IZAZOVI KAŠTELANOVE POEZIJE

Pisati o Juri Kaštelanu znači razmišljati o brojnim pretpostavkama hrvatskog moderniteta u rasponu od gotovo pola stoljeća. Lûk od *Crvenog konja* pa do *Zavjeta za Epetion* i pjesama tiskanih, zasad, samo na stranicama revijā, velik je i u njegovoj se sjeni zbio mnogi značajniji događaj i ostvarila mnoga vrijedna pojava novijega hrvatskog pjesništva.

Od poezije mladenačkog bunta, društvene negacije i estetskog osporavanja pa do lirike koja je izrastala na tradicijama romantične vizije poezije kao kritike i iskaza egzistencijalne situacije, odnosno do neoklasicističkih tendencija iz *Divljeg oka* i svega onog što slijedi, Kaštelan je, mijenjajući se, bio uvijek sad više, sad manje, dosljedan samom sebi, a nedosljedan svemu onome što je od žive jezične materije i mitskog duha nastojalo učiniti mrtvo slovo, fetiš dostojan žaljenja, umjesto respektirane i cijenjene kreacije koja se očituje živom prispodobom i slikom u kojoj su sadržani intelektualni i osjećajni kompleks iskazan u jednom trenu.

Razvoj, zapravo kretanje duha i oblika Kaštelanove lirike valja pokušati shvatiti na poseban način, jer se poezija u doslovnom smislu ne razvija, ona se samo eventualno bolje, odnosno drugačije ostvaruje. Razloge takva vjerovanja valja potražiti već u prvoj Kaštelanovoj knjizi čija je raznolikost i raznorodnost u spoznaji činjenice kako je mladi pjesnik već na samom početku hrvanja s riječima dotaknuo ne samo široko polje poetskih iskustava nego i sve buduće registre svojega lirskog Ja, te široki prostor pjesničkih

* Esej Branimira Donata objavljujemo pridružujući se na taj način proslavi 70. godišnjice rođenja velikoga hrvatskog pjesnika Jure Kaštelana (18. prosinca 1919, Zakučac kod Omiša).

tema, posredno pokazujući i na one pjesnike koji su mu pomogli u tom traženju identiteta i na ono što ga u poeziji tih odabranika srca, temperamenta i uma zanima i stvaralački potiče.

Na ishodištu Kaštelanove poezije stoje dva visoka uzora čija nazočnost ne dopušta da je diskreditiraju bilo kakve nevješte kombinacije.

Ne svjedoči li to da je pjesnik bio svjestan uloge nekih karakterističnih težnji tada modernog nadrealizma, a s druge pak strane osjećao potrebu pisanja takve poezije koja se, po autentičnosti i izričajnoj spontanosti, ni po čemu ne bi razlikovala od narodne lirske pjesme te, što je neobično značajno, epskog objektivizma npr. Kačićeve pučke pjesmarice? Zahtjev nije bio ostvariv, ali je zato bio neobično zavodljiv. Možda je već sama struktura individualiziranog teksta (komu je kao autor stremio) pridonijela da se sačuva ljudska individualnost kao temeljno jamstvo svakog drugog integriteta.

Stoga se postavlja pitanje, što za poeziju i pjesnika Kaštelana predstavlja nazočnost zbiljskog i kako se ona očituje u pojedinim pjesmama, u poeziji iz različitih stvaralačkih razdoblja.

Nietzsche je u *Tako je govorio Zaratustra* zapisao: »Od svega napisanog volim ono što je napisano vlastitom krvlju. Piši krvlju i iskusit ćeš da je krv duh«. Patetični Nijemac predvidio je jednu od opsesija što će kao nečista savjest progoniti nadrealiste koji su tu težnju imali razloga tumačiti i u odnosu na vlastiti promašaj. Kaštelanova poezija, osobito ona iz ranijeg razdoblja, nalazi se unutar magnetskog polja Nietzscheove kategoričke tvrdnje i njegova radikalnog opiranja nihilizmu, te retoričke opsesije nadrealista da svijet objasne metaforom. Nietzscheovu želju zapravo valja shvatiti kao jednu od onih malobrojnih produktivnih metafora poput one Arhimedove o uporištu ili one Galilejeve o tomu da se ipak kreće, ali i one latentne potrebe nadrealista da se čudo svijeta i tajna postojanja objasne neobičnim sudarima riječi iz kojih se rađa varnica slikā provokativna značenja.

Život i sve ono vitalno vezano uz njega bijaše za Kaštelana izazovno; pokušavajući ga obuhvatiti, otkrivao je poeziju kao njegovu strukturu. Hipnotiziran svim onim što se iz jezika pretvaralo u činjenice i procesom u kojem su činjenice postajale jezik, očaran zbiljom, ošamućen jednostavnošću bitnih životnih očitovanja, poeziju je od početka svoje odluke da se upusti u pustolovinu pisanja stihova doživljavao kao nužnost i proces nalik disanju ili kucaju srca.

Među tim činjenicama valja potražiti prave i vjerodostojne razloge zbog kojih se Kaštelan već u *Crvenom konju* odlučio pisati

stihove bitno različite od onih što su ih pisali njegovi vršnjaci. Njegov lirski konj, taj crveni Pegaz, nije bio plah, nije strahovao pred himerama koje su neprestano izranjavale iz mraka povijesti i sumraka građanske svijesti. Ni njegov jezik, o kojem smo već ustvrdili da je bio slobodan, nije zastajao nijem pred mračnim prizorima koji su započinjali na pragu epohe totalitarnog duha, koja je bila hibrid ideje o svijetloj idealiziranoj budućnosti i straha da smo zakoračili u neko novo srednjovjekovlje. Kaštelan je odmah dao na poetski način do znanja da vjeruje u poeziju, makar ona i bila patetična gesta ili možda čak staromodno pitanje časti. Međutim, kritika je odmah uočila pjesničku zrelost; njegove pjesme bile su zbog svoje unutarnje slobode pune podstreka i sposobnosti da metaforom krvi vidaju prave ljudske rane.

Predstavivši se ponajprije kao pjesnik emocionalne oporbe, socijalnog nezadovoljstva i romantične negacije, Kaštelan nije razmišljao u tomu je li lirika u ovo prozno doba možda ipak nedjelatna, nije gubio vrijeme na sumnje ima li poezija moćnije protivnike ili zagovornike. Vjerovao je u intuiciju koja mu nije pružala nikakve argumente za ondašnju povijesnu neodlučnost što se napajala skeptičnim razmatranjima o tomu jesu li poeziji uopće preostali kakvi valjani ljudski razlozi. Pretpostavka snažnoga poetskog naboja *Crvenog konja* bila je krajnje jednostavna: valja se prepustiti impulsima; valja živjeti bez straha od neistraženih prostranstava emocija i dubine intelektualnih problema koji su postali sudbinskim teretom suvremena čovjeka. Mladi pjesnik poeziju je osjećao kao klonulost, kao nekakvu sretnu obamrlost od prevelike djelatnosti i sudjelovanja u zbilji koja se pojavljivala baš usred riječi što ih je izgovarao.

To je dio razloga zbog kojih se u *Crvenom konju* susrećemo s likom koja ne strahuje od kušnje da govori raznim glasovima i koja u spektru od ispovijesti do nekog impersonalnog idioma povijesti otkriva svoju utemeljenost. René Char (a između njega i kasnijeg Kaštelana moguće je povući stanovitu genetičku vezu), razmišljajući o naravi svoga pjesništva i poezije uopće, predložio je jednu i za naš slučaj prihvatljivu definiciju: »Slobodan izbor izgleda da poeziji daje moć predvodnika. Ona bi htjela biti biće akcije, i to ispred same akcije«.

Upravo ta mogućnost daje mnogim Kaštelanovim pjesmama smisao predviđanja; *Crveni konj* je u isti mah knjiga ne samo poetskih nego i povijesnih anticipacija. Pjesnik tada nije bio svjestan te činjenice, ali je ipak pjesmama potvrđivao poznatu Rimbaudovu maksimu — da poezija više neće ići ukorak s akcijom, nego da će ići ispred nje.

Valja se stoga u povodu ranije Kaštelanove poezije prisjetiti i poznate Eliotove tvrdnje o postojanju »tri glasa« poezije; u različitosti njihovih tonaliteta on ne orkestrira samo pojedine pjesme nego i oblikuje cjelokupnu svoju poetiku. No istaknimo: lirsku ponesenost mnogih stihova *Crvenog konja* slijedi i neki novi šum, brujanje glasova koje valja prepoznati i kao prikriveni *govor kolektiva.*

Predstavivši se i kao pjesnik oporbe, negacije i milenarističkih slutnji, Kaštelan nije prešutio da sluti nadolazeće katastrofe, kobne nesporazume i sukobe među pojedincima i narodima. Predosjećajući opasnost od nadolazeće epidemije kolektivne ravnodušnosti koja uništava krhku biljku ljubavi a proizvodi otrov mržnje i samoće koje vode epohalnoj tjeskobi, taj je pjesnik pokušao sve te slutnje i predosjećaje objektivirati u jezik, i ne sluteći da sudjeluje u opisu kuge, u prepoznavanju simptoma jedne gotovo neizlječive kolektivne neuroze koja ne vodi samo razaranju uma nego i uništenju osjećajnosti. Čuteći svoj položaj osamljena pojedinca u odnosu na neprijateljsku stvarnost koja ga je okruživala i okužila, počeo je posredstvom pjesme iskazivati i/li opisivati klopku u koju je pao ne samo čovjek-pojedinac nego i jezik koji je prestao biti čimbenikom kolektivne svijesti i postupno se pretvarao u instrument ideologije. Tom ćutilu, koje je od poezije zahtijevalo da predviđa, pjesnik se u mnogoj prilici posve podredio; Kaštelanova poezija puno toga duguje prethodnicima i upravo je po tomu u opreci s većim dijelom hrvatske lirike tridesetih i četrdesetih godina — s onom lirikom koja se najčešće zadovoljavala *pastoralom* kao sadržajem i Arkadijom kao prostorom svoje brižno izabrane ali u isti mah skučene unutarnje slobode, uvjerena da je nevinost od utjecaja dokaz čistoće. U sklopu spomenutih dominanti pjesnik je u ciklusima *Oskvrnjeno začeće, Crveni konj, Gitara, Roda ili djetinjstvo jave* i *Autokritika* iskazao uvjerenje da je pitanje pjesničke djelotvornosti istinski ovisno o pronalasku odgovarajućih *poetskih oblika* i komunikacijskog kôda. Pitanje ostvarivanja forme za mladog je pjesnika odmah bilo identično ispunjavanju zahtjeva *istine.* Do pjesničke istine moglo se doprijeti tako da se sa životom i problemima bližnjih osjeti zajedništvo kroz bratstvo riječi. Istodobno se pročišćavala svijest o nužnosti poezije i vjerodostojnosti pjesničke emocije.

Iskustvo stečeno u podneblju užeg zavičaja — uz čitanje i prepričavanje parabola iz glagoljicom i bosančicom tiskanih svetih i nabožnih knjiga i stihove starca Milovana i prepričavanje doživljaja stvarnih i izmišljenih junaka — i dalje je ostalo podlogom svega u što je Kaštelan unosio svoju emociju i kreativni identitet.

Naravno, pjesnik je tražio svuda gdje se moglo naći, no dobro je znao da postoje zone koje valja s osobitom pomnjom izbjegavati. Premda napučene, predstavljale su prave pustinje. I na tome putu, kao da je osjećao da poput prave himere postoji zamka

poetiziranog govora, sastavljenog od suviše lijepih riječi graciozno povezanih s ostalim biserima. Prava poezija se prilagođuje sirovoj golotinji... Jer poezija je u životu.

Poezija je zarazna.
Poezija je u životu.
Ona će postati armatura govora.
Poezija mora imati za svrhu praktičnu istinu.
Ona će postati objektivna.
Poezija je u životu.
Ona je u službi života.
Ona je ispred života.
Postoji razlog poezije: to je razlog dobra.

Tako, eto, govoraše Éluard istinu koju je i Kaštelan osluškivao. Svi glasovi koji su brujali seoskim kolibama, pojatama i otvorenim prostorima a izricala su ih seljačka usta ponavljajući pučku mudrost i iskonsko poznavanje života, čuli su se i u poeziji toga mladog pjesnika premda ih je izrekao jedan daleki prethodnik gotovo dva stoljeća prije:

»Ove pisme svakome drage neće biti, jer među njima malo ima raznolikosti, nahodeći se u svim iste riči, kakonoti ove: *junak, vitez, delija, leventa, zmija, zmaj, vuk, soko òrâ, gnizdo sokolovo* i *mač, sablja, kopje, Kraljević, Kobilić, Zdrinović, kolajne, medalje, dukale, odsicaše, robje dovodaše* itd.

Kad bi moguće bilo, imala bi jedna od druge biti posve različita, ali budući svi vitezovi imenovani od iste kriposti, s istim ričma služiti se bî potribito za ukazati njihova junaštva. Komu su ugodne, neka ih piva: komu nisu, neka ide spavati«.

Tako Kačić Miošić, i to mnogo prije stilističke kritike i ideje o »ključnim riječima« ili »duhovnom etimonu«. Na »slovinskom«, što će reći hrvatskom, fratar iz Brista naveo je pregršt »ključnih riječi« koje kao i mnoge druge iz *Razgovora ugodnog* nisu nevine u odnosu na ono što će mladi pjesnik iz Zakučca pokraj Omiša izreći poslije stotinu i šezdeset godina, imajući pred očima zacijelo onakvu viziju poetske očitosti o kakvoj je pisao citirani Éluard, sačuvanu negdje duboko u podsvijesti i u kolektivnoj svijesti naroda s kojim se identificirao. U pozadini *Crvenog konja* osjećao se rad dviju energija: jednu određivaše modernitet, a drugu tradicija iskazana primjerice u *Poskočnici koja se u kolu pjeva.*

Oslanjajući se na ugaoni kamen narodnog iskustva, Kaštelan je potvrdio onaj važan razlog poezije na koji je ukazao Éluard, a to je »razlog dobra«.

Tako je u ispovjednom tekstu koji na trenutke poprima značajke a i funkciju nadrealističkog automatskog teksta, ispitujući svoju pjesničku, odnosno ljusku situaciju, Kaštelan šetao »po svoj zemlji« sjećanja, uspomena, bilježio spoznaje kao rane koje gladijator s ponosom broji nakon usudne pobjede:

Izgubio sam tlo pod nogama. Nije to utvara, sebe sam samoga ščepao za grlo, prignječio sam svoje dane i noći, svoje zore i svoje smislove što kljuju i kukljaju, što me sile da živim, da volim ovaj kruh svagdanji.

Bio sam seljačko dijete u prnjama, u predvečerjima, u zadnjoj školskoj klupi i nigda se nisam usudio podići oči, nigda nisam poželio bolju od svoje sirote majke. Volim vas, moje krave i moje kiše, što ste me ispirale, što ste me mlatile. O priprosta sliko oljuštena iz svih složenih stvarnosti. Koliko novih radosti vri. Sam sam pusta sreća. Čuješ li kako trči, kako se kotrlja. Slušaj. Slušaj. To ti ja govorim juče i sutra u svim prostorima. Govorim ti rukama i očima. Oči... Oči... za sva viđena neba, za mora i obale, za zemlju da je obuhvatim, da je iscijedim, da je zavrtim u svim smjerovima (Crveni konj, str. 6).

Kaštelana je već na samom početku pjesnikovanja zanimalo sve što je bilo u ma kakvoj vezi s »ljudskom situacijom«, upravo mu se stoga poezija i činila dobrim medijem svake takve provjere. Riječi koje je prihvatio iz te hrvatske drevne pučke tradicije počele su u novim okolnostima djelovati na začudan način. Iz njihovih spojeva počela je kuljati neka alkemijska snaga. One su stvarale i potirale onu nejednakost na koju je starac Milovan ukazivao kao na neizbježni ustroj svijeta: poezija je postojala samo zato jer je računala na neki drukčiji svijet. Iz te nužne revizije pomaljale su se neke nove činjenice i iskustva, povijest je postala uvod u transcendenciju, govor je postao izazov i navikama i logičkim predrasudama.

Samoća, staklena samoća. Ubica djetinjstvo.
Ne znam prosloviti, ne vidim, sav sam gluh
Za koraljna žala, za glad i vješala
Za kruh smijeha za san, za dan za zoru
Za zoru mliječnu, za crvenu zoru moje Hrvatske
Cvatem u plamenu i voću rumenu u romonu
U svakoj smrti, u svakoj ljubavi gorim i oživim
Neka me puškama, zamkama, neka me izrešetaju...
(U sobi među lešinama)

Poezija koju je Kaštelan ispisivao bila je između ostalog i samospoznaja, ta je poezija posredstvom jezika otkrivala dubinu egzistencijalne neizvjesnosti, a također ukazivala na kolektivni gubitak vizije cjeline. Odustajanjem od opjevavanja idiličnih sadržaja i pastoralnih prizora, a u znaku nadolazećeg rata i krvavije, koji će uskoro postati hrvatska i svjetska java, pjesnik je jasno iskazao povijesnu situaciju, na gotovo manifestan način, a istodobno i kao opreku prema dijelu ondašnjih pjesničkih ideala.

Dinamit jasno i programatski iskazuje pojedinačno (ljudsko i poetičko) iskustvo, uspoređujući trenutnu povijesnu situaciju s vitalnim iskustvima hrvatske poezije oporbe i negacije društvene situacije u ime neke utopijske zbilje. Žar tog štapina gorio je sažimajući u užarenu jezgru svoga plama iskustva oporbenjačkih stihova Silvija Strahimira Kranjčevića, Antuna Gustava Matoša, Miroslava Krleže i prenoseći revolucionarnu poruku imaginaciji negativnog, koja je poput detonatora morala aktivirati svijest i iskustva o povijesnoj borbi, te revolt klasnih sukoba i preobraziti ih u slike ironičnih primjera, u prometejsku svjetlost te u mračni fatalizam stoljetnih pučkih iskustava.

U toj pjesmi, koja je nedvojbeno značajnija kao nezaobilazan povijesni primjer negoli kao ostvarenje novoga pjesničkog senzibiliteta, jasno se iskazuje jedna od temeljnih konstanti i značajki rane Kaštelanove poezije: prozodijska jednostavnost i romantično shvaćanje svrhe pjesništva. Istaknuta je važnost ritma, on je dokaz *elan vitala*. Uočljiv je i razgovorni ton koji potječe iz suponiranja dvaju glasova poezije što se stapaju u onaj karakterističan kolektivni glas kojim se Kaštelanova poezija, u prve tri zbirke, često glasa.

Ne treba posebno isticati da je ponekad riječ o angažiranoj poeziji a i o pjesmama plakatne transparentnosti, jer to je bilo doba kada su barikade bile sadržaj mnogih utopija.

Modernitet kao intencionalni sadržaj poezije, u hrvatskom pjesništvu četrdesetih godina nije pripadao u sferu urgentnih bilo književnih, bilo društvenih tema. O tom se pitanju već više od jednog desetljeća nije ni pisalo, a pretpostaviti je po mnogo čemu, ni razmišljalo. Vjerovalo se da su na tu temu svojedobno dovoljno kazali A. B. Šimić i Miroslav Krleža, odnosno da je problem apsolviran otkako je završena posljednja zakašnjela ekspresionistička žetva. Tin Ujević, za razliku od mnogih drugih iz toga plemena pjesnika — uzora i učitelja — bijaše odveć protejske naravi. Mijenjao se zacijelo zato jer je svoju poeziju shvaćao kao neprekidan ispit savjesti i kušnju mogućnosti pjesništva. Bio je stoga spreman da za nove grijehe ispašta uvijek nove i drukčije pokore.

Također je i beogradski nadrealizam u toj Kaštelanovoj fazi traženja identiteta mogao služiti kao mogući parametar.

U tom povijesnom trenutku valjalo je u isti mah zbilju prepoznati i iskazati kao jedini mogući totalitet. Međutim, ako su neki pjesnici toga razdoblja doista i pokušavali biti ozbiljni socijalni kritičari, jedva da su mogli ponuditi neke doista stvarnosne projekte. Sat povijesti i metronom poezije nisu imali isti ritam. Kao ozbiljna alternativa povijesne zbilje više se nikomu nije mogla, pa čak ni onima najnaivnijima, nuditi samo apovijesna Arkadija. Svemu tome nasuprot javlja se nestrpljivi mladi pjesnik koji nudi neki novi, opori pučki, iskonski lirizam, grubu ali iskrenu osjećajnost i sposobnost da u bizarnim pojedinostima predoči smisao uskraćene cjeline. Na taj način uspostavlja neposredniji odnos sa zbiljom, a ujedno dovodi u pitanje profaniranu i istrošenu tradiciju. Autoru *Crvenog konja* ne bijaše cilj napisati samo *lijepu i dobru* pjesmu, njega je morila opsesija da napiše *istinsku* pjesmu. Autentičnost je postala i mjerom vrijednosti. Ovo govori da je Kaštelan već na početku svoje pjesničke pustolovine mnogo toga shvatio na razini intuicije. Svijest o značenju novatorstva bila je u sprezi s postojećim, već spomenutim predilekcijama produktivna. Za Kaštelana je već tada poezija značila *djelatnost*, a ne puko *sredstvo*. Po tom se stajalištu bitno razlikovao od tada prilično brojnih predstavnika socijalne lirike. Taj odnos prema suvremenim htijenjima bio je i ostao vrlo kritički i na razini pjesničkog izraza: Kaštelan se nije bojao parafrazirati narodnu pjesmu, nije se bojao ni medijumskog pisanja, ali umio je biti i samozatajan.

U poletu svoga mladenačkog ali i bitno pjesničkog nezadovoljstva Kaštelan je osjetio svu težinu moralnog vakuuma trenutka, pa iz svih društvenih, etičkih, psiholoških i estetskih simptoma stvara zaključke koje na neki svoj izrazito prosvjedni način pjeva njegova poezija.

Pjesnički produktivan rezultat proviđanja spomenute situacije iskazivala je npr. pjesma *Predosjećaj jeseni na velegradskom pločniku*

Drugovima
Živki i psu

Moja majko stara, majko moja stara,
smrt me grize ovu jesen:
a u selu mome psi bijesno zaviju.
Psi moji podvinutih repova, ja sam pjesnik
i zavijem bolno sablasno,
a kad mi dojadi mokrit ću bez srama

KNJIŽNICA
JUGOSLAV. AKADEMIJE
ZAGREB

na najsvetijem mjestu
dignuvši nogu u čast prolaznika
Moja majko stara, smrt me podgrizava
a u mome selu jablani se njišu,
jablani se njišu, jablani se njišu,
a u mome selu jesen boje šara:
ti ne znaš za slavu što srca izgara,
znaš samo za jesen i za crnu tugu
za jesen, za jesen sumornu i dugu.

U ovom obliku pjesma je bila tiskana u *Crvenom konju;* deset godina kasnije, u *Pijetlu na krovu* (1950), dakle kada je navodno naša ljubav sa Staljinom već bila prošla fazu sentimentalne avanture (ali incestuozna veza sa staljinizmom bijaše i dalje kruta zbilja), tiskano je samo posljednjih sedam stihova, i to onih za koje se može reći da su pisani »na narodnu«.

Primjer je karakterističan, jer pokazuje u punoj bijedi političku bigotnost trenutka.

Ali vratimo se ovoj »nedužnoj« pjesmi u kojoj postoje dva svjesno različita dijela; prvi je disharmoničan, drugi asocira skladan ali pjesniku nažalost uskraćen svijet. Opreka je bila istaknuta i namjernim korištenjem dvaju prozodijskih sistema, ali je u ime lažne harmoničnosti bila naknadno izbrisana. »Duhovna praznina« bila je svedena na slikoviti sentimentalizam jesenjinovskog tipa. Ideologijska pozicija pedesetih godina, kao što se primjećuje, ponovno je počela isticati *idilu* (doduše nešto drukčijih insignija), odnosno, lažnu harmoniju umjesto disharmonične autentičnosti. Ničem kaotičnom nije bilo mjesta u socijalizmu. Čak je i posveta cenzurirana. Valjda zbog straha da između *psa* i *drugova* ne dođe do neke emocionalne identifikacije. Dakle, od autentične duhovne praznine svijeta uoči rata nije ostalo ništa. Beskonfliktnost je pobijedila autentičnu gorčinu. Povijesnom trenutku i izopačenim idejama o istini u umjetnosti smetala je kriva pretpostavka, da pjesnik u poeziju ugrađuje isključivo činjenice svojega privatnog građanskog života i subjektivno iskustvo, jer da ne umije transcendirati činjenice svijesti. Međutim, Kaštelan se niti na trenutak nije prepuštao lagodnom eksploatiranju osobne patnje i kulta neshvaćenosti, nego je kroz stvarnost, socijalnu konkretnost jezika i neskrivenu kontekstualnost, zbilju dovodio u pitanje na razne načine, pa čak i pastiširanjem »narodne« poezije. Nije to činio da bi isticao ljepotu nego zato da bi iskušao stvarnost i sve što u njoj određuje one antropološke i kozmičke identitete koji će ga u kasnijim zbirkama sve više zanimati.

Zasnivanje izgubljenog djetinjstva imalo je retrogradno djelovanje jer je uputilo (samo one kojima je to odgovaralo) na krivi trag, ukidajući tenziju između povijesne, egzistencijalne i psihološke datosti. Bijaše to uzrokom eliminiranja one elementarne modernosti spomenute pjesme, koja se u izvornom obliku očitovala u *ironiji* i prividnoj kontradiktornosti. Danas biva jasno kako je bez uvida u latentnu disharmoniju teško čitati mnoge Kaštelanove stihove (npr. pjesmu *Ne mrzim svijet* samo kao moguću opreku *Nadničarskoj*). Njihov problematični suodnos treba shvatiti kao intencionalni rez između dva tipa doživljaja i poetske objektivizacije, kao pukotinu kroz koju jezik curi u prazninu.

U šarolikom mladenačkom spektru značajki i posebnosti *Crvenog konja* ima dosta refleksa tadašnjeg trenutka hrvatskog pjesništva. Kao dobri dusi domaćeg ognjišta ponad Kaštelanovih stihova kruže sjene Tinova i Krležina iskustva, međutim, zbirka *Mrtve oči* Ive Kozarčanina predstavlja vitalnu i bitnu, no od književne povijesti zaboravljenu činjenicu, koju ne smijemo zaobići. Slučaj je zanimljiv između ostalog i zato jer pokazuje da jedan marginalizirani (ne i marginalni) pjesnik (u trenutku dok je još bio nazočan u književnosti kao suvremenik) dobiva na vrijednosti posredno preko djela mlađeg pjesnika, koji ovoga gotovo u istom trenutku stvaralački nadrasta, ali bi bez te lektire morao, očito, mnogo duže tragati za vlastitim stvaralačkim identitetom i teže bi mu bilo ostvariti povijesni prevrat koji će postati evidentan deset godina kasnije, kada se pojavi *Pijetao na krovu.*

O tomu da će ironijska podloga utjecati na značenjski potencijal cjelokupne rane Kaštelanove lirike svjedoče i tekstovi poput onog *Autokritika.* Njezin jedini stih:

Morao bih govoriti o sebi

nije u neskladu s pjesnikovim ondašnjim uvjerenjem da poeziju shvaća i kao činjenicu svijesti (a to znači i kao dar nesvjesnog), ali jednako i kao obvezu prema baštini i kontekstu trenutka. Mnogi stihovi mogu se danas čitati kao predviđanja koja su se, nažalost, uz pomoć htonskih sila sudbine, preobrazila u povijesne činjenice.

U sklopu tih pretpostavki postaje zanimljiva npr. i pjesma *Predvečerje u travnju 1939.* Što je nagovijestila i kako se obistinila nije potrebno tumačiti! Međutim, pjesma je vrijedna pozornosti i u svom oblikovnom vidu premda ne predstavlja nekakav egzotični izuzetak, jer se sa sličnom pučko-ironičnom inkantacijom susrećemo gotovo istodobno i u ranoj, onoj *labanovskoj fazi* pjesništva Šime Vučetića. Oba ova pjesnika južne Hrvatske, kolijevke naše kulture i književnosti, gotovo nehotice, zapravo nesvjesno ali utoliko funk-

cionalnije, prihvaćaju citatnost i parafrazu kao relevantne pjesničke postupke, bez kojih bi njihova, a to znači i suvremena hrvatska poezija bila siromašnija i jednoobraznija. Stapajući težnje avangarde ali i iskustva narodnog pjesništva, ova dva poslenika radila su paralelno na jednom od projekata koji će nešto kasnije kao legitimni postupak suvremene poetske *modernolatrije* kodificirati Ezra Pound u svojim enciklopedijski i multilingvistički utemeljenim *Cantosima.*

I ove primjere valja shvatiti kao jedan od pokušaja da pokažemo kako je hrvatski modernitet, na temelju slijeda mnogih ali nažalost odveć slabo i nedovoljno poznatih primjera, neprestano ali ne i osobito sretno tragao za vlastitim izrazom krećući se pritom putovima koji nisu uvijek bili i dominantni oblici moderne književnosti, niti su slijedili reprezentativne uzorke moderne književnosti, premda će takvima posredstvom i zauzimanjem dobrih i *još boljih majstora* uskoro postati.

Tinov primjer (uzmimo npr. komponentu onog mitskog »šestopera«), Krležino iskustvo, analogije s težnjama nekih, danas zaboravljenih književnih vršnjaka, zatim udio zbilje koja je u jednih razvila borbenost a u drugih eskapizam, bili su nužan udio u oblikovanju poetike vremena i prostora u kojoj je bilo mjesta i za ironične, ali jednako tako i za patetične vizije. U osnovi tog procesa prihvaćanja, asimiliranja ili odbacivanja nalazi se biće koje traži način da se izrazi. Odatle mnogostrukost rezonanci koje vode nekoj neizvjesnoj ali očito ontološkoj dubini.

Već je *Crveni konj* na različite načine otkrivao da njegov autor posjeduje svijest da je poezija, a to znači i pjesma, bitni čimbenik kolektivne svijesti. (Dokaz je prihvaćanje jednog a odbacivanje nečeg drugog iz kodificirane, nacionalne književne baštine.) Taj je put vodio sve do nijekanja svega postojećeg, što se može shvatiti i dokazom da je pjesnik već tada posjedovao svijest o nekoj drukčijoj zbilji. Prepoznavajući i poznavajući je, Kaštelan transcendira nacionalnu tradiciju, jer imenuje to što poznaje i zna.

Knjiga pjesama *Pijetao na krovu* (1950) pojavila se, barem za hrvatsku poeziju, u mnogo neprikladnijem trenutku. Ideja da postoji nekakva »građanska književnost«, te mnoge druge floskule koje je donio studeni vjetar s Istoka, nisu škodile samo socijalizmu nego i književnosti. Predlagane recepture *kako* i *zašto* pisati poeziju bile su u načelu neupotrebljive, a ipak je mnogi stanovnik naše književne republike na njih pristajao. Kaštelan nije bio među njima, premda je kao vis maior neke od predloženih propozicija prihvatio. Tako je i on počeo pisati poeziju o izgradnji, opjevavao je ratna iskustva, zagovarao optimizam koji se vijorio

na zastavi trenutka, pristao (a što mu je zapravo i preostalo) na cenzuru vlastite poezije, čak i one objelodanjene prije jednog desetljeća, koja je tada zbog »subverzivnih« odnosno političkih razloga bila zabranjena, a sada je estetski bila nepodobna. Znano je koliko je dogma o bezgrešnom začeću zadavala muke ne samo teolozima nego i praktičnim vjernicima. Ono što je jednima bilo misterija (na kojoj vjera uvijek inzistira), drugima bijaše povod za sumnju.

Kaštelanova poezija također nije izišla iz Atenine glave, a nije ni plod bezgrešnog začeća. Ona je plod intuiranja bitnih ontoloških sadržaja, pamćenja i iskustva; u njoj je stoga sedimentirano toliko mnogo toga što predstavlja različite datosti i kontinuitete.

Na tu je temu zapisao i sam pjesnik, inače neobično škrt u bilo kakvom tumačenju vlastita djela i rada na njemu, nekoliko sugestivnih podataka:

Osnovno je stvaralačko čulo: Osjetiti i čuti duh i dah sredine, sakrivenu dušu naroda, koja se preobražava i očituje djelima umjetnosti, u kamenu, u boji, i u riječi, u originalnosti stila, uvijek različita i uvijek svoja pod nemirnim čekićem Jurja Dalmatinca i u jecaju majke Margarite.

Ali taj sluh, Kaštelan to dobro zna, iako darovan, valja usavršavati i ta ga je svijest stvaralački obvezivala. Učio je od najboljih, jer jedino se tako može doista naučiti ono bitno. U već citiranom eseju *Gavran i konj*, tekstu koji sam fasciniran pročitao u jednom od prvih brojeva *Krugova* još kao gimnazijalac, pjesnik se na vrlo produktivan način upustio u nezahvalan posao ispitivanja svoje pjesničke savjesti i tako nam malo-pomalo otkrivao i pokoju zeru svog poetskog *segretta*. Zapisao je:

Čini mi se da se preko najznačajnije Lorkine pjesme, T u ž a l j k a z a I g n a c i j e m S a n c h e z M e j i a s o m, može otkriti tajna njegove poezije i poetike. O tome ne sada. Najosjetljivija i najtrajnija komponenta u Lorkinu djelu je ona španjolska pučka, nemirna, demonijačka, strastvena, slobodna, bezumna i bezgranična. Sudbonosno i ludo zaljubljen u Španjolsku, on je znao sve njene uzdahe i sve njene rane, njene oštre bodeže i njenu strast ciganšku i andalušku, njen pjev i njen muk, svjetla njene kulture, mrak kamenih kula i njihanje kolijevki. On je nije spoznavao samo pjesničkom strašću zaljubljenika, nego strastvenom ljubavlju svijesti probuđene i pobunjene.

Kao što se vidi: Kaštelanov izbor ne temelji se na netrpeljivosti i isključivostima nego na traganju za analogijama:

Bezimeni, ne zato manji, narodni pjesnik (i kad je njegov način izražavanja likvidiran modernijim književnim i kulturnim izra-

zom) može nam biti uzorom u slobodi inspiracije, u nesputanom dodiru sa zvijezdama i njegov je let, kad je let, zaista slobodan, neograničen i zato snažan.

Nimalo isključiv, ne krijući ono što je bilo poticajno, Kaštelan je postavio na dnevni red problem odnosa kulture i puka:

Jasno su se izdvojila dva pitanja, uzor i pjesnik. Onaj koji se ugleda i ono u što se ugleda. Oba su složena i nerazdvojiva.

Teško je odrediti što je važnije. Jedno je točno: kad pisac izgubi svoje osnovno čulo, kad prekine dodir s kulturnom podlogom svoje sredine i ne izrasta s njome u sukobu, on ugiba.

Kaštelan, dakle, objašnjava svoju poetiku, ili barem odnos prema poeziji, primjerima koji se uklapaju unutar hipotetičkog polja »izbora po srodnosti« i tijekom vremena će ih nadopunjavati npr. primjerom Antuna Branka Šimića, čijem će pjesničkom djelu sedamdesetih godina posvetiti značajnu studiju.

Sve to upozorava na to da je riječ o pjesniku nedvojbeno izrazita dara, čije djelo ima racionalno brižno profiliran kontekst, pjesniku u čijem je djelu sedimentirano iskustvo brojnih kultura, tradicija i različitih stvaralaca. Premda se pojavio sâm, on pripada velikim literarnim dinastijama koje su dale osnovni ton modernitetu u rasponu od tridesetih do početka sedamdesetih godina. Očito je pripadnik neke pobočne loze, ali, njegovim žilama nedvoumno teče krv mnogih vladara i prinčeva pjesničke riječi. Genetski kôd njegove poezije tako je bogat i otvoren raznolikostima da je, bez obzira na huj minulih godina, svježina jedno od onih svojstava po kojima je prepoznajemo.

Stih: *Jedan lirski pjesnik u pogonu* (Crveni konj, str. 17) nije samo metafora nego istinski iskaz jedne od karakterističnih situacija iz koje se oduvijek generirala Kaštelanova poezija. U tom procesu je valja i čitati.

Zbirka *Pijetao na krovu* (osim okljaštrenog izbora iz *Crvenog konja)* otkrila je za širu javnost jednog tada ipak nedovoljno poznatog pjesnika, koji nije bio osporavan premda nije ispunio sva očekivanja »inženjera duša«, a istodobno nije pokazivao namjeru da nastavlja slijediti prtinu prvog uspjeha, jer nije želio biti oponašatelj sama sebe.

U odnosu na ulogu koju je odigrala Vesna Parun *Zorama i vihorima,* Kaštelanova zbirka je 1950. godine djelovala na čitatelje fascinantno, na mlade pjesnike poticajno, a za policajce duha obeshrabrujeće.

Ciklus *Krvavija 1940—1941* jeka je one »eksplozije dinamita« što ju je pjesnik zapisao deset godina prije, odnosno slutnje

neke drukčije, gotovo nestvarnije stvarnosti, u kojoj se sukobljuju i stapaju nadrealno i metafizičko s društvenom i povijesnom faktografijom.

U kontekstu takvih koncepcijskih ali i imaginacijskih sukoba Kaštelan i dalje nudi poeziju snažne značajske tenzije. Uostalom, osvrnimo se na spomenuti ciklus u cijelosti.

Početni stihovi: *Kao da naliče na tvoju kosu; Daj mi, gazda janje bijelo; Jučer sam bio ptica, i nebo za ruže; Volio sam je golu i zavolio je; Što si legla na bijelu uzglavnicu* nagovješćuju da je posrijedi obraćanje ženi, ljubavno tepanje, ali i sugeriraju da se unutar starih okvira ljubavne poezije pokušava iskazati neko novo čuvstvo, neki drugi drhtaj, različit od očekivanog i poznatog. I doista, ostale pjesme ovoga ciklusa već prvim stihom pokazuju da pjesnik bilježi i neke drukčije senzacije: *Tko pohodi u snu sinju sirotinju; Ko bi se vodom crnom, ko bi sve noći umio; Dođe tako čovjeku da pljune, dođe da prokune; Glava na ratištu, crna na ramenu, glava usred dana; Zemlja će me utopiti, glava naša crvenica; U mrak, u noć; Kad se smrači krenut ćemo; Ulice u poplavi; Crni drvoredi; Izvuci mi sina u utrobi vrišti; U noći zazveče noži; Ne kolji, ne sažgi ovu noć; Ko dići kotve, ko niz vjetrove; U ševaru mi noći; Što da se žali kad se popali.*

Ljubav i svjetlost samo su dio trenutnog, sveopćeg mraka i mržnje. Nebrojene pozicije određene uvodnim stihovima svojevrsne su neuralgične točke svijesti jedne epohe i dio Kaštelanova dijaloga s modernošću. Temeljni modus njegove poezije u tom je trenutku bitka za pravo da se iskaže *modernitet*. Kaštelanova lirika pedesetih godina sjajno je ukazivala na brojne okolnosti stvaralaštva, ona je na stanoviti način bila i pjesnička i politička paradigma.

Revolt nije očitovan samo promjenom pjesničke forme, nego i izmijenjenim odnosom između života i umjetnosti, te odustajanjem od primjene pravila. Kaštelan je već tada ponovno dotaknuo jedan od temeljnih problema moderniteta — *mit o raskidu*. Ulog je uplatio na boju pojedinaca: ovaj je doduše anoniman ali uza sve to i baš zato čovjek. Ta se težnja maksimalno ostvaruje u *Tifusarima*.

U kontekstu tih imaginacijskih pomaka u Kaštelanovoj poeziji novo je ujedno i mitsko. Posebno je isto tako (na temelju promjene značenjske tenzije) zapravo univerzalno. Kolektiv je autentičan samo ako ga tvore pojedinci koji imaju svoju povijest, a po njoj i vlastitu sudbinu. Navedeni primjeri pokazuju da usporedbe koje bi na neki način legitimno nasljedovale tradiciju evropske lirike, u tom momentu ne bi pjesnički funkcionirale. Poticaji koje možemo

pratiti gotovo da su eluardovski prozračni, preobraženi kroz iskustva čitanja *Hane*, pjesničkog romana u stihovima Oskara Daviča, pokazuju da je pjesnik shvatio kako nema neprijelazne granice između svijeta intime i tragike suvremenosti. Stoga je to poezija visoke osjećajnosti i uzorne moralne čvrstoće. Ono što je sastavni dio istinskog pjesničkog identiteta Jure Kaštelana nije predstavljalo iznimku u sklopu aktivističke i parolaške poezije pedesetih, ali ono što je u drugih predstavljalo evidentno posljedicu naknadnog »ukrašavanja«, imalo je u toj lirici funkciju *učinka zbiljskog*. To je doba sve manje razlike između svijeta intimnosti i svijeta tragičnih povijesnih i psiholoških činjenica. Primjerice:

Kao da naliče na tvoju kosu
dani u zatiljku kameni,

stoje u opoziciji spram ostalih stihova

kao dani, te ogrlice
gvozdene groze,
niz vilice, niz izrezano lice
kopitom se groze

(K a o d a n a l i č e n a t v o j u k o s u)

Evo primjera kako se nastavlja proces legaliziran početkom dvadesetih destrukcijom visokog pjesničkog jezika, a koji bi bez *Psovke* Janka Polića Kamova i Matoševe *Mòre* bio neostvariv u buntovnim i očajničkim pjesmama mladog Miroslava Krleže.

Estetika ružnog je naravno naličje varke lijepog, savršenog, skladnog; poezija laži aktualizira liričnost istinitog. Poezija teži ispitivanju savjesti, a ekstaza postaje tehnikom toga primicanja istinskom. Upotrijebio sam dva zapravo teološka termina, jer ideju ljubavi gotovo je nemoguće shvatiti bez pozivanja i oslanjanja na onu tradiciju koja nam je stigla iz Okcitanije, a prema kojoj Tin Ujević iz razdoblja *Kolajne* nije bio nimalo ravnodušan. (I sam naslov Tinove posljednje zbirke, *Žedan kamen na studencu*, potvrđuje to zanimanje.)

Druga uočljiva karakteristika Kaštelanovih pjesama iz tog razdoblja sadržana je i u potrebi da se bunt izrazi ekonomično, gotovo gnomički. Stanje iskazano prazninom, što se moglo pratiti u nekim karakterističnim pjesmotvorima iz *Crvenog konja*, sada je svedeno na supstanciju egzistencijalnih formula, na lapidarne izreke bliske narodnoj mudrosti (*Buna je jača od oštrice mača*, ili ... *zovi, vuče, druge vuke / ruke, muke za hajduke*, ... ili *Mrače vukodlače, tama je od krvi*).

Istodobno teško se pjesniku u tom trenutku othrvati dvjema varkama. Prva je uzrokovana fasciniranošću negativitetom zbilje, ratom, krvavijom, bratoubilaštvom; druga je svedena na jedan vrlo snažan zbiljski doživljaj ljudske sudbine koju je doživio kao zoran pjesnički primjer. Eto što podrazumijevamo da ulazi unutar ove, druge komponente; riječ je o Ivanu Goranu Kovačiću i njegovoj *Jami.*

Teško je pretpostaviti da je Kaštelan iz *Crvenog konja* bio očaran poetikom, a pogotovo pjesničkom tehnikom Ivana Gorana Kovačića (osobito iz razdoblja koje je prethodilo poznatoj poemi). On je i prije i bolje iskazao iskustvo negativiteta, u doha dok je Goran još uvijek pjevao u žargonu nekoga neimenovanog ali ipak nazočnoga hrvatskog imažinizma koji je najbolje prezentirala lirika Vlade Vlaisavljevića. Pretpostaviti je da je Kaštelana u prvom redu zanimalo *moguće,* dakle ono što je stvarnije od stvarnosnog.

Istaknimo: Kaštelan je već svojom ranom poezijom *osporavao* postojeće; izričito je tražio blisko u dalekom, očito u skrivenom, neobično u običnom. Iz tako izmijenjene, pa ponekad i preokrenute perspektive mogao je iz tradicije kao i iz suvremenosti crpsti nešto od onog što još nije bilo dokraja identificirano i potrošeno suviše čestim prepoznavanjem u lirici prethodnih razdoblja.

Ivan Goran Kovačić još uvijek pretežno opjevava i evocira liriku dojma i ugođaja, i po toj se značajci nimalo ne izdvaja iz vladajućeg sustava hrvatske međuratne lirike. Međutim, pojavom *Jame,* poslije spoznaje u kakvoj su se to diaboličkoj simbiozi sa zbiljom našla pjesnička riječ, profetska vidovitost i povijest, Kaštelan više ne može ostati ravnodušan pred argumentima smrti što ih je *Jama* dokazivala svakim svojih iktusom i klasicistički uvjerljivim konstrukcijskim elementima. Naš pjesnik odjednom je postao svjestan da je u toj poemi toliko toga zapravo odjek pjesničke sposobnosti da nesvjesno intuira povijesna zbivanja i osobnu sudbinu. Kaštelan otkriva da pjesničku, jednako kao i ljudsku istinu valja reći na osobno uvjerljiv način. Za njega *Jama* nije bila ni primjer ni slučaj: predstavljala je *događaj.* Njezina je skrivena narav u organskoj svezi s monumentalizmom, visokim jezikom, dakle upravo svim onim što dotada nije moglo pustiti dublje korijene u Kaštelanovoj poeziji istraživanja i eksperimentiranja. Poslije tog iskustva Kaštelan biva sve očaraniji tragičnim optimizmom, no kako je stvaralački mudar i misaono produktivan, predosjetio je da se vrijednosti moraju temeljiti, osim na argumentima jezika te pjesničkih oblika, i na moralno-antropološkoj utemeljenosti pjesničkih motiva i mitologema.

Između Kaštelana i Gorana uspostavlja se polje snažnih prožimanja, pa srodnost na koju upozoravamo nije tek neka puka retorička figura svedena na stih:

Tražim tvoj grob u svojoj krvi
(Uspomeni Ivana Gorana Kovačića)

Posrijedi je proces identifikacije i prožimanja koji će naposljetku Kaštelanovu liriku usmjeriti prema novim prostorima, gdje se revaloriziraju neka iskustva gotovo klasicističkog podrijetla.

Riječ je između ostalog i o povijesno-morfološkoj rekonstrukciji, jer premda ne možemo točno odrediti kada je npr. napisana pjesma-poema *Lanci na rukama* (možda možemo upozoriti na neke sličnosti s *Jamom*), koju možemo gledati i kao opozicijski artefakt, stanovito zajedništvo nije puka fikcija nego je dio jedne povijesne opsesije:

Kuda iz ovog mraka, kako da nestanem
ispod ovih oblaka, kako bez daha da panem?
Kuda iz ove žice, kako iz ovog zida,
iz ove tamnice bez okna i bez vida?

Nije neumjesno pretpostaviti da je to poetski transformirana jeka stihova:

Krv je moje svjetlo i moja tama.
Blaženu noć su meni iskopali
Sa sretnim vidom iz očinjih jama;
Od kâplja dana bijesni oganj pâli
Krvavu zjenu u mozgu ko ranu.
Moje su oči zgasle na mom dlanu

(Jama I)

Opsesija je snažnija od različitosti pjesničke forme i to na određeni način posredno upozorava, da je kao stvaralac u tajnom dijalogu sa sudbinom (čas doslovnom, čas metaforičkom) Goran otišao dalje. Počelo je od reprodukcije, ali kada pokušavamo otkriti gdje je pohranjen original, nalazimo se u nedoumici gdje ga tražiti — nije li ostao u kompetenciji Dantea, možda Nazora kao mogućeg posrednika i metričkog inspiratora, ili se doista krije samo u povijesnoj zbilji. U odnosu na takva pitanja pojavljuju se i neka nova. Naime, tako Kaštelan postavlja svoje pitanje o pjesničkoj istini jednostavno zato jer su i stope Goranova pjesničkog iskustva ostavile trag koji bi također mogao biti jedna od pjesničkih istina hrvatske lirike. U sklopu takvih okolnosti napisao je *Tifusare*, poemu gdje je ne prvi put, ali dotada najopsesivnije, iskazao svoj

odnos prema smrti kao mjestu povijesne identifikacije i provjere tragičnog osjećanja.

Tu se javlja i onaj višak mimetičkog značenja koji dovodi u pitanje mogućnost simboličkog prikazivanja. Konačnost, a to će reći sudba, ne može se pomiriti odsutnošću značenja.

U *Tifusarima* dva karakteristična toposa Kaštelanove poezije stoje jedan pored drugog i prožimaju se. *Rat* i *smrt* dvije su posestrime pjesnikova dramatičnog gledanja zbilji u oči, zbilji koja je bila usud i postala povijest.

Premda smo dotaknuli mnoge aspekte realiziranja kaštelanovske poetike, još se nismo zaustavili na pitanjima vezanim uz intimnost, koja je sastavni dio njezine nedvojbene specifičnosti i vrijednosti. Intimnost je opozicija javnom i mora se shvatiti kao latentno stanje samoga poetskog iskaza, modusa govorenja i imaginacijskog očitovanja. Gledana iz ove perspektive, Kaštelanova je poezija poslije faze retoričke agresivnosti okušala i mogućnosti askeze, koja se na kraju krajeva svodi na pretpostavku da je poezija umijeće govora ali i suprotstavljanje rječitosti, odnosno izazov koji ne vodi provjeri golih ideja nego ostvarenju mogućnosti da se između modela i njegove stvarnosti smjesti jezik.

René Char u jednoj je svojoj pjesmi upozorio na novu mogućnost, i to stihom »pjesnik je ubio svoj model«. Ova činjenica omogućuje nove promjene i metamorfoze. Poema *Tifusari* predstavlja, između ostalog, legitimnu *dvanaestoricu* naše revolucije, a istodobno i jedan od načina revolucioniranja poezije. Nisam spomenuo Bloka da bih ukazao na moguću vezu, utjecaj, recepciju — problem je u analogiji, odnosno u funkciji. Stihovi su tu prispodobe kolonā smrti; riječi su koraci, stope pak grobovi. To je lirika stvarne i simbolične ognjice. Sadržaj te vrućice je osjećaj rasapa i izazov nestvarnih slika; smjesa užasa i idile. Ova poezija izrasta iz korijena neposrednog čina negacije. Pjesnik biva svjestan sebe pokazujući užas zbilje kojoj poriče smisao, ali ne i postojanje. To je dijalog smrti i želje da se ona nadživi. Pjesmom odzvanja jeka svega onog što smrt pretvara u nestvarnost. Ne treba kriti da u *Tifusarima* ima nešto i od revolucionarne retorike, koja ionako Kaštelanovoj poeziji nije tuđa, osobito kada se sučeljuju osjećaj individualnosti i potrebe kolektiva u kojem se pojedinac ne samo angažira nego i prepoznaje.

Ova, kao i tolike druge Kaštelanove pjesme, osobito one nastale na zgarištu konkretnog, stvarnog i povijesnog iskustva, posreduju u otkrivanju nekoga novog i drukčijeg vidokruga prema kojem stremi njegova pjesnička riječ. Na tom obzoru pomaljaju se i fragmenti jednoga epski zasnovanog svijeta, koji je, a to pjesnik

izvrsno intuira, diskreditiran. Međutim, dužnost je poezije da vjeruje kako se izgubljeno može ne samo ponovno naći nego i nadoknaditi. Autentičnost većeg dijela »angažirane« poezije Jure Kaštelana temelji se na sposobnosti da akcija izrasta iz vizije.

Možda se dio njegove angažirane poezije iz sredine pedesetih (a to nije ni malen, a još manje beznačajan dio njegova opusa) doima kao oblik reparacijā, tj. kao naknadno plaćanje računa za (duhovne) štete (mahom ratne ili poratne) koje su počinili drugi.

Istodobno, valja biti svjestan da Kaštelanova poezija otvorena glasa nije plakat, ne predstavlja obično ispunjenje nekog »društvenog«, odnosno »političkog« zadatka, niti je puki dug retorike prema potrebama društvenog angažmana.

Iz jezgre ovog uvjerenja valja pokušati ponovno pročitati i *Pjesme o mojoj zemlji.* To je kaštelanovski pokušaj uspostavljanja nekoga svog *de rerum natura* otkrivanja zavičajnosti kao prostora hijerarhija i vrijednosti. Čin pjesme i pjevanje dio su obreda prepoznavanja stvarnosti koja se premetnula, zahvaljujući nekim okolnostima, u legendu prema kojoj Kaštelan pjesnički ne može biti ravnodušan. Gledaj i vidjet ćeš, kazuje pjesnik; sve što je pred očima postoji zato jer se moglo preobraziti. Ova lirika posreduje neprestance konkretne slike i slutnje postojanja nekog novog i drukčijeg horizonta prema kojemu stremi njegov govor, a u nj su uključene i krhotine jezika epike koji je, što pjesnik dobro zna, diskreditiran, no on i dalje na razini arhetipskih slika daje ipak do znanja da se i izgubljeno može ponovno naći.

Tada biva jasnije da očitost i neposrednost, golota jezika izvješća, licitiranje osjećajima, predstavljaju zapravo veliki napor da se društvene i psihološke činjenice ugrade u prostor ljudske nade. *Pjesme o mojoj zemlji* također otkrivaju jedan od dominantnih problema s kojima se hrvatska poezija i njezini pjesnici pedesetih godina neprestano susreću. Znamo da je tada poeziji oktroiran cijeli niz obveza i pravila u namjeri da se njezin angažman jednostavnije i bolje prepozna. Kaštelan pokazuje primjerom, da se može vratiti čak i Kranjčeviću — ne kao uzoru nego živom pjesniku, prihvaća i neke konstante Krležine lirike, no budući da priznaje slijed i ne osporava prethodnike, on istodobno ne odustaje od prava na korak u stranu.

Naslov treće Kaštelanove zbirke zvuči poznato i sudbonosno. Parafraza je čuvene Hamletove dvoumice.

I pregršt pjesama što tvore *Biti ili ne* (1955) puna je sumnje, neodlučnosti i neizvjesnosti. Pjesnik ne pokušava kriti da je nadahnuće tražio u krizi odnosa prema svome prethodnom opusu,

ali i prema okolnostima koje su pogodovale da je optimizam iz *Pjesme o mojoj zemlji* poslužio više kao argument onima koji strahuju istinu reći i pokazati, no što je dopustio da se poezija vrati svom prirodnom stanju, što će reći potrebi i sposobnosti kazivanja osobnih percepcija kao jezičnih istina.

U međuvremenu zbile su se neke promjene. Socrealizam je nominalno izgubio podršku društva, premda se uvjeti za njegovu radikalnu kritiku nisu čak ni deklarativno ostvarili. Kašteln je bio među onima koji se nisu posve mirili s postojećim stanjem. Upravo knjiga *Biti ili ne* dokaz je da su se počele stvarati estetske koalicije istomišljenika. Naime, kada je 1951. osnovana likovna grupa EXAT 51 i kada je nešto kasnije časopis *Krugovi* navijestio želju i potrebu da zavlada živost, počinje proces legalizacije nekih ranije osporavanih težnji. Kaštelan je bio među onima koji su se priklonili upravo tim težnjama. Uostalom, Kaštelan je u siječnju 1953. napisao *Predgovor* za prvu izložbu spomenute grupe koja je deklarativno optirala za apstraktno slikarstvo. Ondje je zapisano između ostalog i ovo:

Slijediti i razvijati tradiciju znači savladati, biti protiv nje, razbijati je. To potvrđuje umjetnost i, još potpunije, tradicija sama. Biti umjetnik znači stvarati, a ne oponašati, otkrivati, a ne povoditi se. Kako savladati tradiciju? Svejedno kako i kojim sredstvima. Nema pravila. Novo se otkriva kroz eksperiment, novo se stvara i osvaja. Pupoljci se rascvjetavaju u svoje cvjetne ljepote, u svoje zrele jematve, u svoje plodonosne berbe. Svaki je umjetnik eksperimentator, otkrivač i pronalazač sebe i stvarnosti u kojoj živi. Vode koje ne teku postaju kužne i krepane. U njima se ne ogledaju vedrine neba. Umjetnost koja se ne razvija postaje akademska, mrtva, i u njoj ne kuca bilo života i uvijek novih osjećajnosti i uvijek novih oblika.

Posljednja rečenica *Predgovora*, kratka i nedvosmislena, najjasnije iskazuje poziciju koju Kaštelan odvažno zagovara početkom pedesetih godina:

Ja sam za nemir, za traženje i za nadarenost.

O uzajamnosti govori *Biti ili ne*, jer je knjigu, za one prilike vrlo efektno, likovno opremio Ivan Picelj, jedna od središnjih ličnosti EXAT-a 51.

Prosvjed iskazan u knjizi pjesama nije bio izražen tako nedvosmisleno: to je i prirodno jer je narav poezije bitno drukčija. Kao što ćemo vidjeti, Kaštelan je promijenio svoj pjesnički govor, što se razabire iz njegove osvjedočenosti da je univerzalnost snažniji

argument svakog pjesništva negoli pripadnost nekoj boji ili opciji.

Spoznavši da su epska vremena davno minula, Kaštelan stvaralac ne odustaje od patetike kao mogućnosti da pojedinac unatoč svemu i svakome može iskazati svoje stajalište i svoje najdublje uvjerenje o stvarima na koje pravo polažu sve više institucije, stranke, organizacije. Ta prošlost nije za njega jalova i besperspektivna, ali zahtijeva odlučnost kojoj nisu strani ni patetika ni retorika.

Tvrđava koja se ne predaje u tom je smislu osobito karakteristična. Pjesnik kroz poetski govor izjava i osobnog određivanja ukazuje na nužnost konkretnog angažmana, ali gledano iz perspektive iskustva suvremene poezije, njemu je jasno da taj angažman postoji u prvom redu kao jezična apstrakcija koja se konkretizira u jeziku. Potreba konkretizacije nekih općih vrijednosti, onih konstanti koje čine ne samo deklaraciju nego predstavljaju sadržaj svakoga univerzalnog prava čovjeka, traži i promjenu jezika. Ideja se ostvaruje ne kroz jezik ljubavi nego posredstvom nekog ratničkog idioma, dok poezija teži da predmet njezina iskaza bude u nadležnosti emocija. Međutim, ono što zbilju dijeli i ukida joj integritet postaje poetski zanimljivo, jer je subjektivnost ponovno prihvaćena kao mjera ljudskih odluka:

Ja sam tvrđava s jedinom zastavom srca.

Tako glasi prvi stih uvodne pjesme zbirke *Biti ili ne* i u znaku tog individualističkog pristupa Kaštelan će oblikovati, odnosno revidirati svoj prijašnji odnos prema zbilji.

Sve to kazuje da se Kaštelan još uvijek ne odriče sintakse koja dominira ondašnjim kolektivnim žargonom, kojim je izricao povijesni, no nažalost sve istrošeniji, optimizam, premda mnogo toga potvrđuje da je Kaštelan i dalje vjeran svojoj romantičnoj muzi i odan herojskom lirizmu prethodnog razdoblja.

Pjevajući neko svoje osobno »podrijetlo nade« Kaštelan će i dalje zagovarati liriku osamljenog subjekta koji se provjerava i kroz angažman ali i kroz protivljenje. Zvonimir Mrkonjić je zapisao nekoliko značajnih misli o tim konstantama koje, kako ćemo vidjeti, bitno određuju knjigu o kojoj je riječ:

Metafizička pobuna koja je apsorbirala povijesnu, produžujući se u ambiciju da postane pobunom u suvremenosti — a da bi potonja mogla biti samo potpuno opredjeljenje za pjesništvo protiv poetiziranog svijeta — to je krajnja perspektiva koja se očitava na rubovima Kaštelanova pjesništva. Između svojstvenih mu krajnosti, on je ostao pjesnik strasnog krajolika i mitske zavičajnosti ili je racionalizirao pobunu opjevavajući neke momente ljudske

drame. Pri tom nikad nije skrivao suprotnost između lirske spontanosti i intelektualnog izbora što su se podjednako nametali, manje se pozivajući na neki jedinstveni imaginativni svijet nego na zbroj slika, osjećaja i gesta što naseljuju svijet koji zajedniki dijelimo (Zvonimir Mrkonjić: R a z d i o b a; str. 20—21; Zagreb 1972).

Čak možda i više no prije, pjesnik i dalje teži nekom univerzalnom jeziku podignutom na potenciju kolektivne emocije. On to čini vrlo konzekventno upravo onda kad nastoji što snažnije iskazati objektivnost i totalitet osobnih odluka koje pak izriče u ime javnosti koju zastupa.

Život je nešto stvarno, povijesno, i stoga ga valja objektivizirati — to ostaje opsesijom cijele Kaštelanove lirike bez obzira na koji je način pokušava pjesnički realizirati. Po tomu su i povijest, ali i mit nedjeljive odrednice poezije. U *Biti ili ne* još prevladava supstancija povijesnog, dok će u narednim zbirkama prednost steći mitsko.

U očitovanju stvarnog, konkretnog, prepoznatljivog, ne zaobilazi iskustva prethodnika; whitmanovska eksklamacija, tinovska rapsodičnost i uopće emocionalna potencija pjesnički visokog stila dobile su pjesnikovo povjerenje. U tom razdoblju poezija je za Kaštelana jezik u kojem se rađa ljudsko bratstvo i kolektivno iskustvo. Tako patetično obojen pjesnički govor doseže stupanj visokoga emocionalnog usijanja; njegov kompas ne samo emocionalne nego intelektualne osjetljivosti titra na svaki poticaj.

Pjesnik je nejunačkom vremenu usprkos još uvijek bard koji u ime baštine što mu je ostaviše poezija i humanitas izriče svoje pravo na istinu. Njegov je glas isprepleten od mnogostrukosti iskustva i pravde, istine i uvjerenja, i to mu daje osjećaj ne samo potrebe nego i prava da se pjeva *Veliki svijete u tom času.* Iskustvo toga prostranstva koje nosi teret i ljudskog iskustva očituje se u mnogostrukosti raznorodnih činjenica i njegovim neprestanim mijenama.

Reminiscirajući Whitmana, koji je i sam simbol želje što je naš pjesnik pokušava pretvoriti u energiju bliskog obraćanja, Kaštelan pjeva:

Salut et fraternité koji dolazite u pjesmi i tišini,
oslobođeni majdani ljudstva, nesputane sile čovjeka.
Mi u pragovima putanja, mi u temeljima vaših zdanja
ne jaučemo, ne kunemo ne zavidimo.

Ili, prisjećajući se zaklinjanja »umorenog pjesnika« iz *Riđokose ljepotice* Guillaumea Apollinairea, stihova koji su možda posljednji put iskazali blagodat sjećanja i dobrote bez stida sarkazma ili iro-

nije, a sve to na pragu okrutnog tehničkog doba, i isticali ih kao nezamjenjive ljudske vrednote, Kaštelan daje do znanja da je lirika ovisna i o ritualu komuniciranja. Uspostavljajući stanovitu poeziju reminiscencija, odnosno citatnosti, Kaštelan iskazuje za ono vrijeme pomalo neuobičajeno stajalište koje će kasnije postmoderna kanonizirati kao dio svog neospornog legitimiteta:

Imajte milosti za nas, koji smo isplovili u mora nevjerna,
koji smo probijali pustare
i sijali svoja tjelesa nepreglednim poljanama.
Imajte milosti za nas vi budući nepoznati stanovnici ovih visina,
dubina i nizina,
za nas, koji smo digli mač
slobode čovjeka, slobodna čovjeka.
Blagosloveni vi, koji ćete biti, svi pjesnici, svi za knjigama,
za strojevima, vi, koji otkrivate svemir i tajne nepristupačne.
Salut et fraternité.

Kaštelan uza sve moguće krize koncepata, raspolućen između obveza i osjećaja, prava na apsolutnu slobodu i zadaće koju je prihvatio, u ime nezavisnog glasa poezije, zagovara i one promjene koje će kroz eksperiment i angažman pjesništvu vratiti kolektivni legitimitet.

Liričnost cijele zbirke *Biti ili ne* temelji se na osjećanju brige i odgovornosti za dijelove što tvore zaboravljenu cjelinu koju autor naziva čas svijet, čas čovjek, čas njihov međuodnos fiksiran u povijesti, cjeline koja je izgubljena u zbilji ali je ostala i dalje bitni supstrat kolektivne memorije.

Polazeći od začudnosti kontroverznih slika i ponesenosti visokim govorom, Kaštelan evocira pravo tradicionalnih rapsoda da iskazuje kolektivnu istinu; njegova pjesma potvrđuje se poviješću, a povijest pak uvjerljivošću pjesničkog iskaza. Uvjerljivost pjesničke slike je dokaz da je u tom trenutku za njega lirika funkcija epifanije govornog, odnosno izrecivog.

Kolektivni govor na koji se pjesnik poziva (tako ne gubi na »glasnosti« ni na očitosti) jer sluti »zvučnost bića«, kao i potrebe da pokaže da uvjerljivost i istinitost poezije ovisi o tomu koliko može pokazati da se oslanja na materijalnost jezika i konkretnost pojedinog pjesničkog govora. Za Kaštelana je tada, više nego ikad prije ali i poslije, pjesma odjek svijeta i njegove povijesne zbilje.

Kaštelan na svoj način potvrđuje jedno od onih lucidnih otkrića Bachelarda koji je došao do spoznaje da su pjesnička slika i pjesnički govor »prava inkantacija energije« (*Zemlja*, str. 8). Tako nam se *Salut et fraternité* nadaje kao lirika kumuliranih objekti-

vizacija stvarnog i iskustvenog, te kao napeto osluškivanje pulsiranja i stvarnog i simboličkog. Imenovati, prepoznati i odraziti postupak je kojim Kaštelan iskazuje svoj sveljudski projekt koji, ako se doista želi ostvariti, jamči nekakvu perspektivu postojanja. Ako u toj namjeri pjesnik i poezija ne uspiju, ništavilo će biti jedina moguća čovjekova sudbina.

Nizom slika, eksklamacija i očitovanja povezanih po srodnosti ili razdvojenih po načelu suprotnosti, po pjesnikovu uvjerenju, evidentira svijet; on nabraja postojeće i otkriva pukotine i praznine lišene egzistencijalnog sadržaja. U tom nastojanju visoko intonirana pjesnička fraza dobila je na gestualnoj snazi, što osobito karakterizira pjesmu *Salut et fraternité.*

Ciklus pjesama ili poema *Konjic bez konjika* na neki način rekapitulira iskustva prijašnjih pjesama s ratnom tematikom iz knjige *Pijetao na krovu,* ali ujedno nagovještava proces arhaizacije koji se pojavljuje u knjizi *Malo kamena i puno snova,* a biva dominantan u *Divljem oku.* Govor prihvaća stegu gnomičkog iskaza te otkriva aforističnost i slikovitost iskazanu u odijeljenim sekvencama. Objektivizacija svijeta sučeljava se s lajtmotivom subjektivnog iskaza romantične opijenosti koja, kao što znamo, nije tuđa Kaštelanu i sličnim pjesnicima koji svijet doživljavaju kao kozmos i kao nedjeljivi dio osobne intime u isti mah.

Govor potiče proces percepcije. Jezik opaža svijet i određuje ga retorikom enuncijacije; stihovi koje sada Kaštelan kazuje moćne su i uvjerljive konstatacije. Opažanje je od drugotnog značenja, bitna je jezično-magijska očaranost. Arhetipu je pružena šansa i on je progovorio:

Lako je moru biti more. I nebu blistati. I livadi cvasti.

Razlozi te lakoće znani su poeziji, a pjesnik je samo sluti. Dobro poznavajući umijeće pravljenja stihova i naslućujući neke od tajni poezije, Kaštelan rabi dramatiku i ekspresiju nizanja i gomilanja unutar svake od dvanaest odabranih situacija-legendi. Ti fragmenti kazuju svoje priče o konjicu čiji se konjanik izgubio, ali upravo taj odsutni kas konja potencira onaj ljudski gubitak koji Kaštelan pjeva. Metafora, slika, prispodoba, arhetipski sadržaj, dokazi su toga ljudskog postojanja koje ostavlja iza sebe različite, no uvijek prepoznatljive tragove. Topot simboličnog konja preobrazuje se u ćutilno; on je proizvod ljudskog srca zabrinutog zbog gubljenja i trošenja što ljudskom postojanju daju smisao sudbinskog bremena.

Kako je hladna tvoja ljubavnica tvoja draga
gluva pustinja jauka tupa zjenica noći

Vjerna tvoja kob bez srca i krvi
Kako je hladna tvoja ljubavnica tvoja draga
između dvije obale svjetlosti
Vjerna tvoja kob bez srca i bez krvi

(Konjic bez konjika, 9)

Problem pjesničke identifikacije, obrata koji je magijski impersonalni jezik dovodio u stanje iskaza privatnog iskustva, nije bio Kaštelanu tuđ sredinom pedesetih godina. On je predstavljao i veliku kušnju njegove poezije. Pjesma *Uspomeni Ivana Gorana Kovačića* središnji je dokaz takvih angažiranih pjesnikovih intervencija u nacionalnu povijest kao način čitanja i prepoznavanja dijela biografije svijeta i iskustva naraštaja vršnjaka. Pjesnik kroz stihove druguje s drugim pjesnikom. Živ s mrtvim, svjedok s legendom. Kaštelan i ovom prigodom pokušava djelovati množinom opsesivnih slika kao argumentacijom. Njegova poezija kao svoj razlog otkriva kolektivno sjećanje koje nije ni u kakvoj oporbi s individualnim predosjećajima:

Ti znaš govor stvari, govor
govora, govor ničesa i grč
samoće na grobnim raskršćima
samoću nezavršena djela
samoću urlika negdje
u krvi...

Kaštelan i u *Biti ili ne* ne odustaje od teških obveza i odgovornosti spram poezije koja je za njega iskonski govor ljudskog. Kroz trenutke snažnih pjesničkih slika neprestano pokušava jeziku vratiti moć kozmičke argumentacije. Istina i pravda u tom slučaju nisu nikakve prispodobe, nego motor koji riječima povećava egzistencijalnu akceleraciju. Ciljevi: pobuditi osjetljivost, oživjeti sjećanje, konkretizirati percepciju i tako zbilju demistificirati do krajnjih konzekvenci. Međutim, Kaštelan je pjesnik duboko izraženih suprotnosti i stoga ne trebamo biti nimalo iznenađeni da je već posljednja pjesma zbirke *Biti ili ne* u opreci prema kolektivnom glasu ostalih pjesama, u njoj izrazitije progovara arhetipsko, nesvjesno, mitsko. Umoran od svijeta senzacija i događaja, što će reći povijesti, Kaštelan počinje pjevati želju povratka iskonskom:

Vratite me u gromade, u klisure, u spletove gorja
U zakone vječnosti moje djevičanstvo
Bacite u mora, u oceane i gromovima predajte me.
Vladari zemlje, mir mi i san dajte.

(Jadikovka kamena)

Kao da je završen proces kristalizacije imaginacije i memorije čiji je sadržaj želja i nada, i sada poeziji više ništa ne preostaje osim stremnje onom trajnom i primordijalnom.

Dok je u prethodnim zbirkama Kaštelan pisao poeziju koja je i *iskazivala* i *zagovarala,* poeziju koja je modernitet shvatila kao jedan od svojih bitnih sadržaja, u *Biti ili ne* taj je proces doveden do kraja. Nažalost, pojavio se u tom trenutku crv sumnje koji je aktualizirao pitanje, da ostvarenje ugrožava smisao njegove ostvarivosti. Metafore su istrošile pojavnost, ljudski sadržaji uramljeni u okvire pjesničkih slika kao da su doveli u pitanje i onu specifičnu romantičnu podlogu Kaštelanove inspiracije, koja je težila otvorenosti beskraja. Makrostrukture više nisu ništa pokazivale.

U izdanju male ali vrlo agilne izdavačke kuće *Lykos,* koja je sredinom pedesetih godina snažno utjecala na pjesničku proizvodnju, Kaštelan 1957. tiska svoju četvrtu knjigu pjesama *Malo kamena i puno snova.*

Premda to kritika i nije eksplikativno iskazala, uočena je promjena; međutim, njezin karakter nije bio odmah ni približno točno dijagnoziran.

Promjena kao da je ugrožavala cjelovitost onog što je pjesnik do tada stvaralački produktivno formulirao. Danas možemo pouzdano tvrditi da je Kaštelan bio u fazi mijene, mijene koja nije bila posve u skladu s tada važećim idealitetima moderniteta. U toj nevelikoj knjižici stihova ima mnogo potvrda ranije pređenog stvaralačkog puta, a ono novo nije još dovoljno kvantificirano da bi nedvosmisleno nagovijestilo obrat koji slijedi.

Pjesnik s jedne strane opisuje determiniranost svog stvaralačkog procesa, i to gotovo fenomenološki zorno, kao primjerice stihovima kratke i dovoljno eksplikativne pjesme *Najezda slika:*

Ako zatvorim oči —
vidim smrt.
Ako rastvorim oči —
život me gleda.
Ja ću rastvarati i zatvarati
kao dan i noć
kao noć i dan,
svoje oči

gdje je pjesnički posao još uvijek rezultat nekog i nečijeg diktata. Poezija je i diktat očitog i posljedica skrivenog, što je u skladu s iskustvima koja je pjevao i prije.

Pjesma *Vražda* također je u stanovitom značenju programatska, ali odrednice diktata koji pjesnik osluškuje, kao da su se izmijenile. Osnovna tenzija njegove prijašnje poezije i dalje je bitno oblikotvorno i perceptivno načelo, od nje proistječe značenjska dinamika, no prijašnje dominante koje možemo uvjetno nazvati *subjektivnost* i *personalnost* i koje su svojim podrijetlom organske, sučeljuju se s jednom novom vrednotom.

Naime, u posljednjem stihu *Vražde* čitamo:

jer i planina urliče u prazno nebo.

Taj stih je u opoziciji sa subjektivističkim iskazom da je sve urlik, a kako prvi stih predstavlja konstataciju

Oblik je sklad

nije teško zaključiti da pjesnik zapravo taj sklad ne može ostvariti jer njegov je sklad urlik kao što je i njegovo jedinstvo urlik i kao što je sve što je s njim u vezi urlik. No umjesto da se sveza tih subjektivnih organskih datosti motivira nekim psihološkim društvenim ili povijesnim razlogom, Kaštelan počinje upozoravati na novi razlog te naoko osobne napetosti i nesklada. *Vražda* ukazuje na neke nove i, što je osobito značajno, dublje razloge. Razlozi pjesmi postaju kompleksniji, uz organski svijet progovorio je i onaj anorganski, a to će kasnije najčešće biti iskazano podređivanjem subjektivnoga objektivnom.

Kazujući o novim razlozima koji usmjeruju njegovo pisanje i pjevanje Kaštelan se primiče klasicističkoj impersonalnosti i na taj način određuje svojstva novoviđenog svijeta čije postojanje više nije ovisno ni o čijoj subjektivnosti.

I pjesma *Nevidljivo* otkriva karakter nagoviještene promjene. Pjesnik više ne pjeva zato jer to hoće, on pjeva ono što ga pjeva.

Sažetost, govor formula smijenio je retoriku osjećajnosti. Anonimnost nije samo izraz pjesnikove distanciranosti nego je dokaz da je poezija moguća i u prostoru gdje ne postoje nikakvi uvjerljivi dokazi nazočnosti ljudske ruke ili čovjekove misli.

Pjesma *Kradljivci* objašnjava (jasno, na poetski način) što se zbilo:

Okralo me sunce
Okrala me zemlja
Što mi ostade
Da sam sunce
suncu otimam
Da sam zemlja
zemlji otimam

Da od riba i od ptica
da od svijetla i od mraka
sebe
preotimam

(uočljiva je zamjena želje i namjere u odnosu na *Jadikovku kamena* i poznati stih: *Vratite me u gromade, u klisure, u spletove gorja).*

Istodobno biva sve očitije da se Kaštelanov pjesnički jezik oslobodio stigme funkcionalnosti. U tom procesu mijena stradala je ideja o posebnosti pjesničkog jezika. Uostalom, i to je moguće objasniti sve manjom pjesnikovom zaokupljenošću izražavanjem svojih osjećaja, prednost je dana poetskim percepcijama. Mjerila istine i ljepote nisu konstantna.

U pogledu *Divljeg oka* (1976) Kaštelan nam je ponovno otkrio jednu gotovo zaboravljenu istinu poezije. Na površinu njegova govora ne izbija više onaj primordijalni krik koji je u znatnoj mjeri bio akcioni i dramski pokretač *Pijeska i pjene* (1958), posredstvom kojeg se iskazivalo arhetipsko i mitsko u kolektivnoj svijesti suvremena čovjeka, a uz čiju se pomoć poetsko očitovalo na kazališnim daskama.

Toliko s razlozima spominjana, a u nekim slučajevima s nepravom i olako eksploatirana, podloga narodne poezije u spomenutoj scenskoj poemi nazočna je i dalje, premda sve više transcendirana iskustvom i oslonjena na postojeće obrasce kulture.

Promjene su očigledne, jer postaje jasno da pjesniku *trajno* biva bitnije od *modernog.* Pjesnik čiji se veći dio prethodnog djela mogao identificirati i kao retorički voluntarizam i kao prevlast retoričke ekspanzije, otkriva malo-pomalo snagu jezika i u onim egzistencijalno uvjetovanim situacijama, iz kojih se po svemu sudeći rodila drevna grčka tragedija. Promjena se nije zbila odjednom i nije se odmah očitovala isključivo na planu pjesničkog izraza; do izmjene je došlo u samom doživljaju supstance pjesničkog jezika. Ritual i simbol postaju nosioci i stvaraoci značenja.

Za mnoge možda neočekivano, premda dosta logično, ukoliko se pretpostavlja probitak poezije, odnosno otkrivanje »iskupljujuće riječi« i otkrivanje snage argumenta jezika protiv volje. Krećući se neprestano naprijed, Kaštelan se vratio ishodištu, ali ne u okrilje neke privatne i povijesne egzistencije ili psihološke danosti, nego onom iskonu gdje je mit uvijek nadređen povijesti. U ključu toga novog odnosa i one ranije poznate »narodonosne« komponente ranijeg Kaštelanovog pjesništva, moguće je odsada drugačije shvaćati; u prvom redu kao dramaturgiju njegova shvaćanja drame postojanja. Postoje vrata, valja za njih naći ključ.

U povodu *Divljeg oka* okrenuo se Kaštelan onoj tradiciji koju možemo pratiti od Hesiodovih *Poslova i dana* i počeo obnavljati tradiciju koja kao konvencija traje već nekoliko tisuća godina i pomaže pjesnicima i svima onima koji vjeruju da se čudo poezije uz pomoć milostivih muza uzdiže egzaltacijom u stanje duhovne milosti. Uz pomoć tih drevnih posredovateljica, Kaštelan se vraća onom jeziku koji iskazuje kolektivno iskustvo i arhetipske datosti.

Svjetlosne kćeri zraka o Planinkinje vi ste
zadojile mene i snom i zemljom i vatrom
kad još nisam bio iskra na iskrištu neba
kad još nisam pio na izvoru ponornice
(prije krika prije riječi prije tijela)
o Slobodarke o Mironosne
Evo prolazi između noževa stado bez
pojilišta... Samo bljeskaju oštrice. Gdje ste?

(Z a z i v)

Svaki proizvod kulture, pa tako i pjesništvo, oslanja se na već stvorene oblike; njihovim posredstvom ostvaruje komunikaciju. Ova arhaična faza u Kaštelanovu opusu, premda se pojavljuje neočekivano, bila je zapravo nagoviještena već prije. To bijaše osobito vidljivo u fazama mijena i promjena osnovnih komunikacija modela. Kaštelan ne ponavlja postojeće i prokušane forme, ali način kako ih ugrađuje u strukturu svojeg pjevanja i mišljenja možda ukazuje na eklekticizam njegove kasnije misli o poeziji.

Poslije poetskih struktura koje su bile uklopljene u povijesne okvire i stanje kolektivne svijesti, Kaštelan se okrenuo onoj svojoj muzi koja ga je odvajkada odvlačila u neke bezvremene, univerzalne teme i mitske modele. Umjesto okretanja »zvijezdama« ili »humaniziranim« utopijama, pjesnik se okrenuo i bacio pogled unazad. Taj čin ga nije stajao Euridikina života, niti zatočeništva u mraku podzemlja. Nije dvoumio u odluci, vratio se u neku daleku, ali kulturogeno bogatu prošlost.

Da ne bi došlo do uobičajenih nesporazuma, nije riječ o restauriranju nikakvog historicizma, budući da pjesnik ne inzistira ni na kakvu logičnom povezivanju poznatih pojava i činjenica. Prošlost je pjesniku bitna jer njega zanimaju korijeni bića sadašnjosti. Tražeći pjesničku istinu, on je svjestan da ona može biti uvjerljiva jedino ako je i *izvorna*. Ova pretpostavka samo je djelomice racionalistički objašnjiva. Bit izvornosti je u tomu što prošlost ima kontinuitete u sadašnjosti koja se ostvaruje *sada* i *ovdje*. Nije neočekivano da iz te pretpostavke možemo zaključiti, da prošlost nije nešto što je izgubilo ljudski smisao nego taj smisao nepre-

stano potvrđuje i obnavlja. Vraćanje izvoru vodi otkrivanju ne samo primarnog stanja nego i samog procesa funkcioniranja kulture, čiji je poezija bitni konstitutivni element. Odbacivanje svega akcidentalnog, što označava maskiranu privremenost, aktualizira i drugačije shvaćanje povijesti. U tom procesu traganja za stanjem u kojemu jezik funkcionira protiv volje, Kaštelan se ne opire programatski konvencijama, ali ih se samom praksom pjevanja kloni.

U tom sloju koji istražuje vinkelmanski uporno, mnogo toga se i njemu kao i čitaocima ukazuje u čistoti svoje prvotnosti. Zbog toga *Divlje oko* ili pak *Zavjet za Epetion* (1989) ne treba čitati kao poeziju sačinjenu od krhotina i otpadaka, odnosno kao puku realizaciju ideje anakronizma.

Koji su razlozi ovakvu uvjerenju? Nema nikakvih uvjerljivih dokaza da taj poetski govor teži efektima, čak štoviše, on i ne računa na stilsku prepoznatljivost, niti pak predstavlja formalizaciju nekih ludičkih načela karakterističnih za ovaj trenutak hrvatske lirike.

Brojni su dokazi da prošlost ne predstavlja a priori neko pouzdano utočište, niti pak pribježište za budućnost. Prošlost je funkcija zrelosti tradicije za sadašnjost. U toj pjesničkoj interpretaciji povijest sama po sebi ne predstavlja pouzdano uporište. Kaštelan nigdje ne kazuje da je prošlost bila bolja, on samo pokazuje primjerom jezika da prošlost, ukoliko je kreativna, biva bliža *prazoru*, o čemu on uostalom i pjeva. Povijest i kultura nisu u toj lirici suprotstavljeni, nisu u protimbi, nego su dokaz kontinuiteta i pretpostavka metafizičke utemeljenosti umjetnosti.

U tom pogledu *Divlje oko* neodoljivo me podsjeća na one metamorfoze kroz koje je prošao svojim djelom, primjerice, talijanski slikar de Chirico, a koje su mnogi tumači njegova djela i njegove poetike povezivali uz sustav mitološkog mišljenja. Međutim, odnos mitskog i mitološkog mnogo je suptilniji i znakovi kojima se npr. koristi Jure Kaštelan nisu posredovani samo kulturom nego i radom nesvjesnog te arhetipskim strukturama. Kao što je de Chiricovo slikarstvo slikarstvo zagonetki, i mnoge od pjesama uvrštenih u *Divlje oko* s jednakim pravom podsjećaju na zagonetnost kao bitnu strukturu umjetničke tvorevine.

O tomu da postoje neobične sveze tradicije i sadašnjosti i da neka pjesma započeta davno biva završena sada, nije potrebno posebno govoriti, iako je vrijedno napomenuti kako se jedna Kaštelanova slika ili splet odnosa iz jedne pjesme i jednog stiha protežu unutar tekstova napisanih u posve različitim fazama:

Bio sam odjednom umoran. Skrhan od umora. Blago sam usnuo
Čujem u snu
Sanjam u snu
Vidim u snu
Ne mogu reći što sam vidio jer čoban zna šutjeti
Moje su ovce uz rijeku mirne i nepomične
među njima je jelen (ili je negda bio jelen
taj kamen vitorogi što se u vodi ogleda)
A što da govorim ja — Slaven kao i svi moji —
navikao na pustu planinu
Pokrio sam se kabanicom da me ne ubije slana
a ovce neka miruju
nema ih što poplašiti neće se izgubiti
(Livada izgubljenih ovaca)

Zacijelo — dvije mogućnosti pastorale, ali ni u jednoj sudbina nije idila!

Ukoliko prihvatimo mogućnost da postmoderna gradi svoj svijet na humusu krhkog sjećanja, Kaštelan će reći, i to ne s razloga pukog protivljenja:

Izgubio sam uspomene

ali ne zato što je izgubio sadržaj sjećanja i smisao onog sna u kojem *čuje, sanja* i *vidi*. No nije to jedina opreka unutar koje pjesnik ostvaruje promjenu, odnosno ovidijevsku metamorfozu. Kaštelanova lirika djeluje na načelu spojenih posuda, te spajanja i razdvajanja oblika i smisla.

Povratak u stanje gdje pjesnik odabire postojeće simbole ili mitologeme, svjesno upozorava na mogućnost alegorijskog značenja, što istodobno ukazuje i na eklekticizam u postupku ove faze Kaštelanove poetike i pjesničke prakse.

To je u načelu poezija citiranja tragičnih situacija, tamnih slika koje sve proždiru, podsjećanja na postojeća značenja (*Na rubu*). Uostalom, zar pjesnik slučajno piše u *Napomeni:* »U nekim pjesmama istaknute su pojedine riječi radi posebnih konotacija. Tako u pjesmi *Kako se to dogodilo* podvučeni fragmenti stihova upućuju na Eshila, a *Heu Vei veteres* u pjesmi utvara, ukazuje na Propercijeve *Elegije*« (IV, 10).

Dakle, sam Kaštelan na neki način ukazuje na one izvore o kojima smo već kazivali i kakvi su njihovi sadržaji. Postupak je poznat, te od Pounda i njegovih *Cantosa* nalazi se u legalnoj uporabi, što će reći dulje od ideje koja je formulirala književnost postmoderne.

U pjesmi *Maska* uočavamo smisao traženja u nalaženju. Cilj je vjerodostojnost, a da se dođe do nje treba se upeti, svačim poslužiti, pa i znanjem.

Ovo vraćanje mitskom, odnosno u našem slučaju mitološkom, predstavlja ekonomično uzmicanje pred sporednim, a u »sporednosti« ove poezije ulaze i emocije kao posljedica identificiranja. Poezija se u ovoj Kaštelanovoj pjesničkoj zbirci vraća u stanje kada biva svjesna svoje vlastite povijesti, biografije i psihologije. Osobno iskustvo podređeno je znanju o tragičnom karakteru čovjekove sudbine. To iskustvo potvrđuje svijest sažeta u grčkim tragedijama, ali i u pouzdanom znanju da se one svakodnevno obnavljaju u običnom životu unatoč tomu što on trivijalnost ne pretpostavlja uzvišenom. Tako svijest o nečemu postaje majka krivice ali i kćerka ispaštanja.

Pomak je u odnosu na prethodne faze Kaštelanova pjevanja i mišljenja zamjetan, jer efemerno kao da ga više ničim ne privlači, premda je ono nedjeljivi dio modernih mitova i političkih kultova, kojima ranije nije ostajao dužan.

Svijest nasuprot prirode, fizičko spram metafizičkog, slika prema događaju: to su karakteristični poticaji pjesničkog rukopisa *Divljeg oka*. Rezultat je karakterističan, jer suvremeno je zanimljivo i produktivno samo ukoliko je na neki način i uklopljivo u kontekst sedimenata kulture:

Neka me još jednom zapljusne pradavna voda
Još jednom neka imenodavac objavi svoj bjeličasti
znak iz nijeme jezgre mraka

(Na rubu)

Pjesma potvrđuje da je problem početka konstantna briga tradicije. Ovaj pučki konj, na tom putu u dimenziju prethodnog i neoblikovanog, preobrazio se u tragičkog jarca. Onaj pak konkretni zavičaj zamijenjen je mnogo širim arealom — tradicijom. Već smo spomenuli slučaj *Cantosa*, jer upravo njihov autor kao i *Cantosi* sami pokazuju kako je teško uspostaviti produktivnu vezu između tradicije, kao dokaza postojanja i trajanja, te suvremenosti kao žarišta stvarnih senzacija i doživljaja bremena osobne egzistencije. Iz ove oporbe biva jasno da poezija funkcionira i kao spremište bitnih kolektivnih uspomena, ali i imperativa genetskih obveza.

Divlje oko kao i *Zavjet za Epetion* također svjedoče da pjesniku nisu tuđi palimpsest i kolaž. Činjenje je produktivni oblik nadahnuća. Prepoznavanje je također sastavni dio procesa fragmentarizacije, jer začaranost zamjenjuje odčaravanje, a zatim uz njegovu

pomoć uočavamo novu začaranost; došlo je do krize općih mjesta što omogućuje obnovu procesa alegorizacije.

U koji to plamen skače lirski subjekt? Zar u onaj isti koji je u mitu odabrao Empedoklo i koje to Muze zaziva pjesnik, čiji je ono eleuzinski Kentaur?

Izbor novog u najnovijoj Kaštelanovoj poeziji više nije nezaobilazno načelo, bitna je opća prepoznatljivost koja se potvrđuje u oblikovanju i rastakanju sadašnjosti i njezinu uspoređivanju s arhaičnim slikama i mitskim sadržajima.

Taj bijeg u pribježište alegorije prepoznatljiv je u mnogim pjesmama *(Rasprodaja)* i u otkrivanju figura kulture kao posrednika između zaborava i predviđanja, koje kao da pak sve manje zanima ovog pjesnika.

Zrele godine pjesnikovanja sve jasnije otkrivaju da je za Kaštelana i njegovo shvaćanje poezije danas blisko i stvarno samo ono što je odoljelo kušnji vremena i izdržalo trošenje jezika. Ono što ne može proći put reinkarnacije kroz iskustva stoljeća teško da će moći obuhvatiti totalitet sadašnjosti. Prihvaćajući suprotnosti kao djelatnu energiju poezije, naš pjesnik je sve više provjeravao energiju riječi i prodornost slika posredstvom njihove sposobnosti da sjedine suprotnosti i povežu krajnosti. Zato nije odbacio naposljetku i artističku tiraniju Grčke, uvjeren da je misterij zapravo svakodnevica nebrojeno puta potvrđena kolektivnim snima. Tako ritualizirano iskustvo pretvara se u mit, u pitanje gdje smo i zašto nam je sudbina takva kakva jest. Traženje dubljeg i skrivenijeg smisla kao da sve neumitnije sugerira slutnju, da je predodžba tragičnosti ljudske sudbine prožeta osjećajem melankolije, da je raj prvobitnosti postojao upravo zato jer je definitivno izgubljen. Poezija koju Kaštelan danas ispisuje brižno važući odnos smisla i emocije, više nije oslonjena na varljive temelje Novog, nju mnogo uvjerljivije privlači ponor prošlosti u kojemu ima toliko toga potonulog, pa čak i neka od mogućih slika čovjeka koju sada može iskazati riječ uz suradnju pisma, koji postaju i sami sadržaj memorije.

Branimir Donat