragonji nisu još bili dijalektno čisti, a *Galiotova pesan* izvorno je bila napisana štokavskom ikavicom i tek je za drugo izdanje *Istarskih priča* 1917. godine Nazor dodatno počakavio sve razgovore divova i umetnute pjesme. Bratulić ističe da je zapravo nelogično što je *Galiotova pesan*, koju pjeva galiot Ilija, rodом s Neretve i stoga štokavac, napisana čakavštinom, ali to se, čitajući priču, toliko ne zamjećuje (1987: 192). Zanimljivo je, doduše, da se i ti čakavski umetci, osim kao postupak u karakterizaciji likova i u stvaranju dojma autentičnosti u kontekstu koji im predgovorom trećemu izdanju neizravno daje autor, također mogu čitati i kao fragmenti drevnoga jezika, kojim se u priči o Velome Joži progovara i o pradavnim nepravdama i bolovima, ali se mogu interpretirati i kao dio esteticističke i modernističke igre jezičnim medijem.

Čini se da su i Wilde i Nazor kao stilisti svjesni materijalnosti jezika u analiziranim tekstovima pomno oblikovali naglašeno autoreferencijski stil nižući riječi i motive preuzete iz najrazličitijih registara, a takva osviještena uporaba jezika može se pokušati protumačiti i s obzirom na osobitu jezičnopovijesnu situaciju u njihovim matičnim kulturama u vrijeme nastanka priča. U Wildeovu slučaju u kontekstu promjene percepcije engleskoga jezika u kasnoviktorijanskome razdoblju pod utjecajem onovremenih lingvističkih istraživanja (Dowling 1986) i pod utjecajem ubrzanoga povlačenja irskoga jezika i tradicionalne pučke kulture pred engleskim jezikom, a u Nazorovu slučaju u kontekstu učinaka koje je na književnost moderne izazvalo okončanje dugotrajnoga procesa standardizacije hrvatskoga jezika.¹⁴ Na podlozi tih uvida poticajno je promisliti i o uporabi dijalekta u Nazorovu opusu, pa i u književnosti hrvatske moderne u cjelini, jer se poigravanje dijalektom i kombiniranje fragmenata pisanih različitim idiomima može shvatiti i kao dio artificijelnoga kolažiranja, a ne samo kao neposredan izraz autorove intimnosti ili izvorni glas potlačenoga naroda.

¹⁴ U svojoj studiji *Languages of the Night: Minor Languages and the Literary Imagination in Twentieth-Century Ireland and Europe* (2015.) Barry McCrea istražuje posljedice povlačenja dijalekata i jezika iz svakodnevnе uporabe tijekom 19. i 20. st. u Irskoj, Italiji i Francuskoj pod pritiskom standardnoga ili drugoga stranog jezika te analizira učinke prisvajanja takvih jezika na zalazu kao građe u modernističkim eksperimentima. Na tragu te studije interpretirani su u ovome radu čakavski ulomci u *Halugici*, ali ona može biti i uvod u istraživanje cjeline ranoga dijalektnog pjesništva u hrvatskoj književnosti iz drukčije perspektive.

Literatura

- Barac, Antun. 1918. *Vladimir Nazor (skica za studiju)*. Zagreb: Nakladni zavod Jug.
- Benešić, Julije. 1940. O životu i radu Frana Galovića (predgovor). U: *Pjesme Frana Galovića*. Zagreb: Binoza, 7–106.
- Blažeković, Tatjana. 1957. *Engleska književnost i njene veze s Hrvatskom Modernom (1900. – 1914.)*. Doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Bratulić, Josip. 1987. *Istarske književne teme*. Pula – Zagreb: Istarska naklada i Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske.
- Bridgwater, Patrick. 1999. *Anglo-German Interactions in the Literature of the 1890s*. Oxford: European Humanities Research Centre of the University of Oxford.
- Dowling, Linda. 1986. *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*. Princeton: Princeton University Press.
- Flaker, Vida. 1978. Vladimir Nazor i evropska moderna. U: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu* [ur. Flaker, Aleksandar; Pranjić, Krunoslav]. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta i Liber, 451–459.
- Franković, Sanja. 2012. *Maslina i sveti lug: Nazorove mitske teme i motivi*. Zagreb: Udruga „Bibliofil“
- Galović, Fran. 1914. Nazorove „Istarske priče“. *Savremenik*, (9)1, 51–52.
- Gjurgjan, Ljiljana Ina. 1995. *Mit, nacija i književnost 'kraja stoljeća': Vladimir Nazor i William Butler Yeats*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Grubica, Irena. 2010. The 'Byron of Kipling's England': Oscar Wilde in Croatia. U: *The Reception of Oscar Wilde in Europe* [ur. Evangelista, Stefano]. London: Continuum, 270–285.
- Killeen, Jarlath. 2005. *The Faiths of Oscar Wilde. Catholicism, Folklore and Ireland*. New York: Palgrave Macmillan.
- Killeen, Jarlath. 2007. *The Fairy Tales of Oscar Wilde*. Aldershot: Ashgate Publishing.
- Kravar, Zoran. 2006. Jedinstvo u mnoštvu. Pred književnim djelom Vladimira Nazora. U: *Vladimir Nazor, U krugu čudesna*. Zagreb: Mozaik knjiga, 5–28.
- Masurel-Murray, Claire. 2012. Conversions to Catholicism among Fin de Siècle Writers: A Spiritual and Literary Genealogy. *Cahiers victoriens et édouardiens*, 76. <http://journals.openedition.org/cve/528> ; DOI : 10.4000/cve.528. Pristup: 1. kolovoza 2019.
- Meynell, Katie. 2019. Re-gendering the Moon: Androgynous Lunar Symbols in Decadent Literature 1880–1923. *ACADEMIA*. https://www.academia.edu/40167901/Re_gendering_the_moon_androgynous_lunar_symbols_in_Decadent_literature_1880-1923. Pristup: 2. rujna 2019.
- Nassaar, Christopher S. 1995. Andersen's „The Shadow“ and Wilde's „The Fisherman and His Soul“: A Case of Influence. *Nineteenth-Century Literature*, (50)2, 217–224.
- Nazor, Vladimir. 1977. *Sabrana djela Vladimira Nazora. Proza II*. Zagreb: Mladost.

- Paljetak, Luko. 2007. *Vanjski rub: studije i ogledi o stranim književnostima i književnicima*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Pavlović, Cvijeta. 2011. Hrvatske umjetničke bajke i legende nakon 1910. g. U: *Poetika i politika kulture nakon 1910. godine. Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XIII*. [ur. Pavlović, Cvijeta; Glunčić-Bužančić Vinka; Meyer-Fraatz, Andrea]. Split – Zagreb: Književni krug Split i Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 279–291.
- Pendlebury, Kate. 2011. *The Building of A House of Pomegranates. Marvels & Tales*, (25)1, 124–141.
- Reed, John R. 1985. *Decadent Style*. Athens: Ohio University Press.
- Tomljenović, Ana. 2019. *Ibsenova „druga scena“*. Zagreb: Disput.
- Vilain, Robert. 2010. Tragedy and the Apostle of Beauty: The Early Literary Reception of Oscar Wilde in Germany and Austria. U: *The Reception of Oscar Wilde in Europe* [ur. Evangelista, Stefano]. London: Continuum, 173–188.
- Wilde, Oscar. ³2012. *Sretni kraljević i druge pripovijesti*. Prev. Luko Paljetak. Zagreb: Znanje.
- Žmegač, Viktor. ²1997. *Duh impresionizma i secesije*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.

Otherworldly Texts – Nazor's *Istarske priče* and Wilde's Fairy Tales

The aim of the paper is to try to explore some literary features and structures in Vladimir Nazor's *Istarske priče*, which have not been examined in depth so far. This is done in comparison to Oscar Wildes's fairy tales, which are an interesting example of his aestheticism marked with a special usage of language, nuanced style, and autoreference, and decorated with symbols typical for the turn of the century. The paper explores Nazor's story *Halugica (Facol rakamani)* based on the interpretation of Wilde's tale *The Fisherman and His Soul*. The analysis of Nazor's stories inspired by Wilde tries to examine different codes and texts they contain from a new perspective and proposes a new approach to the emergence of writing in dialect in Croatian literature of the early 20th century.

Keywords: Vladimir Nazor, *Istarske priče*, Oscar Wilde