

Julian Kornhauser

Augustin Ujević a serbska Moderna

1

Poezja Augustina Ujevicia (1891 *Vrgorac* w Dalmacji - 1955 *Zagreb*), wybitnego przedstawiciela międzywojennej literatury Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców, cieszyła się zawsze ogromnym powodzeniem zarówno wśród czytelników, jak i badaczy. Przyczyniła się do tego legenda poetycka, otaczająca niepokornego artystę od początków jego twórczości. W odróżnieniu od wielu swoich rówieśników, którzy wybrali w nowym państwie stabilizację życiową, Tin, bo taki pseudonim literacki przybrał poeta, przez całe życie manifestował swój bunt, odrębność i polityczny sprzeciw wobec obowiązujących programów naprawy społeczeństwa. Cechował go duch nieposłuszeństwa i wieczne poszukiwanie własnego miejsca działania. Świadczy o tym nietypowa mapa jego peregrynacji: jako dziesięcioletek pojawił się w Splicie, gdzie uczęszczał do gimnazjum, w 1909 roku rozpoczął studia w Zagrzebiu, w roku 1912 przez kilka miesięcy mieszkał w Belgradzie,¹ by po czterech latach wyjechać do Paryża (tu przebywał sześć lat!), a następnie rok po zakończeniu działań wojennych wrócić do kraju, a właściwie nowego państwa. Nie osiadł wcale, jak należało przypuszczać w Chorwacji, lecz w Belgradzie, stolicy Królestwa, stając się tam, w latach 1920-1930, ważną postacią rodzącej się awangardy. Z Serbii wyjechał nagle do Bośni i Hercegowiny, gdzie przebywał aż do 1937 roku, a dopiero w 1938 pojawił się w Splicie, skąd po dwu latach wyjechał już na stałe do Zagrzebia (przeżył w nim rządy Pavelicia, a następnie Tity). Życie i twórczość Ujevicia stały się przedmiotem wielu dociekań w Chorwacji, Serbii, również w Polsce², co wiązało się z wieloletnim zainteresowaniem jego twórczością i niewątpliwą sławą, jaką się cieszył zwłaszcza u chorwackich poetów (świadczy o tym

¹ L.Kojen, *Pariske godine Tina Ujevića* [w] Tin Ujević, *Lelek sebra*, Beograd 2004, s.127. Kojen pisze: „Intensywnie się wtedy interesował serbską poezją”.

² Z polskich omówień wymieńmy: J.M.Moroń, *Wczesna proza poetycka Tina Ujevicia. Analiza zawartości światopoglądowej* [w] *Literatury słowiańskiej w okresie awanfardowego przełomu*, pod red. Z. Niedzieli, Wrocław. Oddział w Krakowie 1979, s.81-92; J.Wierzbiński, *Wielki Tin* [w] tegoż, *Pożegnanie z Jugosławią. I. Szkice i portrety literackie*, Warszawa 1992, s.40-

choćby gest młodych redaktorów pisma *Krugovi*, którzy w roku 1952 na patrona swojego buntu generacyjnego obrali właśnie Tina, objętego w komunistycznej Jugosławii do roku 1950 cenzuralnym zapisem, zamieszczając w pierwszym numerze kilka jego wierszy).³ Zajmowano się również poglądami politycznymi poety, które uległy stosunkowo wcześniej, jeszcze w okresie zagrzebskich studiów radykalnej zmianie. Tin odszedł od nacjonalizmu chorwackiego, przyjmując w pełni i bez zastrzeżeń ideę jugosłowiańską, o czym świadczyło popieranie Młodej Bośni oraz współpraca z czasopismami serbskimi i koalicją serbsko-chorwacką. W czasach Niezależnego Państwa Chorwackiego Pavelicia zachował jednakże zastanawiającą powściągliwość. Po śmierci Ujevicia i jego „rehabilitacji” bardzo często, przynajmniej w pierwszej fazie recepcji jego dzieła po wojnie, tj. po ukazaniu się wyboru *Rukovet* (1950) i ostatniego tomu *Žedan kamen na studencu* (1954) mówiono o nim jako jugosłowiańskim poecie⁴ i jego znaczeniu w obrębie międzywojennej literatury, nieco później w chorwackich opracowaniach podkreślano jego wagę jako chorwackiego barda po I wojnie światowej. Rzadko natomiast omawiano jego debiut w kontekście moderny, a o serbskich wpływach nie wspominając w ogóle.⁵

2

Tymczasem pierwsza książka poetycka Ujevicia, napisana w Paryżu w czasie wojny, wykazuje zadziwiające zbieżności z poezją serbskiej moderny. Wybór wzorca mógł być podyktowany zarówno ideologią polityczną, jak i - w niemałym stopniu - przesłankami artystycznymi (akcentuje je wspomniany tu Kojen). Bezspornym faktem jest napisanie wierszy *Leleka sebra* i *Kolajny*, dwóch części debiutanckiego zbioru, liczących w sumie 106 utworów, w wariacie ekawskim literackiego języka, czyli - mówiąc w skrócie - w wersji serbskiej („ijekawizacja” czyli kroatyzacja wielu wierszy z tego tomu nastąpiła wiele lat

57; M. Dąbrowska-Partyka, *Tin Ujević - język międzyprzestrzeni [w] taż, Teksty i konteksty. Awangarda w kulturze literackiej Serbów i Chorwatów*, Kraków 1999, s. 129-170

³ Ten wpływ uległ wyraźnej zmianie w ostatnich latach. Pisze o tym Pavao Pavličić w swojej znakomitej książce *Moderna hrvatska lirika*, Zagreb 1999, s. 110: „sada ta njegova uloga donekle blijeđi”. W Chorwacji ukazały się następujące monografie o Ujeviciu: A. Stamać, *Ujević*, Zagreb 1971; V. Pavletić, *Ujević u raju svoga pakla*, Zagreb 1978, tematyczny numer rocznika *Croatica* 1980-81, nr 15-16.

⁴ Zob. np. *Jugoslovenski književni leksikon*, II wyd., Novi Sad 1984, s. 851 (hasło opracowane przez B. Novakovicia).

⁵ Chyba pierwszym, który wspominał o tym i mocno ów wpływ zaakcentował, jest serbski teoretyk literatury, Leon Kojen. Zob. jego posłowie, a właściwie studium pt. *Pariske godine Tina Ujevicia* w: Tin Ujević, *Lelek sebra*, Beograd 2004, s. 117-182

później dla potrzeb nowych wydań). Ciekawa była historia publikacji debiutanckiej książki. Według powszechnej opinii sam wydawca, Cvijanović, zdecydował z powodów finansowych, by wydrukować w 1920 roku w Belgradzie tylko pierwszą część jako osobną pozycję. *Lelek sebra* (Jęk niewolnika) zatem ukazał się, zresztą w alfabecie cyrylicy, co jest tu ważne, prawdopodobnie bez zgody autora. Jednakże, mimo poważnych obiekcji samego Ujevicia, wyrażonych w listach do przyjaciół, co do wartości debiutanckiego zbioru oraz wydzielenia z całości pierwszej jego części, niezbyt stanowczo zareagował na następną decyzję Cvijanovicia, by w 1926 roku wydać drugą część paryskiej książki jako osobny tom pt. *Kolajna* (również po ekawsku i cyrylicą!)⁶, może dlatego, że nie przebywał wówczas w Belgradzie.

Mimo tych oczywistych faktów badacze twórczości chorwackiego autora kłócą się o to, jak wyglądały losy tomu z roku 1920 i 1926. Serbowie, jak Kojen, zwracają uwagę na ekawski wariant tych wierszy, różniących się od ijekawskich utworów zamieszczonych w antologii *Hrvatska mlada lirika* (1914) i w późniejszych tomach, począwszy od *Auta na korzu* (1932). Tłumaczy się to raczej „powodami estetycznymi”, a nie „wiarą w jedność Serbów i Chorwatów”⁷. Dowodem na to byłoby porównanie tekstów publicystycznych Ujevicia z tego samego okresu, pisanych ijekawicą z wierszami w wersji wyłącznie ekawskiej. Dużo w tym racji. Ale nie przekonuje to badaczy chorwackich, jak np. Jelčicia, twierdzących, że: „dzięki samowoli wydawcy tom został podzielony na dwa zbiory i ogłoszony w Belgradzie i to cyrylicą i po ekawsku, choć poeta napisał go w czystym języku chorwackim. Ukazanie się drugiego zbioru przyjął z zaskoczeniem i niezadowolaniem”⁸. Jelčić zapomniał jednak, że wiele wczesnych wierszy przed 1914 rokiem Ujević napisał w wersji ekawskiej, albo je przerabiał z pierwowzorów ijekawskich (np. wiersz *Naše vile*), zaś wiele wierszy z *Leleka sebra* miało swoje pierwodruki w czasopiśmie serbskich⁹. Najbardziej jednak przekonuje sugestia Kojena, iż eksperymenty Ujevicia z trocheicznym dwunastozgłoskowcem serbskich modernistów przyczyniły się do najpoważniejszej zmiany jego warsztatu artystycznego w stosunku do pisanych „pod Matoša” wierszy z *Chorwackiej młodej liryki*”.

⁶ Zachował się list Ujevicia do Cvijanovicia, napisany zaraz po ukazaniu się *Kolajny*. Wynika z niego, że autor miał pretensje, że nie mógł dokonać w tomie pewnych poprawek. Trudno się jednak doszukać w liście wyraźnego sprzeciwu czy pretensji. Zob. Tin Ujević, *Sabrana djela t. XIV*, Zagreb 1966, s. 259. Pewien dystans do wierszy z *Kolajny* brał się stąd, że Ujević po 1920 roku zaczął pisać zupełnie inną poezję.

⁷ L. Kojen, op.cit., s. 117

⁸ D. Jelčić, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb 1997, s. 237

⁹ Między innymi już w 1917 roku *Pariska elegija* i *Svakidašnja jadikovka* ukazały się w serbskim *Zabavniku* w środowisku emigracyjnym na wyspie Korfu, w latach 1918-1920 m.in. w *Misao*.

Wydaje się więc oczywiste, że *Lelek sebra* i *Kolajna*, dwie części samoistnej książki, która powstawała od 1916 do 1919 roku w Paryżu, to nie tylko ostatni akord chorwackiej poezji modernistycznej (za takowy uchodzą dwa tomiki Nazora z 1915 roku: *Intima* i *Pjesni ljuvene*), ale także późne i w pełni udane postscriptum serbskiego symbolizmu, który w twórczości Dučića i Rakicia osiągnął swoje wyżyny formalnego kunsztu. Sam Ujević, jak widzieliśmy, nie ukrywał swoich więzi z serbską poezją, a nawet w sposób świadomy i celowy naprowadzał czytelnika na ich ślady. Służyły temu znaki zewnętrzne, nie zacierane, ale też warstwa stylistyczna, trudniejsza do zweryfikowania, ale dla Ujevicia znacząca i oczywista (chodzi o serbską wersyfikację i ekawicę jako jej naturalną realizację językową¹⁰, ale też typowe środki stylistyczne, bardziej charakterystyczne dla serbskich modernistów niż chorwackich). Tu odegrał ważną rolę francuski kontekst serbskiej Moderny. Chorwaci bowiem, jak wiadomo, czerpali przede wszystkim z wiedeńskiej secesji (grupa zagrzebska) lub włoskiego neoklasycyzmu (grupa splicka)¹¹, nie mogli zatem zainspirować przesiąkniętego frankofilstwem dwudziestoparoletniego Ujevicia, poza może Matošem, którego cenił we wczesnym okresie swej literackiej drogi, także za jego zainteresowanie sztuką francuską. To, że Tin zajmował się bardzo poważnie serbską poezją początków XX wieku świadczą jego liczne artykuły poświęcone twórcom tego okresu. Nie było tu nic z przypadku. Chorwacki poeta konsekwentnie dążył do „rozpoznania” poetyki serbskiej moderny, aby wpisać się swoimi utworami w jej kontekst. Próby chorwackiej historii literatury, aby połączyć wiersze *Jęku niewolnika* i *Naszyjnika* z tradycją dalmatyńskiego neopetrarkizmu, nie zawsze opierają się na niezbitych faktach, choć trzeba przyznać, że tego rodzaju wpływy były obecne we wcześniejszych wierszach Ujevicia (zob np. *Naše vile* i *Oproštaj*), a także w *Leleku sebra* (np. cytowanie Dantego, aluzje do poezji włoskiej). Trzeba tu widzieć raczej walkę na tradycje: Chorwaci czytają swojego poetę poprzez starodalmatyńską, trubadurską poezję miłosną, Serbowie starają się raczej umieścić go w kręgu parnasistowskiej poezji belgradzkiej z Milanem Rakiciem na czele.

¹⁰ Tak pisze I.Kojen, op.cit, s. 135

a) Dedykacja

Książka Ujevicia poprzedzona została dedykacją dla Simy Pandurovicia, jednego z najciekawszych poetów serbskiej moderny. Nie wiemy, czy autor *Leleka sebra* umieścił ją na samym początku swej pracy nad tomem, czy dopiero w jego końcowej fazie, kiedy wiedział już dobrze, że Pandurović pozytywnie wyraził się o jego wierszach i polecił ich wydanie Cvijanoviciowi¹². Pandurović mógł zafascynować Ujevicia głównie wierszami z tomu *Posmrtna počasti* z 1908 roku. To pierwsze mostarskie wydanie zbioru Pandurovicia zostało przyjęte z entuzjazmem przez młodą generację mimo ostrej reakcji Jovana Skerlicia, podobnie zresztą jak jego drugi tom pt. *Dani i noći*. Ciekawe, że jeszcze w czasie wojny, gdy Pandurović przebywał w obozie dla internowanych, Związek Pisarzy Chorwackich wydał mu wybór wierszy w Zagrzebiu *Okovani slogovi* (1918). Kto wie, czy ta książka nie dotarła do rąk wracającego do kraju Ujevicia. Ważna jest geneza zbioru z 1908 roku. Krytycy uważają, iż wiersze w nim zawarte powstały tuż po śmierci Veli Nigrinowej, wielkiej tragiczki, bliskiej znajomej poety. Jeśli wspomnieć o głównej tematyce *Jęku niewolnika* - rozpacz z powodu tragicznej miłości i odczuciu samotności, podobieństwa narzucają się same, choć -oczywiście- mogą być całkiem przypadkowe. Radykalny pesymizm Pandurovicia, o którym piszą serbscy krytycy¹³, odmienny od Rakicia i Disa, miał swoje podłoże bardzo racjonalne. Triumf śmierci nad życiem, obrazy grobów i ciemności łączą się w tej poezji z głębokim przeżyciem miłości. Protić pisze nie tylko o pesymizmie Pandurovicia, również o jego dekadentyzmie. Czyż nie było to bliskie światopoglądowi Ujevicia w czasie paryskiej pielgrzymki przez czas ciemności? Nie sądzę przy tym, by Ujević pisząc swoją książkę, wzorował się na jakichś konkretnych wierszach bohatera swej dedykacji, choć trzeba wspomnieć o pewnych podobieństwach między *Svakidašnją jadicovką* z *Leleka sebra* a nie mniej słynnym wierszem Pandurovicia z 1911 roku pt. *Današnjica*, gdzie dwa razy pada znane zdanie: *Samo ne ovo, samo ne banalnost!* Oba wiersze napisano w tercynach, choć Ujević zrezygnował z rymów regularnych i pojawiają się one od czasu do czasu, często na zasadzie asonansów. Ale wydzwięk i tematyka bardzo są podobne: „pećalno lutanje” (Ujević) i „očaj naš” (Pandurović), choć u pierwszego nastrój przygnębienia wynika z osobistego przeżycia, a pesymizm drugiego jest

¹¹ Zob. J. Kornhauser, *Od mitu do konkretno*, Kraków 1978, zwłaszcza ss. 13-134. Także: S. Batušić, Z. Kravar, V. Žmegač, *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, Zagreb 2001

¹² Tin Ujević, *Sabrana djela I*, Zagreb 1963, s. 231. Według słów samego Ujevicia książkę skończył redagować we wrześniu 1919 roku w Zagrzebiu przed wyjazdem do Belgradu.

wyrazem pokoleniowej klęski w przededniu wojny bałkańskiej. Warto przy tej okazji przypomnieć, że Milutin Bojić napisał w tym samym czasie (1913 r.) wiersz *Svakidašnja pesma* z wątkami śmierci i końca młodości.

b) Wersyfikacja

Używany przez Ujevicia dwunastozgłoskowiec trocheiczny (tzw. serbski aleksandryn) to najbardziej rozpowszechnione i rozpoznawalne metrum serbskiej poezji w okresie Moderny (od Vojislava Illicia po Milutina Bojicia), obok nie mniej popularnego jedenastozgłoskowca jambicznego. Leon Kojen, autor rozprawy o serbskim wierszu¹⁴, zanalizował bardzo szczegółowo wiersze Ujevicia pod kątem ich wzorowania się na serbskim aleksandrynie i jedenastozgłoskowcu. Rozbijanie rytmicznej monotonii za pomocą krótkiego akcentu na dziewiątej sylabie dwunastozgłoskowca (lub ósmej w jedenastozgłoskowcu) Ujević powtórzył za Jovanem Dučićem¹⁵. Cykle sonetów przypominają swoją sylabiczną budową sonety Milana Rakicia.¹⁶ Najwięcej odstępstw, choć procentowo jest ich niewiele, widać w akcentuacji. Jak wykazał Kojen, mają one związek z innym akcentowaniem niektórych słów (zwłaszcza przymiotników) przez Ujevicia, zgodnie z regułami „govora Ujevićevog rodnog kraja”¹⁷. Poważniejsze różnice pojawiły się pod koniec 1918 roku, kiedy powstała grupa wierszy „slobodnijeg metričkog stila” (słowa Kojena), co miało związek i z chęcią ucieczki od monotonii rytmu, i zmianą pozycji ja lirycznego¹⁸, zbliżającego się do wypowiedzi autobiograficznej (motyw śmierci ojca i brata autora). Jest o tym mowa w bardzo prywatnym eseju Ujevicia *Ispit savjesti* z 1923 roku (szkic jednak napisany jesienią 1919 roku), który wszedł następnie do tomu esejów *Skalpel kaosa* (1938). Według Kojena podniosły styl tych rozbudowanych wierszy zmienia rytmiczną tendencję, w której zaczyna dominować przenoszenie akcentów na proklitykę (styl emfatyczny), czego prawie w ogóle nie ma w poezji serbskiej (także chorwackiej) okresu Moderny.

Kojen nie wspomina w swoim studium o wpływie Vladislava Petkovicia - Disa, choć jego głos jest słyszalny w niektórych wierszach Tina. Mam zwłaszcza na myśli XXXI sonet

¹³ Zob. M. Protić [w] S. Pandurović, *seria Živi pesnici*, Beograd 1964, s.25

¹⁴ L. Kojen, *Studije o srpskom stihu*, Novi Sad 1996

¹⁵ L. Kojen, *Pariske godine...*, op.cit., s.141

¹⁶ Tamże, s.145

¹⁷ j.w., s.143

¹⁸ j.w., s.150-151

z *Kolajny*, zaczynający się od słów: *S ranom u tom srcu, tamnu i duboku, / s tajnom u tom trudnu i prokletu biću*. Bez wątplenia musi być to echo słynnego, złożonego z dziesięciu strof pięciowersowych, wiersza *Tamnica*. Oba dwunastozgłoskowce trocheiczne, oba posługujące się podobnymi frazami: *sa zvezdom na čelu* (Tin) - *sa očima zvezda* (Dis), *s tajnom u tom trudnu i prokletu biću* (Tin) - *Kao stara tajna ja počeh da živim* (Dis), oba operujące niemal tym samym obrazowaniem funeralnym. Choć różnią się budową, posiadają tę samą linię rytmiczną i niemal identyczną wymowę (u Tina obecność śmierci, u Disa rezygnacja). Tom Petkovicia - Disa *Utopljene duše* (1911) wyznacza nowy, schyłkowy już etap w rozwoju serbskiej Moderny. Jego pełna rozpacz i paseizmu tonacja mogła w pełni odpowiadać młodemu Ujeviciowi. Takie frazy Disa, jak: *Ja vidim, zbilja, da već nemam snage / Da volim, patim i da išta želim* (Predgrađe tišine), mogły być bardzo bliskie chorwackiemu poecie, poszukującemu w Paryżu właściwego wyrazu dla swych przeżyć.

c) Tematyka

Obie części pierwszej książki Ujevicia zostały inaczej skonstruowane. To zresztą, jak należy sądzić, wpłynęło na decyzję Cvijanovicia (być może też Pandurovicia), by podzielić ją na dwa osobne tomy. Zapewne sądzono, że nie wyrządzi się tym gestem szkody ani poecie, ani książce. *Lelek sebra* zawiera wyłącznie wiersze lub cykle, posiadające tytuły (w cyklach poszczególne utwory są numerowane), a więc np. : cykle *Sanjarija (I,II,III,IV)*, *Čestitka za rođendan (I,II)*, *Molitva Bogomajci za rabu božju Doru Remebot(I,II,III,IV)* itd. Wiersze poza cyklami są tytułowane najczęściej w wysokim stylu, np. *Žene među kraljicama*, *Večni prsten*, *Zvezde u visini*, ale nie ma tu reguły. Natomiast w *Kolajnie* znalazły się wyłącznie wiersze numerowane od I do XLVIII. Są tu zarówno sonety, jak i wiersze zbudowane z trzech, czterech tetrastychów, ale nie brak i innych układów stroficznych (to jest akurat cecha obu części). Trzeba powiedzieć, że tego rodzaju kompozycje nie mają swoich odpowiedników w serbskiej poezji. Stosunkowo rzadko serbscy moderniści pisali cykle wierszy lub zamiast tytułów wybierali oznaczenia liczbowe. Nasuwają się nieliczne przykłady: Milutin Bojić (numerowany cykl *Soneti* i kilkuczęściowy cykl *Himna pokolenja*), Jovan Dučić (*Jadranski soneti*). Zbieżności zatem nie należy szukać w warstwie kompozycyjnej, lecz tematycznej. Wiadomo, że secesyjne wiersze chorwackich modernistów cechowały się chłodem emocjonalnym, opisowością i

umiłowaniem antyku, zaś o utworach dalmatyńskich autorów tego okresu trudno byłoby powiedzieć, że preferowały filozofię rezygnacji. Także więc i z tego powodu łatwiej było sięgnąć Ujeviciowi do serbskiej Moderny, choć i generacja postmatośowców z *Chorwackiej młodej liryki*, gdzie Ujević debiutował (wraz z Andrićem), mogła przyciągnąć go nastrojami pesymistycznymi.

Tin rzecz jasna, jak każdy utalentowany poeta, nawiązując do znanych sobie wierszy, twórczo je przekształcał. Lektura Rakicia czy Dućicia dostarczała mu i satysfakcji estetycznych, i pewnych podniet intelektualnych. W dodatku odpowiadała mu konwencja w miarę bezpośredniego wyznania, ubrana w kostium zamkniętej formy. Rakicia monolog liryczny, nie pozbawiony emfazy (np. *Kad i meni dođe čas da mreti treba,/ Bože,daj da umrem jesenje noći*) bliski był wyznaniom Tina (np. *Ko će mi reći ime moga cilja?*). Znacznie bardziej aniżeli dość stonowany typ wypowiedzi Dućicia, który kładł nacisk na budowanie nastroju i obrazowanie pośrednie (*Morska vrba, Spavanje vode*). W tragicznej wizji życia dwie kategorie wyodrębniają się w poezji Tina: miłość i śmierć i wokół nich zbudował swój ówczesny światopogląd.

Już w pierwszym cyklu Ujevicia *Sanjarija* obecna jest Kobieta. Choć nieprecyzyjnie określona, przypomina Madonnę. Poeta zbliża się do jej wizerunku za pomocą szeregu asocjacji: *zlatna duša sestre,kosa Vivijane,ruke devičanstva, biće iz Višega Sveta, Gospa, samo Tebe ljubljah, oganj Tvoje slike na golome zidu...* Przeciwstawia ją innym kobietom (jedna na progu, druga przed domem). Sam poeta określa siebie *sebar pobeđeni*(zwyciężonym poddanym), który wraca do domu (nb. słowo *sebar* spotykamy w znanym wierszu Rakicia *Kondir* , w zestawieniu *plemići i sebri* - szlachcice i poddani), by poczuć dotyk ręki Tej Jedynej. Ważna jest atmosfera melancholii, ale także przekonanie o narodzinach „nowego Jezusa Chrystusa”. O podmiocie swej rozmowy Ujević pisze: „jesteś zagadką”. W następnym, krótkim cyklu *Čestitka za rođendan* , odwołując się do czasu powstania wiersza („w dniu, kiedy miałem dwadzieścia siedem lat”, zatem w 1918 roku!), opisuje spotkanie z Wybranką, nazwaną „przybraną córką Trzeciego Boga Parakleta”, której imię jest nieznane, ale jej „usta są idealne” i „boskość rozpoznana”. Podobna, religijna atmosfera dominuje w czteroczęściowym cyklu sonetów *Molitva Bogomajci*. Modląc się do Matki Boskiej, bohater wyznaje swoje winy i wprost wyraża skargę, że „nigdzie nie znalazł obiecanych miłości”, ani Bibianny, ani Odkupienia. W trzecim sonecie padają słowa: „Miłość jest Bogiem”, ale nieco dalej „Matka także jest Bogiem”, ale najważniejsza jest prośba o błogosławienie dla Dory Remebot, istoty niewinnej i świętej.

To pierwsza z całej listy poetyckich bohaterek Ujevicia. Autor samym początkiem *Leleka sebra* wpisuje się do typowej konwencji moderny. Choć nie jest ślepym naśladowcą Rakicia, odwołuje się poniekąd także do jego sposobu wyrażania uczuć i wprowadzania chrześcijańskich wątków.

Ujević w jednym z następnych wierszy tłumaczy: „*jer svaka ljubav carstvo vila biva,/ a draga žena. svaka, Prinčipesa*”. To także należy do modernistycznego dziedzictwa: zarówno określenie miłości jako carstwa nimf, jak i kochanej kobiety Księżniczką nie wykracza poza jego, wyznaczone jeszcze w XIX wieku ramy. Podobnie pisze poeta w kilku innych utworach na początku tomu: *boskie kobiety- piękno całego świata, miłości są namiętne*. Ta wizja idealnej miłości połączona z kategorią sanctum zmienia się nagle w książce od wiersza *Svakidašnja jadikovka* (Powszednia pieśń żałobna). Ujević akcentuje słabość, samotność, niemoc, niepokój i rozpacz. Dominują obrazy błota, nieba bez gwiazd, smutku i żalu. Bohater czuje się opuszczony: *i nema sestre ni brata,/ i nema oca ni majke,/ i nema drage ni druga*. Wiersz - modlitwa (bezpośredni zwrot do Boga) jest jednocześnie prośbą o miłość bądź „świętą śmierć”, ale także siłę i prawdziwą młodość! W wierszach *Romar* i *Misao na nju* mowa jest o idealnej miłości, o kobietach dalekich i przeczuwanych, które w utworze *Žene* przybierają postać anonimowego tłumu na ulicach.

Na tle tych niepowodzeń Ujević w cyklu *Tajanstva* stawia zasadnicze pytania: *-Ko sam i što sam, što ću, koga volim,/ što tražim, kuda idem, za čim lutam?* Brak miłości wywołuje strach przed sobą samym (*uplašen sobom svoje suze gutam*) - przypomina to słynne zdanie Dučića z wiersza *Topole* : *Ja se noćas bojim/ Sebe, i ja strepim sam od svoje seni*. Do poezji Ujevicia, do jego świadomości wdziera się lęk o przyszłość i myśl o nie sprostaniu czasom dzieciństwa, kiedy „było się wielkim”. Sięganie do topiki biblijnej (Ezaw, święta arka, trąby jerychońskie itp.) było podyktowane nie tylko modą, ale dawało poczucie ładu i sensu. Czas terażniejszy jest tragedią i bezsenssem, „pustką świata i czarną czarnością”, dlatego pojawia się obraz śmierci wraz z myślą o tym, że „miłość jest czystym ogniem”. Dlatego wspomnienia kobiet, pozostawionych w domu rodzinnym (Maria i Klara), zagłuszą obrazy nieosiągalnych Berenik, Meluzyn, Beat czy Angelik (rajskich dusz). W poezji Rakicia nie ma aż takiej rozpaczki z powodu nieosiągalnej miłości, choć i on stwierdza, że „miłość nie ma siły” i woli opisywać kobietę z fresku (Simonida) czy postać historyczną (Jefimija) niż zbliżyć się do swej miłej (*draga*), z którą prowadzi niesłychalny dialog (bardziej konkretny jest opis kobiety z dystansu jak w wierszu *Orchidea*).

Kontynuując swój intymny dziennik poetycki, swoją duchową biografię w czasie paryskiego *lutanja*, Ujević nieustannie zwraca się ku Chrystusowi i jego idei ofiary. Łączy ją przy tym z modernistycznym spleenem, „raną w sercu”, smutkiem i „wiecznym żalem” (*Odsutni*). Wołając o powrót tego, co „święte Nieznane”, wyraża pragnienie miłości, „ognia zachwytu” (*Maštovita noć*), a przy tym nie może zapomnieć stron rodzinnych i swoich bliskich (w wierszu *Na povratku* wymienia nie tylko wybrzeże dalmatyńskie, ale siostry, brata i rodziców - nb. w tym tekście występuje *sebar* i *lelek*, choć w osobnych kontekstach). Mimo odczucia tragedii, poeta, który ujawnia swoją obecność w wierszach, także używając swojego nazwiska (*mrtvi Ujević*), nie chce wcale uciec od miłości; *będę musiał kochać kobiety*. Trzy dłuższe wiersze: *Maštovita noć*, *Na povratku* i *Suvišni epitaf* swoją emocją i silnym subiektywizmem, a także linią rytmiczną przypominają wiersze Petkovicia-Disa, jak np. *Sa zaklopljenim očima* (iluzje, ciemność, martwa cisza, ból) czy *Predgrađe tišine* („moja jest dusza teraz suchym polem”). Ujević w swoim *Zbytecznym epitafium* wprost powiada, że woli smutek i świętość śmierci niż „nienawiść słońca i jasność dni”, a w cyklu *Vedrina* przeciwstawia czystość marzenia brudowi życia (symbolem ideału jest Beatrycze).

Podsumowaniem pierwszej części tomu Ujevicia jest pięć ostatnich wierszy (*Zvezde u visini*, *Molitva iz tamnice*, *Rusiji Rusija*, *Bdenje* i *Perivoj*). W nich przeważa aspekt przyszłościowy, związany zarówno z osobistym doświadczeniem (*rozkosz przyszłych miłości*), jak i globalną rewolucją (*kiedy błysnie młoda żądza ludzi*). W tych utworach widać zmianę języka, tematyki (pojawia się np. *pożar carskiej Moskwy*), ale także światopoglądu (*staromu Bogu ne molim se više*, albo *tihu psovku reći na Boga i sveca!*). Wyraźnie wpływ na nią miały wydarzenia w Rosji. Dlatego nie dziwi nagły zwrot poety: „zbyteczne są słowa” i „krwią okupimy prawo i czystość”. Widać w całym *Leleku sebra* wzrastające napięcie, gradację wartości, powolną zmianę nastawienia do życia.

Kolajna posiada inną wewnętrzną organizację. Każdy wiersz został potraktowany przez *martwego Ujevicia* jako kolejny element przedstawienia nieudanej (niespełnionej) miłości. Zamiast gorącego uczucia nienawiść, zamiast rozkoszy cierpienie, zamiast zbliżania się ucieczka - tak właśnie poeta ukazuje swój stosunek do kobiety. Jest ona „wnuczką wysokiej pramatki Ewy”, uosobieniem piękna, ale i nieosiągalnej miłości. Łzy „cierpiętника” stają się naszymi naszyjnikami wiszącym na szyi „kochanego dziecięcia” (Ujević używa dwóch słów na określenie naszyjnika; *kolajna* i *đerdan* - to drugie wykorzystał chorwacki prozaik, Dinko Šimunović jako tytuł swej książki). Bohaterka poszczególnych wierszy *Naszyjnika* z jednej

strony wydaje się być jedną i tą samą osobą, którą podmiot liryczny obserwuje z daleka (przez okno, na ulicy), z drugiej kimś abstrakcyjnym, wyśnionym, o kim się mówi „nieznana dama”, „boska kobieta”, „cudna Diva”. Pozorna z nią rozmowa ma wiele wspólnego ze strategią Rakicia, jaką się posłużył w wierszach miłosnych o „swej miłej”. Ujević znalazłszy swoją Beatrycze (prośby w *Leleku sebra* zostały wysłuchane), nie jest w stanie zbliżyć się do niej i kreuje ze swego skrywanego uczucia nowy świat wartości. Rodzi się stan wiecznego oczekiwania, jednocześnie złości, która powoli zmienia się w ból i niepokój (ciekawe, że pierwsze wiersze, opisujące ów stan napięcia, złożone są z dziewięciozłoskowców - co nadaje przeżyciom „cierpiącego kochanka” zupełnie inną funkcję poetycką. W dalszej części *Kolajny*, bardziej refleksyjnej, pojawi się jedenastozłoskowiec jako zapowiedź chłodnej gry intelektualnej. Bohater cierpi nie tyle z miłości, ile, jak czytamy w wierszu XXI, „z piękna”, co rodzi płacz i myśl o śmierci w samotności. Ale dość wcześnie znika z horyzontu kochanka sam obiekt jego miłości. Przedmiotem opisu staje się stan świadomości kochającego bez pamięci młodzieńca. Wie już, że nigdy nie spotka swej wyśnionej kobiety i będzie nasłuchiwał „głosu bólu”.

Ale to nie wszystko. Ujević w sposób bardzo zorganizowany wypowiada się o sposobach własnej kreacji, pisząc o powstających „gorących sonetach” i „epopei”. Dlatego jego wyznania w rodzaju „*zbog jedne žene ja propadam*” należy odbierać nie wprost, lecz jako strategię literacką, dość zresztą odmienną od tej w *Leleku sebra*. Nie od rzeczy, jak myślę, w sonecie XXIV umieścił zdanie: *rzuca fałszywy cień zagadkowy Dis*, jakby chciał odciąć się od zbyt jawnej eksklamacji Petkovicia. Myśl o kobiecie rodzi nie tylko u bohatera rozpacz czy nawet, jak czytamy, obłęd (XXVI), ale po pewnym czasie wywołuje kontreakcję w postaci zamiany realiów w konwenans (królowna, medium, Wiła itp.), czy też wspomnienie dalmatyńskiego dzieciństwa (wieś, morze, Split). Miłość przeobraża się w śmierć (śmierć jest wszędzie: w oddechu, codziennych uczynkach, *smrt, i smrt, i smrt u Nadi i Otkriću*), ginie nawet rodzący się głęboko we wnętrzu śpiew, legną się w piersiach robaki, a dusza zmienia się w ślepy ogień. W wierszu XXXVII czytamy: *Bez Boga i bez ideala/ lunjam u varke osvetlenja*. To połączenie nieudanej miłości, która jest iluzją, z odrzuceniem Boga może mieć wymiar znacznie szerszy. Brak wszelkiej nadziei, krzyk smutku, choroba duszy odsłaniają stan głębokiego rozczarowania dotychczasowym życiem, a stwierdzenie (w XL), że „*idealna kobieta/.../ ma w jamie oka niewzruszonego głęboki, okrutny ogień śmierci*” puentuje wyobrażone przeżycie erotyczne.

Podobnie jak pod koniec *Leleka sebra* poeta umieścił wiersze wykraczające poza ramy

miłosnej epopei, tak samo ostatnim wierszom *Kolajny* nadał status zbiorowego wyznania na temat wydarzeń politycznych (modlitwa w rosyjskiej cerkwi za dusze Słowian cierpiących na wojnie i prośba o wysłanie „rosyjskiego Chrystusa”, myśl o „lepszym wszechświecie” i powrocie nadziei, a także znalezieniu się nad Adriatykiem). Choć zaskakujące i nie pasujące do całości wiersze uciekają od jednostkowego bólu, spowodowanego niespełnioną miłością, to jednak w zgodzie z kłamrą kompozycyjną, ale też pewną manierą, charakterystyczną dla chorwackiej i serbskiej Moderny, uzupełniają czy raczej stereotypizują gest rozdarcia w formie czynu zbiorowego. Ostatecznym zamknięciem jest wiersz XLVII, w którym Ujević dokonuje autotematycznej oceny swego „dziennika duchowego”. Nazywa w nim swoje utwory o miłości „słowiańskimi wierszami wyrwanymi z krwawiącego serca”, swoją poetykę ucieczką od gładkich słów, gdyż „namiętności były za głębokie”. W ostatniej strofie tajemnicę swojej śmierci („*kad ne bude mene*”) powierza „przekleństwu jednej kobiety”. W ten sposób pożenione zostały indywidualne porażki z narodowym poczuciem klęski (owa „słowiańskość”, a także nowa Rosja to emblematy dość zakorzenione w poezji chorwackiej od czasu iliryzmu).

Dziennik poetycki Tina analizuje w sposób charakterystyczny dla Moderny (zwłaszcza serbskiej) kolejne etapy poznania erotycznego: od poszukiwania idealnej miłości poprzez cierpienie związane z nieumiejętnością jej ziszczenia aż do klęski uczucia, spowodowanej brakiem aktywnego uczestnictwa w akcie przeżycia. Cały ten proces został wsparty chrześcijańskim instrumentarium oraz cyklem reminiscencji czyli stałym odwoływaniem się do czasu szczęśliwego dzieciństwa (Dalmacja). Paryski bruk, obecny w *Leleku sebra* i *Kolajnie* tylko symbolicznie (Montparnasse), nie stał się widocznym znakiem emigracyjnej tułaczki. To raczej nadprzestrzeń (słowo użyte przez Tina), która pomogła poecie odczuć nie tylko swoje oddalenie i opuszczenie, ale także zagrożenie pustką, wyzwoliła w nim, u progu dojrzałości, potrzebę zastąpienia stale obecnego obrazu „męki ukrzyżowanego Chrystusa” (jakby powiedział Rakić) niezbyt jeszcze dobrze osadzoną w planie historycznym metaforą „wyzwoleńczego ognika Kasjopei” (XLV) czy „nowego boga i duszy wiecznej” (XLIII).