

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i Engleskog jezika i
književnosti

Kristina Dragušica

Epska alegorija

Diplomski rad

Mentorica

Prof. dr. sc. Ružica Pšihistal

Osijek, 2017.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Odsjek za hrvatski jezik i književnost/ Katedra za hrvatsku književnost

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i Engleskog jezika i
književnosti

Kristina Dragušica

Epska alegorija

Diplomski rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, znanstveno polje filologija,
znanstvena grana teorija i povijest književnosti

Mentorica

Prof. dr. sc. Ružica Pšihistal

Osijek, 2017.

Sažetak

Tema diplomskoga rada je razvoj alegorije kroz književno-povijesna razdoblja. Uzimajući u obzir da su neka svojstva alegorije specifična za određena razdoblja, proučavat će se epska književna djela koja su reprezentativna za pojedino vrijeme, odnosno, proučavat će se djela koja u sebi sadrže bitna obilježja alegorije te se na osnovu uspoređivanja tekstova, ali i uz pomoć stručne literature pronalaze njihove dodirne točke, ali i različitosti. Paralelno sa svjetskom književnošću, bavit će se i reprezentativnim alegorijskim djelima hrvatske književnosti. Također, usporedit će se epska djela iz svjetske i hrvatske književnosti kroz pojedina književno-povijesna razdoblja u odnosu na opće i specifične značajke alegorije.

Ključne riječi: alegorija, alegorijsko tumačenje, ep, temeljna djela svjetske književnosti, književno-povijesna razdoblja

Sadržaj

Uvod	5
1. Pojam alegorije	7
1.2. Povijest termina	8
2. Epska alegorija.....	9
3. Antičko razdoblje.....	10
4. Srednjovjekovlje	15
5. Humanizam i renesansna	20
6. Barok.....	26
7. Klasicizam i prosvjetiteljstvo.....	30
8. Romantizam	34
9. Realizam	39
10. Modernizam	41
Zaključak.....	48
Popis izvora i literature	49

Uvod

Ovaj će se rad temeljiti na sažetom pregledu povijesti alegorije u književnosti. Djela, koja otvaraju mogućnost alegorijskog tumačenja teksta bit će temeljni predmet ovoga rada kroz opis epskih djela koja sadrže alegorijske strukture ili su prihvaćena kao alegorijska.

Opće je prihvaćeno da ne postoji djelo koje se ne može alegorijski tumačiti, međutim, potrebno je, razlikovati djela koja čine temelje alegorije, ali i njezine predstavnike kroz cijelu povijest književnosti. Teško je govoriti o autoru i njegovoj namjeri, odnosno namjeri da taj tekst bude alegorijski ili ne. Odgovori na pitanja o namjeri autora i namjeri čitatelja, pitanja su koja u teoriji književnosti ne pronalaze svoj odgovor lako. Antoine Compagnon je u svojoj knjizi *Demon teorije*¹ piše o autorskoj namjeri, ali i položaju alegorije između različitih retoričkih domena. Koliko je za značenje teksta bitna autorska namjera i možemo li djela koja nisu namijenjena da se alegorijski tumače, tumačiti tako? Ono što možemo istaknuti jest da autorska namjera zacijelo nije jedino moguće pravilo za čitanje tekstova, a alegorijska tradicija dugo ga je zamjenjivala zahtjevom za smislom koji je prihvatljiv u sadašnjosti. Alegorijsko tumačenje nastoji razumjeti skrivenu namjeru teksta odgonetavajući njegove figure. Rasprave o retorici, nikada nisu znale gdje točno smjestiti alegoriju. Budući da je istodobno figura misli i trop, ali trop koji se sastoji od više riječi (po uobičajenoj definiciji, produljena metafora), ona je dvoznačna, kao da pluta između prvoga dijela retorike, *inventio*, upućujući na pitanje namjere, i trećega dijela, *elocutio*, upućujući na problem stila. Nestabilnost i fluidnost granica alegorije kao stilske figure povratno je upozoravala da ona ne pristaje na ornamentalnu funkciju. Kao stilska figura ona pripada prostoru elokucije, ali je ono drugo i drukčije, a neizrečeno u alegoriji je neprestano upućivalo na pitanje namjere. Posrijedi je miješanje juridičkog i stilističkog pitanja. U juridičkoj praksi bilo je važno razlikovati namjeru i čin (*intentio*, *voluntas / actio*, *scriptum*) i retoričari su se u tumačenju tekstova oslanjali na tu razliku pravnog podrijetla, ali su je tumačili uz pomoć stilističke razlike između doslovnoga i prenesenoga značenja. Drugim riječima, pravne dvoznačnosti tumačile su se stilističkom razlikom. Naravno, u svakom romanu možemo pronaći dio koji je napisan kako bi točno aludirao na određene dijelove bilo iz autorova života, društva ili političkog stanja, međutim, takva prozna djela koja u malenoj količini koriste alegoriju nećemo uzimati za primjere u ovome radu.

Kada govorimo o povijesti alegorije, trebali bismo krenuti redom pa ćemo započeti kratkim uvodom u sam pojam alegorije, a nakon toga ćemo opisati same početke pisane epske

¹ Antoine Compagnon, *Demon teorije*, Sintagma, Zagreb, 2007., str. 59-63.

književnosti, antike. U antičkome razdoblju susrest ćemo se s Homerom i njegovim djelima koji postaju prva djela tumačena kao alegorijska, ali pozabavit ćemo se i činjenicom zašto je potreba za takvim tumačenjem uopće nastala. Nakon antičkoga razdoblja, dolazimo do srednjega vijeka, razdoblja u kojemu alegorija poprima potpuno drugačiji oblik, ali se razvija, cijeni i koristi u svim književnim rodovima, posebice u epici. Renesansa i barok predstavljaju kvalitetan nastavak razvijanja alegorije u književnosti, a primjeri se nalaze i na hrvatskoj književnoj sceni. Razdoblje romantizma se u literaturi, spominje kao jedno od ključnih trenutaka za razvoj alegorije. Tada se, alegorija često uspoređuje sa simbolom, a osim toga dobiva negativnu konotaciju i postepeno se počinje povlačiti iz središta književnosti. Kričička povijest alegorije u razdoblju nakon romantizma nije priča o mirnom napredovanju ili neprekidnom oživljavanju. Za većinu teoretičara posljednjih godina devetnaestog do sredine dvadesetog stoljeća, alegorija ostaje u sjeni primarnog romantičnog simbola kao, uglavnom, beznačajna projekcija analitičkog uma. Ima iznimaka, međutim, svakako je vidljivo da se u razdoblju realizma alegorija na neki način povlači iz književnosti i, iako se ne gubi u potpunosti, ona gubi na važnosti. Modernizam alegoriju ponovno „diže na noge“ i stvara nove konotacije koje vladaju i u hrvatskoj i u svjetskoj književnosti, koje prestaju s nastupom postmoderne.

1. Pojam alegorije

Etimološka raščlamba riječi *alegorija* (grč. ἀλληγορία, lat. allēgoria, diversiloquium, alienloquium) upućuje na dva semantički nosiva dijela: *állos*, u značenju „drugi, drukčiji, različit” i *agorá* kao korijen glagola *agoreúein*, u značenju „govoriti javno, u skupštini ili na agori”. Veza s invertirajućim *állos* određuje značenje glagola: govoriti drugo/drukčije nego javno.

Kako bismo se uopće mogli baviti definicijom pojma alegorija, moramo ju prvobitno svrstati u među stilske figure. U Solarevu *Rječniku književnoga nazivlja* prvo upoznajemo definiciju pojma stilske figure, a nakon toga dolazimo do definicije pojma alegorija. Figura je za njega „naziv stilskog postupka, preuzet iz stare retorike, kojim se postiže prijelaz iz običnog govora u kultiviran, lijep, ukrašen retorički i književni govor.”²

Za alegoriju, koja je retorički, poetički i književnoteorijski pojam piše da je „pjesnička figura u kojoj se ono što je izravno rečeno odnosi na nešto drugo, uz pretpostavku da se značenje neke pjesničke slike ili priče može objasniti pojmovima... Alegorija je zbog prenošenja značenja srodna metafori, ali se uglavnom drži kako zahtijeva neku veću cjelinu od jedne riječi, prema staroj retorici barem rečenicu, što omogućuje da se vrline, strasti ili prirodne pojave pojavljuju u književnom djelu kao osobe, ili da se putovanje u prostoru shvati kao proces duhovnog sazrijevanja. Naziv se također rabi u širem smislu za svaki lik ili prikaz u svim umjetnostima u kojem se može razabrati načelno moguće pojmovno objašnjenje.”³

Krešimir Bagić u *Rječniku stilskih figura* navodi da je alegorija „figura misli. Iskaz koji ideju ili kakvu kategoriju (moralnu, religijsku, filozofsku, emocionalnu) predočava govorom o bliskim i konkretnim stvarima.”⁴ Ako bismo proširili klasičnu, školsku, odnosno, bazičnu definiciju alegorije kao proširenu metaforu, mogli bismo definiciju pojma potvrditi u *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* u kojemu je alegorija definirana kao „proširena metafora, zbog njezine sklonosti da cijele propovjedne sklopove likova, radnji, prizora, predmeta i pojava, materijalizirane bilo u jezičnom, vizualnom ili u auditivnom mediju, stavi u funkciju kakve misli, ideje ili poruke.”⁵

Zaključak jest da alegorija zapravo nastaje kako bismo ono što je apstraktno prenijeli u nešto konkretno, međutim, polazi i od ideje da i ono što je konkretno, ne dolazi uvijek u svom

² Milivoj Solar, *Rječnik književnog nazivlja*, Golden marketing- Tehnička knjiga, Zagreb 2006. str. 100.

³ Isto, str. 11.

⁴ Krešimir Bagić, *Rječnik stilskih figura*, Školska knjiga, Zagreb 2012, str. 16.

⁵ Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2000, str. 5.

iskonskom i čistom obliku, već i najkonkretniji pojmovi mogu biti napisani tako da preuzimaju drugačije značenje, ako ih tako proučavamo.

1.2. Povijest termina

U povijesnom smislu, pojam alegorije se prvi puta javlja u helenističkom razdoblju, u gramatičkoj i retoričkoj tradiciji, tekst *De elocutione* (? III-I. st. pr. Kr.) retoričara Demetrija gdje dobiva uskoretoričku definiciju figure prenesena značenja. Ipak, Ciceron upotrebljava izvornu grč. riječ i daje joj definiciju koja će kasnije biti prihvaćena i u tradicionalnom smislu, a to je da je alegorija ulančani niz metafora. U spisu *O govorniku* napominje kako nizanje metafora omogućuje govorniku „reći jedno, a razumjeti drugo“. Alegorija kod Kvintilijana vezana je uz skupinu „tropa“. Uz grčku riječ *allegoria*, dosnoi i latinski ekvivalent *inversio* te definiciju alegorije.

Početak alegorije, u smislu književne vrste, smješta se u IV. stoljeće, kada govorimo o prvoj čvrsto oblikovanoj kompozicijskoj alegoriji Prudencijevoj *Psychomachia*, čija je konstrukcija zasnovana na figuralnoj metodi biblijske egzegeze. Pričom o sedam borbi koje se vode u duši, od kojih se svaka odnosi na jedan smrtni grijeh, Prudencije je prvi uz pomoć personificiranih apstrakcija od alegorije stvorio narativni žanr. S obzirom da je u pitanju borba dobra protiv zla, a ne više borba likova, osoba, kao kod Homera, u ovom razdoblju možemo prepoznati značajan utjecaj kršćanstva. Kršćanstvo objašnjava čovjekov život kao niz unutarnjih bitaka između dobra i zla, prebacilo mjesto narativnoga konflikta s vanjskih događaja na unutarnja, psihološka stanja. Općenito za samo korištenje alegorije, postojali su svjetonazorski uvjeti.

U ranom srednjem vijeku, bilježimo pravi početak razvoja vrste uz Cicerona, Makrobija, Marcijana Kapela i Fulgencija. Treba spomenuti i *Roman o Ruži* G. de Lorrisa kao savršen primjer alegorije kao književnog žanra u srednjem vijeku. Njemački klasicizam, započinje tumačenje alegorije u donosu alegorije i simbola, gdje alegorija dobiva negativno određenje kao tvrda figura koja nije pogodna za poeziju. U modernoj je književnoj teoriji pojam alegorije posve reformirao P. de Man u *Allegories of Reading* kada je teorijski interes za alegoriju objasnio u njezinu načinu proizvodnje značenja i nepremostivu raskoraku koji postoji između značenja i referencije.⁶

⁶ *Hrvatska književna enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2010-2012, str. 14.

2. Epska alegorija

Epika, čiji naziv dolazi od grčke riječi *epos* što znači riječ ili pjesnička pripovijest, je književni rod čiji se naziv često rabi i u smislu epske poezije, što otežava razumijevanje, jer se u epiku, shvaćenu kao književni rod, svrstavaju i prozne vrste, poput romana i novele. U određenju epike kao roda, bitnim se drži pripovijedanje i široka razrada tematike, a ne stih, koji je razlikuje od proze. Zamisao epike kao književnoga roda temelji se na shvaćanjima kako se klasifikaciju književnosti može provesti prema temeljnim mogućnostima svakog književnog izražavanja, a redovito se poziva i na Aristotelovu razliku između epa, tragedije i lirike, koju on doduše spominje tek usput. Epika se može shvatiti kao stil koji dolazi najviše do izražaja u epskoj poeziji, osobito u epu, ali može se razaznati i u proznim djelima, poput romana i pripovijetke. Temeljne značajke epike jesu objektivnost, fabularnost ili „obuhvatnost izlaganja“. Pripovijeda o događajima i likovima koji su se dogodili ili pojavili, uglavnom, u prošlosti. U epici se koriste razne tehnike kao što su opisivanje, dijaloz i monolozi, pripovijedanje.⁷ Tipične tehnike za epove su invokacija, koja je poznata još iz Antike, retardacija, umetanje digresija i epizoda, simultanost i ponavljanje. Isprva je pisana isključivo u stihu u obliku epopeja, epova i epskih pjesama, a danas je raširenije pisanje u prozi. Epiku u prozi dijelimo na jednostavne oblike, kao što su: anegdota, bajka, basna, legenda, mit, poslovice, saga, vic i zagonetka te na složene oblike, kao što su: novela, pripovijetka i roman. U tipične alegorijske vrste, neovisno o žanrovskim razredima, mogli bismo staviti gotovo sve jednostavne oblike kao što su: maksime, aforizmi, krilatice, poslovice ili zagonetke, također i basne u kojima se alegorijska struktura ponajviše temelji na personifikaciji te parabole. Tu bi još pripadale i srednjovjekovne alegorijske vrste kao što su prikazanja, moraliteti, prenja, ali i pastorage, satire i parodije.

U nastavku rada, govorit će se o razvoju alegorije od antičke književnosti do modernih književnih djela. Paralelno će obuhvatiti i hrvatsku i svjetsku književnu scenu i obraditi zajedničke točke proznih djela pojedinih razdoblja, ali i njihove razlike. Za svako pojedino razdoblje za primjer uzet će se nekoliko bitnih predstavnika i uz analizu doći do konačnih zaključaka. Svaka cjelina obuhvaća djela specifična za alegoriju toga razdoblja, a hrvatska se alegorija, ukoliko je prisutna, navodi na isti način kao i svjetska.

⁷ Milivoj Solar, *Rječnik književnog nazivlja*, Golden marketing- Tehnička knjiga, Zagreb 2006. str. 85-86.

3. Antičko razdoblje

Kako bismo uopće započeli od početaka cjelokupne književnosti valja krenuti od mitologije jer nema teoretičara književnosti koji neće, uz manje ili veće ograde, prihvatiti da je mitologija nešto poput temelja cjelokupne književnosti. Milivoj Solar u *Povijesti svjetske književnosti* iznosi kako su starije teorije mita bile sklone alegorizmu ili/i euhemerizmu, što će reći shvaćanjima da se u mitovima može pronaći neki „dublji“ ili „pravi“ smisao, koji se onda pokušavao tumačiti bilo kao slikovit i maštovit prikaz prirodnih sila, religioznih iskustava ili teoloških spoznaja, bilo pak kao prikaz povijesnih događaja i u povijesti istaknutih osoba. Danas se, ipak, moderne teorije uglavnom bave oblikom i načinom tumačenja mitskog pripovijedanja, manje se teoretičari upuštaju u tumačenje značenja, a više se bave objašnjavanjem načina na koji funkcionira mitsko pripovijedanje ili, u najširem smislu, mitsko mišljenje.⁸ Baš kao što moderni teoretičari književnosti izbjegavaju tumačenje značenja mita jer jednostavno ne znaju kako bi objasnili uzrok tome načinu pisanja, bismo mit, u smislu alegorijskoga čitanja, trebali preskočiti, ali nikako isključiti kao značajnu bazu za kasnija čitanja.

Iako je mit, iz koje god civilizacije došao, jedan od temelja književnosti, ipak je neprijeporno da su grčka i židovska mitologija odigrale presudnu ulogu u svojevrsnom temelju na kojem raste, grana se i razvija cjelokupna književnost europskog kulturnog kruga. Grčku su mitologiju pri tome postupno preuzeli i Rimljani pa ona čini svojevrsnu okosnicu cjelokupne antičke književnosti, a židovska je preuzeta i kodificirana u Bibliji.

Korijeni alegorije, su filozofske i teološke naravi. U književnome smislu, alegorija se razvija tek kasnije, iako je u samom početku bila blisko vezana uz narativne oblike. Starogrčka je književnost neiscrpan izvor, kasnije književnosti, ponajprije zbog tematskog bogatstva, raznolikosti, antropomorfno shvaćanja bogova, pa u nekoj mjeri i obrade koja je napisana na temelju pokušaja rekonstrukcija izvornih mitova, koje toliko zaokupljaju kasniju književnost epa i romana. Jon Whitman ističe da je vrlo teško odrediti početak, odnosno, prvu razinu razvijanja alegorije. Podsvjesna želja za korištenjem alegorije javlja se još u najstarijim filozofskim i književno umjetničkim zapisima, u raznim kontekstima. S obzirom na to, ne možemo detaljno obratiti pozornost na svaku građu i spomenuti i alegoriju dok „ni ona sama nije znala da je alegorija“. Svakako, jedna od konkretnijih faza razvoja alegorije javlja se u antičkog Grčkoj i Rimu, a kao početak proučavanja alegorije uzima se epski pjesnik Homer.⁹

⁸ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 22.

⁹ Jon Whitman, *Allegory, The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Harvard University Press, Massachusetts, 1987, str. 14.

Grci su vrlo rano započeli proučavanje alegorije u svojim djelima. Grci su definirali *površinsko* i *dubinsko* (*alegorijsko*) značenje. Prvo omogućuje neposredni komentar uporabljenih riječi i rečenica, a drugo put prema skrivenome smislu.

Interpretacija Homera, tzv. „grčke Biblije“, bila je jedna od prekretnica, kada je u pitanju proučavanje staroantičke alegorije. U šestom stoljeću prije Krista, neki od filozofa, osobito Ksenofan, Pitagora i Heraklit, vršili su pritisak na Homerovu koncepciju bogova. Uspon tumačenja, odnosno alegorijsko tumačenje Homera, donijelo je novu dimenziju. Točnije, alegorija je bila jedna od figura koja je predložena, da bi se spasila Homerova djela od stalnih napada i kritika, u konačnici i uništenja. Sporne situacije u Homerovim djelima, počele su se tumačiti kao preneseno značenje. Odnosno, dalo se naslutiti da se iza Homerovih naracija, skriva puno dublje i drugačije značenje od onih navedenih izravno, doslovno u djelu. Nakon što su se njegova djela počela na taj način i tumačiti, postala su prihvatljivija publici i kritičarima. Sama alegorija, koja nije rijetka u *Ilijadi* i *Odiseji*, dobila je svoje alegorijsko tumačenje, isključivo iz moralnih razloga, kako bi se zaštitila Homerova djela.

Sama praksa proučavanja djela kao preneseno značenje postala je uobičajena praksa, koja se kasnije koristila kod gotovo svih grčkih autora. Čak i Plutarh ostavlja dokaze o praksi korištenja alegorije. Entuzijazam i usvajanje alegorije, odnosno, alegorijskoga tumačenja, u 3. i 4. stoljeću potvrđuju i mnogi istaknuti članovi neoplatonističkih škola, kao što su Porofij, Jamblih i Plotin. Do bizantskog razdoblja, alegorizacija mitova postaje uobičajeno književno zanimanje; a primjere nalazimo kod pisaca poput Evstatija Solunskoga. Kasnije, kada spominjemo renesansno razdoblje, opet nalazimo dokaze o novom interesu za alegorijsko tumačenje, čiji korijeni sežu još iz antičke Grčke.¹⁰

Iako je Homerova *Ilijada* i *Odiseja*, točnije, alegorijsko tumačenje tih djela, pravi početak alegorijskog tumačenja književnih djela, mnogi autori će se složiti s time da Homer, pri pisanju *Ilijade* i *Odiseje* nije imao namjeru prenijeti neko drugo značenje, od onog kojega je doslovno i zapisao.¹¹ Ono na što Homer aludira kod određenih manjih božanstava ne možemo smatrati u potpunosti alegorijskim, odnosno, ne možemo te primjere u potpunosti definirati kao alegorijske. Kao primjer donosimo personifikacije terora (Dimos) i straha (Fobos):

Reče te Dimosu tad i Fobosu naloži konje

Prezati, a sam na se navuče oružje sjajno.

Tako bi bogove druge od Zeusa premudrog snašla

Veća i teža srdžba i ljutost negoli ikad

¹⁰ David John Howe Osborne Macqueen, *Allegorical Interpretation of Homer*, McGill University, 1936, str. 7.

¹¹ Stuart G. P. Small, *On Allegory in Homer*, *Classical Journal* Volume, 44 (1949), str. 423.

(*Ilijada*¹² XV, 119-123)

Osim toga primjera, javljaju se brojne slike manjih božanstava koji spavaju, sanjaju, na koncu su San i Smrt opisani kao dva brata blizanca:

Pošto ga opra u r'jeci, obuče mu haljine vječne.
Snu ga i Smrti, dvoma bliznadma, ostavi onda,
Pratiocima hitrim, prenesu ga oboje oni
Brzo na polje rodno u široku likijsku zemlju.

(*Ilijada* V, 351-355)

Zašto onda ove primjere ne možemo u potpunosti definirati kao alegorijske? Odnosno, nije netočno reći da je u pitanju alegorija, međutim, pjesnik ju ne koristi kao stilsko sredstvo, reklo bi se, ne koristi ga u punom smislu. Oni su lišene punog značenja iz dva razloga; prvo, simbolika, oni nisu dovoljno kompleksni i nisu dovoljno proširenog značenja, drugo, ono, definitivno, značajnije, namjera pjesnika u tim stihovima nije prenijeti istinu pomoću personifikacija. On personifikaciju u ovim slučajevima koristi kao ukras za različite prikaze demona, kako bi pojačao njihov značaj i estetski ih približio čitateljima. Svaka od tih situacija služi kako bi pjesnik približio ili pojačao osobine tih demona.

Nadalje, jedna složenija, ali izrazito učinkovita alegorija sadržana je u opisu Eride:

Jedne je potico Ares, Atena sjajnooka druge
Ktome Dimos i Fobos i Erida uzaman plaha,
Koja je sestra i druga ljudomora Aresa boga;
Isprva sitna je ona, kad raste, al' poslije glavu
U nebo upirat stane i tako korača po zemlji.
Jednako pogubnu kavgu med jedne i druge vrže,
Idući kroz čete bojne i množeć junacima jauk.

(*Ilijada* IV, 339-446)

Ovdje je pomalo jasnija situacija. Erida je sestra i prijatelj Gospodara rata, Aresa, i ona je poput njega u pratnji terora (Dimosa). U ovom ulomku, pjesnikova je namjera prenijeti istinu o razdoru, ali to nije ona istina koja je zapisana u ovim redovima. Ovdje pjesnik ne govori doslovnu istinu koju želi prenijeti, već omogućuje da se iz doslovnoga zapisa razumije preneseni smisao.¹³

Posljednji primjer biti će onaj u kojemu se opisuju Zeusovi darovi. U ovom odlomku imamo sve tražene elemente alegorije. Možemo uistinu alegorijski protumačiti ovaj ulomak. U

¹² Homer, *Ilijada*, preveo i protumačio Tomo Maretić, Matica Hrvatska, Zagreb, 1987.

¹³ Stuart G. P. Small, *On Allegory in Homer*, Classical Journal Volume, 44 (1949), str. 425.

prvim stihovima imamo, osim doslovnoga značenja, značenje koje implicira na produženo značenje koje izlazi izvan okvira osnovnog pripovijedanja.

Dvije bo bačve leže u Zeusovu domu, - iz jedne
Darove daje zle, a iz druge darove dobre.
Kome gromovni Zeus iz obiju bačava sm'ješa,
Taj će sada na zlo, a sada na dobro naići;
Kome nevolje dade, u ruglo vrgne ga Zeus-bog,
Te tog po zemlji divnoj gladotinja progoni huda;
Luta, a bogovi njega ne časte ni ljudi smrtni.

(*Ilijada* XXIV, 527-534)

Nakon ovih primjera, ne možemo donijeti siguran i jednoglasan zaključak o Homeru i njegovom korištenju alegorije. Ono što možemo sa sigurnošću zaključiti jest da se dijelovi njegovih epova mogu protumačiti na razne načine. Međutim, svakako moramo imati na umu da je alegorijsko čitanje ovih epova uistinu teško objasniti u nekoliko redaka teksta. Možemo se složiti kako je u određenim trenutcima uistinu koristio alegoriju kako bi prenio istinu pomoću prenesenog značenja, međutim, moramo uvidjeti da je u većini slučajeva njegova alegorija bez namjere da ona, zapravo, bude alegorija. Svakako je pogrešno shvatiti da je Homer alegorijski pjesnik u istom smislu kao što je to kasnije, na primjer, Dante. Njegovi simboli i slike nisu namijenjeni da se tumače privatno i da se iz njih saznaje „skrivena istina“, već je većinom pisano isključivo umjetnički. Homer, međutim, ne koristi alegoriju rijetko, ali ju koristi nedosljedno, njegova je namjera rijetko simbolična, a u gotovo svim slučajevima on je precizan i zapisuje točno ono što želi i izreći, doslovno značenje svojih riječi. Njegova alegorija je samo ukras povremeno zaposlen u retoričkoj snazi, ona nipošto nije ozbiljnija književna metoda.¹⁴

Prva alegorijska djela javljaju se, također, u antici. Alegorijska djela opisana su u *Rječniku stilskih figura* kao supostojanje eksplicitnog i implicitnog smisla iskaza ili teksta. Prvo je takvo djelo *Psychomachia* (*Borba duša*) pjesnika Prudencija. Povijest alegorije kao vrste započinje s kršćanskim latinskim pjesnikom Prudencijem i njegovim spjevom. Pričom o sedam žestokih borbi koje se vode u duši, od kojih se svaka odnosi na jedan smrtni grijeh, Prudencije je prvi uz pomoć personificiranih apstrakcija od alegorije stvorio narativni žanr. Ono opisuje borbu vrlina i poroka u čovjekovoj duši, predočujući sukobljene strane kao ženske likove. Na koncu, sedam vrlina pobjeđuje sedam poroka, svaki put uz Kristovu pomoć. Alegorijska epika dovodi do simbioze za klasičnu retoriku različitih figura: alegorije i personifikacije.

¹⁴ Zaključak izveden prema Stuart G. P. Small, *On Allegory in Homer*, *Classical Journal* Volume, 44 (1949), str. 428.

Prudencijeva praksa da u ep uvodi „narativne figure” čija imena indiciraju apstraktne pojmove stara je koliko i Homer. Međutim dok je u ranijoj epskoj tradiciji figura alegorije jedna među mnogima, ona je kod Prudencija središnja i dominira cijelom fikcijom. Tu vrstu alegorije, prema Lambertonu ne možemo pronaći kod Homera. Struktura značenja u potpunosti je drukčija. Ključ za interpretaciju nadohvat je ruke, a sekundarna razina značenja posve je nametljiva. Radnja samo ukrašava apstraktnu ideju i daje joj slikovnu i konkretnu dimenziju. Prudencije i njegovo djelo postaju klasičnim primjerom prelaska personifikacije u alegoriju. Personificirani likovi združuju elokvenciju i mudrost, kasnu antiku i srednjovjekovlje.¹⁵

Kada govorimo o epskoj alegoriji, nikako ne bismo smjeli izostaviti Ezopa, koji je pisao u 6. stoljeću prije Krista, koji je prema predaji izmislio basnu. Njegov osnovni književni postupak je personifikacija, stilska figura koja spada u figure riječi ili tropi, što znači da su ljudi izobličeni u životinje, odnosno, opisuje određene predstavnike životinja kao tipove ljudi. Njegov je književni postupak takav da ima sažete priče, koje obično imaju dramsku strukturu, kratke ekspozicije, zapleta i iznenadnog raspleta, njeguju se i oblikuju na različite načine i u različitim varijantama tijekom tisućljeća.¹⁶ On se smatra piscem jednih od prvih primjera alegorija koje većina ljudi čita i razumije kao što razumiju modernu definiciju alegorije. Ezopove basne napisane su kao zbirka kratkih priča. Priče su pisane o ljudima ili životinjama i njihovim društvenim odnosima, objašnjavaju kako se oni bave situacijama koje se javljaju u svakodnevnom životu. U određenim slučajevima riječ je o satiričnom prikazu koji komentira ljudsku prirodu. Iako njegove priče, odnosno zbornik priča, ne obuhvaća priče koje su u strogom smislu riječi basne, definitivno, možemo zaključiti kako su se temelji alegorije u njegovim pričama stvarali i razvijali, da bi kasnije, u srednjem vijeku došli do svog potpunijeg razvoja.

¹⁵ Ružica Pšihistal, *Uvod u alegoriju: aliud verbis, aliud sensu*, Anafora : časopis za znanost i književnost, 1 (2014), str. 109-110.

¹⁶ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 63.

4. Srednjovjekovlje

Povjesničari književnosti se, uglavnom, slažu da ako srednji vijek gledamo kao književnu epohu, onda ona traje otprilike od polovine petog do polovine petnaestog stoljeća. U srednjem vijeku dolazi do svojevrsnog prepletanja i povezivanja antičke i biblijske mitologije, a time i stvaranja kulture koja se s jedne strane bitno oslanja na Bibliju i kršćanstvo, a s druge strane na nasljeđe razvijene grčke i rimske kulture, koje je uvelike drugačije u svim svojim bitnim značajkama. Proces dijaloga između tih dviju kultura započeo je u srednjem vijeku, te uz stalno oslanjanje bilo više na jednu ili drugu stranu, prati povijest europske, pa i svjetske kulture sve do dana današnjega.¹⁷ Kršćansko srednjovjekovlje koje se identificira s putovanjem, objašnjavamo jer dominira slika ovoga svijeta kao prolaza, a ne mjesta obitavanja duha i tijela, cjelokupna je egzistencija sažeta u kretanje prema onostranosti, cjelokupni se identitet predstavlja kao putujući i to ponajprije u alegorijskog paradigmi. Alegorija je srce srednjovjekovne zapadne civilizacije i središnji je pojam za razumijevanje medijevalne kulture i književnosti. Čovjek je živio u svijetu napućenom znakovima, simbolima, očitovanjima Boga u stvarima, u prirodi koja neprekidno govori heraldičkim jezikom, u kojoj svaka stvar može biti znak više od istine.¹⁸

Srednji je vijek bio prepun raznih vrsta alegorija. Srednjovjekovna alegorijska epika, posluživši se personifikacijom, premjestila je važne događaje o kojima vrijedi pripovijedati iz prostora vidljivoga u prostor nevidljivoga: sna, vizije. Najvažnije se bitke više ne odvijaju vani, nego u nevidljivoj protežnosti ljudske duše.¹⁹ Srednjovjekovni kršćanski hermeneutičari razlikovali su dva pojavna lika alegorije: *alegoria in factis* i *alegoria in verbis*. Alegorija u djelima omogućena je sličnošću između događaja kojih je tvorac Bog, dok je alegorija u riječima plod ljudske imaginacije i funkcionira na metaforičkom načelu kojim se povezuju dvije riječi.²⁰ Čitatelji i slušatelji bili su izloženi alegoriji iz različitih izvora, ne samo u literarnom smislu već i u drugim likovnim razinama. Tako i o sklonosti srednjovjekovne književnosti prema alegoriji, piše i Milivoj Solar kada kaže kako je ona, očito, uvjetovana kršćanskim učenjem o „dva carstva“, svjetovnom i duhovnom, ovostranosti i onostranosti, te s tim u skladu

¹⁷ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 94.

¹⁸ Dolores Grmača, *Alegorija onostranih putovanja u srednjovjekovnoj književnosti*, Nova Croatica, 6 (2012), str. 132.

¹⁹ Ružica Pšihistal, *Uvod u alegoriju: aliud verbis, aliud sensu*, Anafora : časopis za znanost i književnost, 1 (2014), str. 104.

²⁰ Krešimir Bagić, *Rječnik stilskih figura*, Školska knjiga, Zagreb 2012, str. 20.

u takvim tumačenjem Biblije kakvo Stari zavjet izravno tumači Novim zavjetom. Taj rascjep u shvaćanju svijeta i života na nenadmašen je način prozeo i Danteovu *Božanstvenu komediju*, djelo u kojem se ogleda cjelokupni svijet srednjega vijeka, na način usporediv s onim kako se u Homerovim epovima gleda na svijet antičke Grčke.²¹ Dvije suprotnosti, vizija pakla s jedne strane te vizija raja s druge, najbolje se objašnjavaju upravo uz alegoriju i simboličko izražavanje. Riječ je o sadržaju koji nije tako lako objasniti i izreći primateljima poruke pa se autori vrlo često okreću alegoriji kao načinu izražavanja. Ta je usporedba, također, vrlo slikovita, ako krećemo od ideje da je pakao dolje i mračan, a raj je gore i u njemu je sve bijelo i svijetlo. Tek na prijelazu iz 12. u 13. stoljeće kršćanska se koncepcija vječnosti mijenja iz binarnog sustava u kojemu je raj/nebo i pakao, u trojno u kojemu je raj/nebo, čistilište i pakao.

Dante kao prvi začetnik korištenja alegorije u potpunom smislu riječi, i njegova *Božanstvena komedija*²², onako kako se alegorija prije Dantea nije pojavila ni kod jednog autora, spadaju u same temelje alegorije. Sama simbolika brojeva govori o motivima autora. Sastoji se od tri dijela *Pakao*, *Čistilište*, *Raj*, od kojih svaki ima 33 pjevanja, a na početku je dodano i uvodno pjevanje, tako je ukupni broj pjevanja 100, broj koji u srednjovjekovnoj mistici brojeva simbolizira cjelovitost i savršenstvo, pa i njegovi umnošci 9 i 33 pozivaju na misao o Svetom Trojstvu. Stih je, također, prilagođen simbolici.

Već uvodni dio započinje s alegorijom. Zapčinje opisom krize u koju je duša upala, simbolizirane šumom u kojoj je Dante izgubljen, u svojoj 33 godini. Naravno, broj godina je također simboličan jer se broj 33 provlači kroz cijelo djelo. Svaki od dijelova sastoji se od 33 pjevanja, a na početku svakog pjevanja je dodano i uvodno pjevanje tako da cjelokupni broj pjevanja dolazi do broja 100, koji u srednjovjekovnoj mistici brojeva simbolizira cjelovitost i savršenstvo, dok brojevi 3, pa i njegovi umnošci 9 i 33 sadrže jasne primisli na Sveto Trojstvo. Jedini način da pronade izlaz iz te šume jest da prođe kroz sve stupnjeve puta ljudske duše, od mučenja do spasenja, dakle, pakao, čistilište i na koncu raj. Moramo, dakako, spomenuti i Beatrice, koja se javlja kao simbol ljubavi koja nas jedino može spasiti. Dolazi i Vergilije koji se, također, savršeno uklapa u alegorijsko tumačenje ovoga epa. Cijeli put kroz pakao i čistilište i raj, simbolizira osobni put pojedinca, ali i put kojim treba poći svaki čovjek koji se mora spasiti od grijeha i doći do konačnoga spasa i oproštenja svih grijeha. Alegorija je služila kako bi prenijela one slike koje su pučanstvu teške za shvatiti i pretvorila ih u jednostavne, konkretne primjere. Život objašnjen kao jedno putovanje, odnosno „vanjsko putovanje“ na tjelesnome

²¹ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 106.

²² Dante Alighieri, *Pakao-Čistilište-Raj, I-II*, Tipografija Zagreb, 1937.

planu i „unutarnje putovanje“ u smislu duhovnog putovanja jedan je od najčešćih zapleta i pokretač zbivanja u srednjovjekovnim pripovjednim djelima. Pitanje alegoričnosti srednjovjekovnih vizija u stručnoj se literaturi uglavnom zaobilazi, premda se redovito naglašava alegorijski jezik kojim je pisano, a priče o putovanjima u zagrobni život alegorijski se čitaju. Istraživači koji stavljaju pod upitnik alegoričnost u srednjovjekovnim „putovanjima“ drže se postavke da alegorizacija i fikcionalizacija započinje tek s Danteovom *Komedijom*, kada se žanr vizija sekularizira.²³ Ono što je bitno razlučiti jest da je alegorijsko putovanje, ono koje se referira na nedoslovnu zbilju, zamišljeno putovanje koje se nikako nije moglo zbiti i jasno je samim čitanjem da ne predstavlja stvarnost već imaginarno putovanje, kakvo je, primjerice, Danteova *Božanstvena komedija*.

Opisi puta razlomljeni su na broje epizode, koje same po sebi čine niz kraćih alegorijskih komada, a konačno njihov zbroj omogućuje alegorijsko tumačenje. Dante se uglavnom susreće s brojim mitskim, fiktivnim, ali i povijesnim osobama na svome putu. Specifičan je i prikaz 9 krugova pakla u kojem borave i antički pisci kao što su Homer, Hektor, Platon i Aristotel. Prikaz pakla, definitivno, se tumači alegorijski, jer Dante raspoređuje grešnike u krugove pakla s obzirom na težinu grijeha koji su počinili. U samom središtu pakla nalazi se Lucifer koji osobno muči Judu te Brut i Kasij, dakle, izdajnici. Muke grešnika prikazane su detaljno i okrutno.

Čistilištu, opis dolaska broda, na kojemu su duše koje se kaju, podno brda Čistilišta, Dante donosi direktni citat biblijskoga teksta i time direktno koristi alegoriju. Duše koje se kaju nakon smrti uspoređivane su s Izraelcima nakon što su poslani iz Egipta, oni slave svoje pročišćenje duše kroz Krista, njihov je prelazak zapravo prijelaz iz tuge i jada i grijeha u mjesto gdje vlada mir i blagostanje, analogija jest ta da je zapravo prolazak tih mučenih duša iz ovoga svijeta u onaj, čišćenje koje svaki čovjek mora proći kako bi na kraju pronašao oprost Božji. Dakle, Izraelci su putovali kroz pustinju do oprostjenja grijeha, kao i mučene duše u *Čistilištu*. U ovome je dijelu strah i nada isprepletene, a epizode s mitskim bićima i povijesnim ličnostima ponovno se javlja. *Raj* je, stilski, drugačiji od „realističnog“ *Pakla*. Odlikuje ga apstraktna simbolika u kojoj najveću ulogu igraju ljubav, svjetlost i radost.²⁴

Konačno, Danteov se ep uvelike razlikuje od Homerovog. Zanimljivo jest to da Dante uzima Vergilija kao svog učitelja i vodiča, a Homer i Vergilije opisuju svijet ovostranog života, obuhvaćajući ga u cjelini ljudskih sudbina koje se zbivaju i opisuju u radnji i događanjima, odnosno, većinu pripovijedanja uzima onaj dio koji se drži kao najvažniji u zbilji ljudskoga

²³ Dolores Grmača, *Alegorija onostranih putovanja u srednjovjekovnoj književnosti*, Nova Croatica, 6 (2012), str. 135.

²⁴ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 107-111.

života. Svijet koji Dante opisuje je svijet vječnosti; ljudski je život u njemu završen i ovaj drugi svijet pokazuje i omogućuje čovjeku da postane ono što on u konačnici i jest. Dante prikazuje likove koji su ujedno i tipovi, možemo čak reći i simboli. Dante je uistinu prvi pravi, možemo reći, korisnik alegorije i čitanja njegovih spjevova mogu, uistinu, biti alegorijskoga tipa.

Alegorijski postupak ima dva cilja: kako slikovitomu, imaginativnom sadržaju dati logičku kohreenciju i kako apstraktne sadržaje prikazati na slikovit način. To posebno dolazi do izražaja u spjevu *Roman o ruži*, dvojice autora B. Silvestra i A. de Lillea. To je egzemplarno djelo srednjovjekovne alegorije, koje je oblikovano kao neka vrsta snoviđenja.²⁵ U djelu se pojavljuju likovi Straha, Srama, Kreposti i Milosti, a kasnije i Uljudnost, Ljepota, Iskrenost, Mladost, Radost pa i Pretvaranje i Zao jezik. Radnja se svodi na otkriće i osvajanje čudesne ruže, simbola ljubavi i izabrane gospoje, a u svemu se isprepleću osobe kao simboli, konkretni opisi likova i radnji s raspravama, razgovorima i moralnim poukama, pa čak i kritičkim osvrtima na ponašanje dvorjana i građana.²⁶

Poznato je i da je alegorijsko tumačenje klasika bila česta tema, a dugo nakon što je strah od širenja poganskih religija utihnut, tumačenje figura i likova s nekog „višeg svijeta“ smatrana su, ničim drugim nego personifikacijama, simbolima koji će se kasnije još više koristiti kao simboli u novim literarnim uratcima. Postalo je uobičajeno da čitatelji čitaju o tome što rade razni bogovi i polu-bogovi, a da to doživljavaju kao basnu i mit.²⁷

Ni bestijarije ne trebamo isključiti iz razmatranja kada govorimo o alegoriji u srednjem vijeku. Bestijarij kao poseban oblik ilustriranog didaktičkog spjeva o životinjama, tumači ponašanje i osobine životinja u duhu kršćanstva zbog moralnoga i religijskoga odgoja. Smatra se da su uzori za stvaranje bestijarija bili grčko-latinski alegorijski ustrojeni zoologijski priručnici koji dolaze iz Aleksandrijskoga podneblja. Oni su se uvelike širili po Europi i Aziji i snažno utjecali na srednjovjekovnu ikonografiju i simboliku. Prvi bestijarij Physiologus, razvijen je u ranom razdoblju Crkve, vjerojatno među kršćanima Aleksandrije, gdje je praksa alegorijskog tumačenja Biblije bila vrlo jaka. Razumijevanje značenja, odnosno, alegorijsko tumačenje značenja ptica i životinja postale su učestale pojave, stoga nije čudno da su kasnije životinje i zvijeri korištene kao srednjovjekovni, ali i renesansni, simboli mnogih autora.

S obzirom da mnoga djela koja nisu definirana kao alegorijska u sebi sadrže elemente alegorije, vrlo je teško podvući crtu i odlučiti se što se treba tumačiti alegorijski, a što se treba uzeti s dozom opreza. Čak je u stručnoj literaturi teško razaznati što bismo mogli tumačiti

²⁵ Hrvatska književna enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2010-2012, str. 13.

²⁶ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 106.

²⁷ Paul E. Beichner, *The Allegorical Interpretation of Medieval Literature*, PMLA, 82 (1967), str. 36.

alegorijski, a što ne. Kada razni simboli i likovi ove prirode nađu svoje mjesto u djelu koje ne smatramo alegorijskim, neke dijelove odmah ćemo prepoznati kao komadiće alegorije, posebice ulomke u koje je uključena personifikacija, ali čitatelj će i dalje morati koristiti vlastitu prosudbu kako bi protumačio te ulomke kao alegorijske ili ne. Svakako treba imati na umu da nije svaki lav s kojim se susretnemo u priči prikaz Krista ili vraga ili obrnuto, neki lavovi predstavljaju samo sebe.²⁸

Postupnost u oblikovanju kršćanskog zagrobnog svijeta može se pratiti i u vizijama koje su sačuvane i u hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti. Priče o putovanjima na drugi svijet nose pečat folklorne, narodne kulture, posebice pučke pobožnosti.

²⁸ Paul E. Beichner, *The Allegorical Interpretation of Medieval Literature*, PMLA, 82 (1967), str. 38.

5. Humanizam i renesansna

Začetci gotovo svih promjena u književnosti mogu se lako zapaziti već krajem srednjeg vijeka. Pripovjedni žanrovi postaju sve više zabavni nego poučni, ironija sve češće zamjenjuje ozbiljan i svečan ton ranije epike, a svjetovna književnost potiskuje onu koja je namijenjena crkvenim potrebama. Teško je točno vremenski odrediti početak i kraj ovoga razdoblja, koji se u najčešće ograničava na razdoblje od sredine 14. do kraja 16. stoljeća

Treba krenuti od jednog od često spominjane „velike trojice“ rane talijanske književnosti, a to je Giovanni Boccaccio. Premda je pisao i stihove i drame, svjetski se proslavio zbirkom novela *Dekameron*.²⁹ U njemu je potpuno napušteno nasljeđe srednjega vijeka i uspostavljena nova književna vrsta- novela. No, u nastavku se nećemo, odmah, baviti analizom njegovih novela, već ćemo govoriti o knjizi koju je napisao pri kraju svog života, *De Genealogia Deorum Gentilium*. Prividno, knjiga je rezime klasične mitologije, međutim, ova knjiga nosi svako božanstvo i svakog boga ili polu-boga koji su uz svoje ime poprimili određeni vid alegorijske interpretacije.³⁰ John MacQueen u svojoj knjizi *Allegory*, Boccacciovoj definiciji basne pridodaje veliku važnost kada je u pitanju definiranje pojma alegorije. On prenosi potpuno definiciju basne prema Boccaccioju u kojemu on iznosi podjelu basne na četiri razine, u kojoj je četvrta ona koja se bavi popularnom naracijom koja teško ulazi u alegorijsku shemu. Ukratko, Boccaccio objašnjava basnu kao ništa drugo nego cijelo djelo prenesenoga značenja. Nečega što se krije ispod „ljuske“, jezgra do koje možemo doći samo ako odlučimo djelo na takav način proučavati. Prva razina, ona u kojoj nežive stvari ili životinje, međusobno razgovaraju i dobivaju osobine ljudskih bića, za Boccaccija, takvih pričama nedostaje doslovno prenesena istina. Druga razina, ona koja je, recimo, specifična za Homera ili Vergilija. Ona u kojoj božanstvima, odnosno izvan svjetovnim bićima dajemo ljudske osobine. On to opisuje kao kombinaciju fantastičnog i savršenog s istinom. Treća razina više je nalik iznošenju povijesnih činjenica nego basni. To su situacije u kojima se doslovno događa realna radnja, međutim poruka i priča iza doslovno rečenog jest alegorija. Četvrta razina je za njega ona koja iza sebe nema nikakvu skrivenu poruku, no, kao što on kaže, ona je izum prostodušnih starijih žena. S obzirom da je basna, zapravo, u cjelini jedna alegorija, ova definicija i kategorizacija ima uvelike smisla i u definiranju alegorije. Ako već ne u smislu da iz nje možemo povući potpunu paralelu s definicijom alegorije, svakako nam daje uvid u tadašnje stanje uma kada je u pitanju preneseno značenje.

²⁹ Giovanni Boccaccio, *Dekameron*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1956.

³⁰ John MacQueen, *Allegory*, Methuen & Co Ltd., London, 1976., str. 256.

Svjetonazor koji se u *Dekameronu* nazire, nije presudan. Naglašena svjetovnost i često izrugivanje pokvarenom dijelu svećenstva, kao i nerijetki elementi onoga što bi se danas moglo označiti kao „blaga pornografija“, ublaženi su moralizmom kojeg Boccaccio u uvodu izravno pripovijeda. Ipak, priče se okreću u velikoj mjeri srednjovjekovnom sustavu vrijednosti time što pripisuju značenje, što ih ne zanima alegorijski i transcendentni smisao, nego se svjesno i namjerno ograničuju na pojedinu zbiljsku osobu i pojedini događaj. Kraća proza tako više nije paradigma života kojeg bi valjalo slijediti kako bi se čovjek spasio od pakla, nego je novela poučna jedino u smislu opisa nečega što nam se svima moglo dogoditi, a što sada ima neku vrijednost.³¹ U Boccaccijevom *Dekameronu*, dakako, nailazimo na razne primjere alegorije, iako ona tamo nije kao najvažniji element pri stvaranju fabule. Spomenut ćemo, jednu od očiglednijih, jasnijih, a to je pojava srca u pričama četvrtoga dana. Uobičajeno jest da srca prezentiraju ljubav i emocije. Međutim, to nije ono što Boccaccio radi u svojim novelama. U pričama koje pričaju Fiammetta (IV,1, Ghismonda i Guiscardo) i Filostrato (IV,9, Rousillon i njegova žena), Ghismondin otac, Tancredo, ubija njezinog ljubavnika Guiscarda i šalje njegovo srce Ghismondi u zlatnom kaležu koje ona kasnije pojede. Rousillon izreže srce ženinog ljubavnika i pripremi ga, ispeče i posluži svojoj ženi kao objed. U ovim slučajevima sam čin konzumacije ljubavnikova srca, u sebi, nema klasične poveznice s ljubavlju i srcima. Postoje erotske konotacije uz konzumaciju srca, recimo, žene jedu muškarce kao što i muškarci u činu seksa postaju dio njih, no, ovdje one, također, prikazuju nasilje muških autoriteta u ženskim životima. Osim priča o srcima, prikaz sreće i božanstvenog stvorenja Fortune i njezinog kola sreće je klasični alegorijski prikaz iz antičke književnosti. Boccaccio koristi Fortunu vrlo slobodno, pogotovo drugoga dana kad je tema promjena sreće. Njegovi likovi toliko često mijenjaju svoju vlastitu sreću, u nekakvim međuljudskim odnosima, da se gotovo čini da Boccaccio ironizira mogućnost Božjeg utjecaja na sreću u ljudskim životima.

Jedan od primjera, istina samo u nekom dijelu, jest engleski autor Geoffrey Chaucer u svojim *Canterburyjskim pričama*³². Poput *Dekameronu* i to je djelo uokvireno pričom o hodočasnicih koji se sastaju krčmi i krate sebi vrijeme tako da pričaju priču. Može se pretpostaviti da je putovanje tih hodočasnika, iz Londona do Kanterberija, zapravo prikaz već od prije poznat srednjovjekovnome čovjeku, prijelaz iz grijeha (područja grada Londona i krčma) u mjesto u koje svaka duša želi doći, odnosno bezgrešni raj, a to je u ovom slučaju, Kanterberijsko područje. Chaucer je više sklon moraliziranju nego što li je Boccaccio, stoga su

³¹ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 120-121.

³² Geoffrey Chaucer, *Canterburyjske priče*, Globus media, Zagreb, 2004.

njegove priče prožete dobroćudnim humorom, ironijom te određenim humanističkim odnosom prema ljudskim slabostima i manama, upravo u prikazu tih mana otvara se mogućnost alegorijskoga čitanja teksta, međutim, nisu sve priče sačuvane, niti su dovršene, a i razlikuju se po književnoj vrijednosti i vrsti. Neke su pisane prozi, a neke u stihovima.³³

Renesansa na svoj način obnavlja i ep, jer on dobiva znatno drugačije značajke nego srednjovjekovni epovi. *Bijesni Orlando* viteški je ep, napisan sa sviješću da je viteštvo zapravo u prošlosti, međutim, oni koji ga žele oživjeti moraju pribjeći mašti, ironiji i zadovoljstvu u isprepletanju sna i jave, ideala i zbilje. Alegorija je prožeta ovim epom. Njegovi su vitezovi koliko stvarni toliko i nestvarni, idealizirani tipovi, posjeduju viteške vrline, a kreću se u svijetu koji je čaroban i u doslovno smislu „začaran“, i u prenesenom smislu na svoj način „divan“. Njihovi su pothvati nadljudski, a ovdje se ponajviše otvara mogućnost alegorijskog čitanja epa. Imaginarni se pejzaži i događaji najčešće mogu tumačiti i kao aluzije na zbilju. Napuštanje borbe zbog ljubavi viteza Orlanda u teškom trenutku za kršćanstvo vjerojatno je aluzija na tadašnje tursko napredovanje, stoga, moramo zaključiti da u renesansnome epu, uvelike možemo pronaći alegoriju i opravdane temelje za alegorijsko čitanje kako bismo shvatili i objasnili ugođaj suptilne ljepote „alternativnog svijeta“ kakvog može stvoriti i oblikovati jedino velika književnost.³⁴

Drugačiji, ali ipak renesansni ep *Luzitanci*, portugalskoga književnika Luisa Vaza de Camoesa, nosi naziv prema rimskoj pokrajini Luzitaniji na području današnjeg Portugala, a opisuje putovanje Vasca da Game, koji znači otkriće puta u Indiju.³⁵ Kompozicijski, a i prema brojnim epizodama, pjesnik slijedi tradiciju Homera i Vergilija. U radnju se, dakle, upleću i bogovi, na strani moreplovaca je Venera, a Bakho ih stalno ometa u naumu. Svakako, ovaj ep stvara prostor alegorijskom čitanju. Mitska pozadina podsjeća na mit o Argonautima, koji opisuje sličan pothvat kolonizacije obala Crnog mora. U epizodama se isprepliću mitološki okviri- koji imaju funkciju književne konvencije. Aluzija se gradi na nostalgичnom spjevu o domovini u doba opadanja njezine moći i slave, kao i nenametljivo opisivanje vrline Portugalaca kojih se oni tako olako i odriču.

Još jedan primjer epske alegorije u renesansi, svakako je roman Francois Rebelaisa napisan u pet knjiga, koji se obično objavljuje pod zajedničkim naslovom *Gargantua i Pantagruel*. U tome romanu se sve svodi na parodiju, ismijavanje, šale i dosjetke, izvrtnje svih

³³ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 122.

³⁴ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 124.

³⁵ *Leksikon svjetske književnosti, Djela*, Školska knjiga, Zagreb, 2004. str. 328.

pravila klasičnoga pripovijedanja i načina na koji se vode znanstvene rasprave. Gargantua i Pantagruel su divovi, no u drugom trenutku su samo mnogo veći od običnih ljudi, a najčešće se o njima govori kao da i nisu divovi. Ponavljanje s varijacijama jedan je od najčešćih književnih postupaka. Ponavljaju se najčešće motivi, sižejne konstrukcije i opisi, a često se u nedogled nabrajaju i knjige, imena, postupci, vrste jela i slično, pri čemu se u sve upleće komika i parodija, najčešće povezana s izvrtanjem riječki, miješanjem stvarnih i izmišljenih podataka te stvaranjem nerješive zbrke oko toga što valja uzeti doslovno, a što je tek aluzija. Teškoće u čitanju nastaju i zbog toga što su stalno prisutne aluzije na brojne ljude, događaje i knjige Rabeaisova vremena, koje su njegovi čitatelji vjerojatno lako prepoznavali. Da je u svemu tome prisutno i mnogo simbolike te da se štošta može shvatiti i kao alegorija, ne može se osporiti. Dakle, i u ovom velikom djelu renesansne književnosti se, naizgled, otvara prostor za alegorijsko tumačenje i čitanje. Sam Rebelais izričito odbacuje činjenicu da je moguće alegorijsko čitanje, u predgovoru *Gargantue*. Njegov otpor prema tumačenjima pri tome ipak treba uzeti uvjetno: nema sumnje da u njegovu djelu postoje i vrlo ozbiljne poruke, da ono zastupa neki svjetonazor, pa da čak ima elemente svojevrsne utopije, no, pokušaji alegorijskih i simboličkih tumačenja moraju imati na umu da se ovaj roman ne može svesti ni na kakvu filozofiju. Njega zanima jedino komika, pa on piše djelo koje komikom želi izreći ono što se na drugačiji način ne bi moglo iskazati. Stoga, alegorijskom čitanju ovoga romana treba pristupiti s dozom opreza, jer su, u ovome slučaju, dokazi o mogućnosti alegorijskog tumačenja opovrgnuti od strane samog autora.³⁶

Premda je *Don Quiote* Cervantesovo životno djelo, već i zbirka *Uzorite novele* može se mjeriti s *Dekameronom*. Novele su u toj zbirci uglavnom duže, neke imaju složen i zamršen zaplet. Najbolje su, međutim, *Licencijat Staklenko* i *Razgovor pasa*.³⁷ Obje nemaju karakterističnu strukturu kratke ekspozicije, zapleta i raspleta, nego se svode na vrstu produžene i „problematizirane“ ekspozicije, a zaplet i rasplet su samo naznačeni. Alegorijsko čitanje u prvoj noveli omogućuju opisi luđaka koji je umislio da je od stakla i njegova zapažanja i refleksije, u kojima se izražavaju takve istine kakve normalnim ljudima i ne padaju na pamet ili ih se ne usude izreći. U drugoj noveli glavni je pripovjedač pas Berganza koji svoje doživljaje priča drugom psu. Takva novela, uistinu, uvelike podsjeća na basnu. Neuobičajena pripovjedačeva perspektiva omogućuje da se zapaža i razabere i ono što uobičajenoj perspektivi ostaje skriveno. Gradsko podzemlje, lopovi, ali i uzorni građani, opisani su s jezgrovitim

³⁶ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 126-128.

³⁷ *Leksikon svjetske književnosti, Djela*, Školska knjiga, Zagreb, 2004., str.688.

zapažanjima, dovitljivošću i smislom za obično skrivene detalje koji o cjelini najčešće govore više od drugih rasprava. Cervantesove novele, ne sve, ali velika većina napisan su s ciljem da se jednoga dana alegorijski protumače.

Edmund Spenser, također je, utjecao na razvoj epske alegorije. Smatra se jednim od najvećih engleskih pjesnika uz Johna Milтона. Njegovo djelo *Pastirov kalendar* smatra se prvim zrelim ostvarenjem engleske književnosti. Poznat je po tome što se koristio pastoralnom književnošću kako bi aludirao na suvremene prilike, dakle, kod njega je alegorija bila sredstvo kojim je kritizirao političke i društvene prilike. Različitim alegorijskim značenjima bogat je i nedovršeni ep *Vilinska kraljica* koji je najambicioznije djelo epike, prije Johna Milтона. Alegorija epa počiva na poznatoj engleskoj tradicionalnoj priči, u kojoj kralj Arthur i njegovi vitezovi predstavljaju moralne vrline, dok se u njezinu središtu nalazi sama *vilinska kraljica*, Elizabeta I. Djelo je posvetio te osobno predstavio Elizabeti I., ali nije uspio steći značajniju potporu na dvoru.

Hrvatska se tradicija alegorijskih postupaka uklapa u europske okvire. Njezini se početci mogu prepoznati u srednjovjekovnoj poeziji i vizijama, kao što smo i ranije spomenuli. Tri su renesansna autora zadužila povijest hrvatske alegorije: Marko Marulić, Mavro Vetranović i Petar Zoranić. Ključni postupci alegorije i alegorijskoga tumačenja nalaze se u Marulićevim biblijskim epovima *Judita* i *Davidijada*. Tema je *Judite* biblijska priča o lijepoj i pobožnoj djevici Juditi koja spašava svoj grad Betuliju. Već je i sam izbor teme zanimljiv, jer omogućuje različita tumačenja i konotacije. Najčešće se primjećuje naglašeno rodoljublje, no djelo je odveć složeno i bogato značenjima da bi se moglo svesti amo na aluziju o povijesnoj ugroženosti Splita od prijetećih Turskih osvajanja. Obrada pak slijedi tradiciju vergilijanskog epa, a izvrsni opisi Holofermove vojske, straha kojeg širi njezino napredovanje, a osobito opisi *Judite* izrazito su renesansnog karaktera. Marulić je u proznom dodatku svoga latinskoga spjeva *Davidias* protumačio alegorijsko značenje. Starozavjetni kralj David za Marulića je prefiguracija Krista, a svaka starozavjetna epizoda alegorijski se interpretira kao najava novozavjetnih događaja. *Piligrin*, Mavra Vetranovića atipičan je alegorijski ep koji upotrebljava groteskne postupke u prikazivanju hodočasničkoga lutanja izgubljene duše svijetom. Ovdje možemo povući paralelu s još jednim djelom renesansne književnosti u kojem pomoću grotesknih postupaka prikazujemo priču i putovanje duha i tijela, a to je *Dekameron. Planine*³⁸, Petra Zoranića, koje se u povijesti književnosti najčešće određuju kao pastoralni roman, mogu se čitati i u

³⁸ *Pet stoljeća hrvatske književnosti* 8, Matica hrvatska, Zagreb, 1964.

alegorijskom i povijesnom ključu. Osnovna ideja alegorijskoga čitanja djela vezana je uz putovanje (motiv hodočašća) kao proces spoznaje. Na putovanju, koje je zapravo alegorija životnoga puta, pripovjedač se uz pomoć Božje milosti čisti od grijeha i postiže srežu u kontemplaciji pravih vrijednosti. Oslobođen ljubavne boli, on najvišu vrijednost pronalazi u duhovnoj ljubavi.³⁹ Prvi hrvatski roman, alegorijsko je djelo, što je i sam autor naznačio napomenom „pod koprinom“. Glavni junak, pjesnik, htijući zaboraviti nesretnu ljubav, kreće na imaginarno putovanje. Petoga dana zatekne se u Perivoju od slave koji se pretvara u alegorijski prikaz stanja hrvatske književnosti i kulture. Hrvatska kultura predstavljena je kao vila Hrvatica s par jabuka u košari, te ju suprotstavlja latinskoj, grčkoj i babilonskoj kulturi koje predstavljaju vile Latinka, Grkinja i Kaldejka koje imaju mnoštvo jabuka u košari. Aluzija je na hrvatsku kulturu, koja je po mišljenju Zoranića, siromašna, nejaka, posebice u usporedbi s najrazvijenijim i najstarijim kulturama.⁴⁰

³⁹ *Hrvatska književna enciklopedija*, svezak 1., Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2010-2012, str. 14.

⁴⁰ Krešimir Bagić, *Rječnik stilskih figura*, Školska knjiga, Zagreb 2012, str. 18.

6. Barok

Naziv *barok* izvodi se danas uglavnom iz španjolske riječi *barrueco* što znači nepravilan, neobrađen biser. U povijesti književnosti, rano je zapaženo da otprilike u šesnaestom i u najvećem dijelu sedamnaestog stoljeća dolazi do većih promjena u dominirajućem svjetonazoru, u ukusu i načinu književnog oblikovanja. Renesansu „svjetovnost“ kao da zamjenjuje neka nova „duhovnost“, renesansnu racionalnost sklonost prema iracionalnom, a renesansnu težnju za jasnoćom izraza i tematiku koja je izravno bliska svakidašnjici zamjenjuje sklonost prema nejasnom, tajnovitom i mističnom, što se sa svakidašnjicom može povezati jedino složenim alegorijskim tumačenjima. Može se okvirno zaključiti da otprilike između 1570. i 1670., barem u jednom većem broju nacionalnih književnosti, dominira sklonost prema religioznosti, misticizmu i u nekom obliku onoga što odgovara onostranosti u tematici, a u stilu pak sklonosti prema bujnosti izraza, naglašenom ukrašavanju, pa i time da izraz na neki način postane sam sebi svrhom. Tako odlike baroka jesu smisao za neobično, tajanstveno, bizarno i paradoksalno, pa čak i izvrnuto i izobličeno, kao i sklonost prema određenom povratku srednjovjekovnom alegorizmu, jedino što se on sada vrlo često povezuje s osobnom simbolikom i aluzijama na izravne povijesne događaje.

Jedan od utemeljitelja književnoga baroka jest talijanski pjesnik Torquato Tasso, jer se njegovo životno djelo, ep *Oslobođeni Jeruzalem*, ubraja u vrhunska ostvarenja svjetske epike. Tassov ep opisuje borbe kršćana i muslimana u njegovom je središtu opsada i on slijedi epsku tradiciju gomilanja brojnih epizoda i digresija koje završavaju radnju, miješa mitološka bića i čudesne predjele s povijesno utvrdivim lokacijama i činjenicama. Mitologija, koja je u *Bijesnom Orlandu* poput maštovitog ukrasa, u Tassovu epu izravno se pokušava povezati s kršćanstvom, pa osvojenje Jeruzalema i oslobađanje Kristova groba dobiva transcendentalno, obvezujuće značenje poruke nametnute kršćanskom svijetu. Ovaj ep može se shvatiti i kao pokušaj da se klasični ep, oslanja na tradiciju Homera i Vergilija, uskladi s novom kršćanskom mitologijom i novim načinom književnog izraza. U baroknom epu česti su postupci tzv. končeta (prema talijanskom *concetto*), koji se sastoje od sustavnih provedbi domišljato sastavljenih usporedbi između uzajamno izravno nespojivih pojmova ili predodžbi.⁴¹

U sedamnaestom stoljeću alegorija je primjetno, počela mijenjati svoje temelje, mijenjajući čovjekovo mjesto u svijetu i svemiru. Jedan od primjera jest John Milton, čija djela mogu služiti metaforički kao prisjećanje na mentalitet iz tranzicijskog perioda renesanse u

⁴¹ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 144-149.

barok. Prema mišljenjima povjesničara engleske književnosti on je posljednji veliki epičar renesanse, ali se u okvirima povijesti svjetske književnosti, zbog njegova životnog djela, s mnogo opravdanja može držati važnim pjesnikom epohe baroka. Tema epa, *Izgubljeni raj*⁴², biblijska je priča o grijehu Adama i Eve te njihovu izgonu iz raja. Premda je tako okosnica epa u biblijskoj mitologiji, u samoj obradi osjeća se i utjecaj Vergilija. Miltonov se ep ne može jednoznačno tumačiti u smislu, tada u Engleskoj čvrste, puritanske kršćanske doktrine. Iz kojega god pogleda, bilo to romantičarskog u kojemu su držali kako se u liku Satana može razabrati neodoljivo privlačan pobunjenik, ili iz pogleda kritičara u kojemu su više skloni sociološkim razmatranjima, svakako Miltonovo umijeće i njegovi likovi predstavljaju određenu vrstu alegorije. Jedno se, može jednoznačno tumačiti, a to je motiv prvog grijeha koji se ne tumači kao „katastrofu“, već se može razabrati kako je upravo zbog njega ljudska povijest započela. Milton ekspandira sporedne pjesničke slike preko njihovih stvarnih dimenzija. Prema tome, uspoređujući Satanov štit s kuglom mjesečevom, obasipa maštu otkrićem teleskopa i svih čuda koja otkriće teleskopa donosi. Miltonovo subliminalno obasipanje mašte dovodi do mentalnog stanja koje izaziva duboko nezadovoljstvo. Miltonov *Izgubljeni raj*, hrani ne samo ljudsku želju za praktičnim znanjem nego i maštu. Do kraja renesanse, Milton, koji je nekada svečano protjerao stare bogove u svojim prijašnjim djelima, kasnije konstanto podsjeća na njihovu demonsku rezonancu u *Izgubljenom raju*, gdje je od neobične priče o Atenskom rodoslovlju iz glave Zeusa napravio užasavajući spektakl Grešne generacije iz uma Sotone. Mitološki bogovi postupno prelaze u „uzvišene“, ponekad spektralne figure koje prožimaju književnu maštu osamnaestog stoljeća. Retrospektivno, Miltonov primjer sugerira na možda najradikalniji pokret razvoja duboke strukture za mitologiju – nastojanje da se drevne priče povežu ne samo s prirodnim ili psihološkim poretkom već i sa samim svetim poretkom.

Johnsonov opis Miltonova pisanja naveden je u knjizi Angusa Fletchera, *Allegory* te ga, prenosimo u cijelosti: „Navikao je svoju maštu na nesputano zadovoljavanje, stoga su njegove zamisli bile opsežne. Kvaliteta karakteristična za njegovu pjesmu jest uzvišenost;... njegova prirodna luka je gigantska gordost.... Pojava prirode i slučajnost života nisu zasitili njegov apetit za veličanstvenim. Da bi se stvari prikazale onakvim kakve jesu, dovoljan je i najmanji pogled te zaokupljenost sjećanja, a ne divljenja. Miltonovo zadovoljstvo je bilo to da prikaže širok spektar mogućnosti; stvarnost je bila preuska scena za njegov um. On je ciljeve svog učenja poslao ka otkrivanju, u svjetove gdje samo mašta može putovati, i oduševljeno stvarati nove

⁴² *Vrhovi svjetske književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.

oblike postojanja te njegovati osjećanja i djela viših bića, pratiti branitelje pakla, ili se ujediniti sa rajskim zborovima.“⁴³

U razdoblju hrvatskog baroka alegorijski su postupci najčešći na području lirike i religioznih poema. Najčešća tematika daje jasnu poruku: uz nebesku pomoć na svršetku pobjeđuju ljubav, pravda i sloboda. Najznačajnije religiozne poeme sa alegorijskim značenjem napisali su Ivan Gundulić, *Suze sina razmetnoga*, Ivan Bunić Vučić, *Mandalijena pokornica*, Ignjat Đurđević, *Uzdasi Mandalijene pokornice* i Antun Kanižlić, *Sveta Rožalija*. U baroknim religioznim poemama i plačevima središnje su figure grešnice i svetice, a njihovi životi, temeljeni na konverziji duše, paradigma su mogućeg upućivanja u ispravan život.⁴⁴

Hrvatska barokna alegorijska djela, često su trodijelne kompozicije. Jedan od primjera je *Mandalijena pokornica*, poema Ivana Bunića Vučića sastavljena od 1132 osmerca, raspoređena u katrene s rimom *abab*, a sadrži tri *Cviljenja*. U toj religioznoj poemi opjevava se lik Marije iz Magdale, njezin grijeh i pokajanje. Trodijelna kompozicija ne prati sasvim teološku trojnu simboliku poeme: sagrješenje – spoznanje – pokajanje, već narativni tijek slijedi kronologiju događaja. Osnovna priča isprepletana je mnogobrojnim refleksijama autorskoga pripovjedača, apostrofama, unutrašnjim i vanjskim monolozima. Doslovna fabula u poemi nije važna sama po sebi, već je bitan njezin alegorični smisao: to je priča o svakoj grješnoj duši koja nalazi Boga. Suze su dominantan motiv koji simbolizira Mandalijeninu ljubav prema Kristu. Pisana je naglašeno baroknim stilom u kojem, dakako, prevladavaju jake metafore, antiteza, a namijenjena je publici odnjegovanoga književnoga ukusa.⁴⁵

Svjetonazorski je tematski i stilski predstavnik baroknih religioznih žanrova Gundulićeva poema *Suze sina razmetnoga*. To monološki koncipirano djelo, oblikovano kao plač razmetnoga sina, također je, komponirano u 3 dijela (*Sagrješenje*, *Spoznanje*, *Skrušenje*). Tema i lik poeme preuzeti su iz novozavjetne parabole o odmetništvu, a zatim o povratku rasipnoga sina u krilo Boga. Biblijski je predložak u poemi uvelike promijenjen. Pjesnički svijet poeme izgrađen je na suprotstavljanju dominantnih tematskih sastavnica: grijehu se suprotstavlja pokajanje i pokora, životu zemaljskom život vječni. Tročlana struktura poeme simbolizira supstancijalnu teološku misao djela: grijeh, sagrješenje, spoznaja grijeha i na koncu pokajanje. Poema nije samo prepjevana biblijska parabola: oblikovana kao iskaz samog

⁴³ Angus Fletcher, *Allegory, The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, ITHACA i London, 1964, str. 242.

⁴⁴ *Hrvatska književna enciklopedija*, svezak 1., Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2010-2012, str.14.

⁴⁵ *Leksikon hrvatske književnosti djela*, školska knjiga, 2008, str. 439-440.

pjesnika s jedne i biblijskoga grješnog sina s druge strane, ona je alegorijska priča o egzistencijalnim, moralno – etičkim problemima svakog pojedinca. U predstavljeni svijet utkane su i mnogobrojne motivske sastavnice, karakteristične za barok. Po stilu uzorno je djelo baroknog načina pisanja, nagomilano neobičnim i bizarnim metaforama, pjesničkim slikama, paradoksalnim zaključcima i oksimoronima.⁴⁶ Naravno, potrebno je spomenuti Gundulićevo životno djelo ep *Osman*, koji će postati za dugo vrijeme uzor hrvatskog pjesništva. Njegova je tematika izravno povezana s tadašnjim političkim događanjima, jer se pripovijeda o poljsko-turskom sukobu 1621. Takva za ono doba suvremena tema, obrađena je u širokom obuhvatu povijesnih, pseudopovijesnih i fikcionalnih likova, s raskošnom uporabom brojnih figura, s mnogim složenim jezičnim postupcima i s majstorskim povezivanjem alegorije i konkretnih zbivanja. Novu isprepletenost mita i legendarne povijesti postupno se sve više ubacuje u novovjekovnu filozofiju i znanost, koje će u idućim književnim epohama igrati sve važniju ulogu.⁴⁷ Neki od događaja u epu imaju povijesnu podlogu, a neki kvazipovijesnu. Slično kao i u drugim baroknim epovima, u djelu se ne pripovijedaju samo povijesni ili kvazipovijesni događaji, radnja uključuje i tri romantičarske epizode, o Krunoslavi, Sokolici i Sunčanici, a tematika XIII. pjevanja eshatološke je naravi (mjesto radnje je pakao, a likovi u Lucifer i njegova svita).

Posljednji primjer, koji ćemo spomenuti, spjev je Antuna Kanižlića, *Sveta Rožalija*. Tematska je osnova ovoga spjeva život svete Rozalije. Tekst spjeva najvećim se dijelom deklarira kao „knjiga“. Spjev je podijeljen na četiri poglavlja i niz podpoglavlja. U drugom poglavlju Rožalija u zrcalu ugleda „Ljubav nebesku“ i raspetoga Isusa. „Ljubav“ se personificira te na koncu preodijeva Rožaliju u isposničko ruho. U trećem i četvrtom dijelu opisuju se Rožalijine vizije, pri čemu se pjesnik oslanja na tradicionalne oblike vjerske alegorijske književnosti. Tako se javlja alegorija koju Rožalija odmah kao takvu i tumači, ona najprije vidi brodove na olujnoj pučini, a uspoređuje ih s ljudskim sudbinama. Treće se pjevanje zaključuje opisom kuge koja hara po Siciliji, a u četvrtom se inscenira alegorijska borba između isposnice i personificiranih grijeha, „Razblude“, „Ljubička“ i „Ispraznosti“.⁴⁸

⁴⁶ *Leksikon hrvatske književnosti djela*, Školska knjiga, 2008, str. 840-841

⁴⁷ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 161.

⁴⁸ *Leksikon hrvatske književnosti djela*, Školska knjiga, 2008, str. 845-846

7. Klasicizam i prosvjetiteljstvo

Književna epoha koja traje do kraja sedamnaestog stoljeća i navodi se kao vrhunska književna vrijednost, uvelike se oslanja na tradiciju antike, nastojeći je, tako obnoviti da upravo ona zamijeni barokno pretjerivanje u izrazu. Ona se pojavljuje kao stil u likovnim umjetnostima, književnosti i glazbi kojemu je središnji uzor umjetnost klasične Grčke i Rima, a glavno mu je načelo zahtjev za objektivnošću, strogošću oblika i jednostavnošću. Za razliku od renesanse, umjetnost klasicizma ne obraća se izravno uzornim djelima i kanonima antike, već preko estetičkih načela. U središtu je zanimanja čovjek, njegove dvojbe i sudbina, pojedinac kao dio čovječanstva, zbivanja u kojima se ostvaruju sinteze pojedinačnog i općega, konkretnog i apstraktnoga. Iako su se nagovještaji klasicizma osjećali već u kasnoj renesansi, njegov se puni procvat dogodio u osamnaestom stoljeću, osobito u Francuskoj, Engleskoj i Njemačkoj, dok su mu se učinci osjećali i u različitim neoklasicističkim strujama do prve polovice dvadesetog stoljeća.

Ako bismo trebali započeti s klasicističkom proznom alegorijom, mogli bismo, započeti, romanom Jonathana Swifta, *Gulliverova putovanja*.⁴⁹ To je nestvaran putopis u kojemu glavni junak pripovijeda o svojim putovanjima u čudesnu zemlju Liliput. Pisac u prikazima stanovnika izmišljenih zemalja aludira na tadašnji engleski društveni život, ali i neke općenite mane. Svakako bismo o ovome djelu govorili kao satiričnome, međutim, treba imati na umu da ovo djelo trebamo čitati isključivo u prenesenome značenju, a najuže određenje vrste djela bilo bi da su to satiričko alegorijski putopisi. Alegorija je većinom političke naravi. Naravno, politička alegorija nije prvi puta u službi u ovom proznom djelu, međutim, ovaj je roman specifičan po svojoj upotrebi alegorije u političkoj službi. Jasno, nije riječ o promicanju političke propagande, već o žustroj kritici na tadašnje stanje u Engleskoj. S obzirom na svu povijest vezanu uz samo tiskanje Swiftova djela, jasno je, kako sam autor nije, naravno, smio u potpunosti koristiti realno, odnosno povijesno korektno, vrijeme i mjesto, već je bio prisiljen koristiti alegoriju kako bi iznio svoju žustru kritiku. I danas, kritičari još uvijek vode polemike o tome na čiju vladavinu Swift zapravo aludira u svojim *Putovanjima*. Jedno je sigurno, bez alegorijskog tumačenja, ovo djelo ne prenosi svoju poruku. Različita su mišljenja kritičara. Dok neki navode da je vrijeme na koje aludira radnja romana, vrijeme vladavine kraljice Ane i Geogrea I, drugi, pak, tvrde da je riječ u vremenu vladavine kralja Williama III. Također, nezanemarivi su razni

⁴⁹ Johnatan Swift, *Gulliverova putovanja*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 2000.

likovi za koje se smatra da trebaju biti alegorije za određene stvarne pojave i osobe iz engleskog visokog društva.⁵⁰

Swift je inače autor i glasovitih satiričnih alegorija, *Priča o buretu* i *Bitka knjiga*. S obzirom da je satira glavno stilsko obilježje *Priče o buretu* potrebno je detaljnije analizirati odnos između satire i alegorije, pogotovo u vrijeme Swiftova stvaralaštva jer kod određenih vrsta satire postoje određeni konflikti kada je u pitanju iskrena alegorijska namjera, namjera da se taj književni rad tumači i čita alegorijski. Swiftova *Priča o buretu* prolazi kroz seriju ponuđenih i zatim odbijenih prijedloga namjere, takvih da prvi dojam koji čitatelj stekne o autorovoj svrsi je potpuno izbrisan u trenutku kada je zamijenjen nekoliko puta. Svaka „preferencija“ i svaka „digresija“ *Priče* označavaju svježju redefiniciju namjere, i sa svakom novom fazom satira mijenja subjekt na koji si odnosi. Takvim radom Swift se ustvari poigrava i sa samim metodama satire, možda kao što se Shakespeare u *Hamletu* poigrava sa metodama dramaturgije, u sred dramatiziranja radnje. Kao što *Hamlet* predstavlja barem jednu „predstavu u predstavi“, tako i *Priča o buretu* predstavlja barem jednu „satiru u satiri“. To nije neuobičajena procedura. Umjetnička djela svih vrsta mogu kritizirati njihovu „vrstu“, tako da ironiziraju metodu kojom su nastala. (Tako Shakespeare često ismijava briljantnost imaginacije i retorički prikaz.) Stoga romantičarski ep u kojem autor uvodi rugajućeg lika koji ismijava čuda samog žanra, koristi ironiju da zakomplicira svoju namjeru. Kada se Swift ruga samoj digresiji, on komplicira satiričku svrhu *Priče o buretu*. On radi parodiju od satire. Rezultat je oblik umjetnosti koji ima više energije, više boje, više istine, od rada u kojem manjka samokritičnosti. Uz određene vrste satire, čini se da postoji još jedna vrsta konflikta po pitanju čistoće alegorijske namjere. Autor kao Swift može ismijavati i same alate kojima se služi kako bi svoju satiru doveo na njen opsesivan smjer, što se najbolje vidi u djelu *Priča o buretu*, ali također u *Guliveru*, gdje se muči da zakomplicira shvaćanje koje dobivamo o posjećenim zemljama, tako što čini samog Gulivera kompleksnom figurom, likom koji raste i napreduje, a nije tipski. Njegova samokritičnost prema satiri je njezino najjače oružje, jer je na taj način zaštićena od tereta pretjerane ogorčenosti i strogoće – čovjek ne vjeruje onome čija ironija sistematično negira sve ono što se događa u stvarnome svijetu, ali čovjek može mnogo naučiti od onoga koji ne iskorištava svoje metode.⁵¹

⁵⁰ Phillip Harth, *The Problem of Political Allegory in "Gulliver's Travels"*, *Modern Philology* 73, 4 (1976), str. 40-47.

⁵¹ Angus Fletcher, *Allegory, The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, ITHACA i London, 1964, str. 316.

Neizostavna osoba, koja je obilježila cjelokupnu epohu je Voltaire, filozof, povjesničar, publicist, dramatičar, romanopisac i pjesnik. Iza sebe je ostavio golem opus, međutim, područje zanimanja jesu njegovi romani i pripovijetke. Danas se osobito *Candide* drži vrhunskim dostignućem svjetske književnosti. Punim nazivom *Candide ili optimizam*, roman je koji već u samom naslovu upućuje na osobine glavnoga junaka romana, a time i na ironiju poruke. Bilo bi krivo pretpostaviti da unutra usmjerenom „ironično shvaćanje“ uvijek donosi snagu književnom djelu. Iako ironija postoji da ukroti pretjeranost osjećaja, čak i sama ironija može postati iskaz osjećanja te je treba ukrotiti sa još ironije ili nekom drugom protusilom. Parodijska djela su često preironična; ona napadaju svoj objekt prežestoko i čitatelj se umara od napada. Dok ironija inače komplicira namjeru, u svakoj predugoj parodiji to počinje biti prepojednostavljanje. Loša parodija uvijek završava udarom na čitatelja kao ovisnika o porocima ismijavanog i ta odanost ironiji se čini nepravednom čak i prema objektu kojeg se kritizira.⁵² U romanu se javljaju mnoge aluzije na krvave ratove, potres u Lisabonu i nepravedna smaknuća, ali one, uglavnom, služe kao neka vrsta zbiljske potvrde u samoj građi. Uz brzi ritam izmjene događaja upletene su vješto i kratke, kritične i duhovite rasprave o raznim temama, prožetim ironijom.⁵³

Osim, *Candide*, njegova pripovijetka *Zadig, Knjiga Sudbine* smatra se alegorijskim djelom. U toj pripovijetki, Voltaire se ne osvrće na povijesnu točnost, a neki od problema s kojima se *Zadig* susreće, slabo su prikrivene reference na društvene i političke probleme autorova vremena. Djelo je filozofske naravi, a predstavlja ljudski život u rukama Sudbine, odnosno izvan ljudske kontrole. Moralna revolucija, kroz koju prolazi sam *Zadig*, uvelike utječe na tumačenje vjerske ortodoksnosti.

Vrhunske komične romane piše i Henry Fielding. Njegova djela imaju čvršću, jedinstvenu fabulu, preteča su romanima realizma. Fieldingova komika, međutim, nije protkana fantastikom i hiperbolama već slijedi načelo „iluzije zbilje“. Ipak njegovi junaci u svojim humorističnim pustolovinama imaju susret sa satirama, a alegorija se javlja kao alat protiv tadašnjeg društvenog morala i običaja.

Iako je u dramskom stvaralaštvu imao najviše uspjeha, Gotthold Ephraim Lessing, valja spomenuti zbog njegovih basni. Ta književna vrsta doživljava procvat i obnovu u književnoj epohi klasicizma i prosvjetiteljstva. Basna je, poučna, a vrlo lako može biti i izuzetno kritična. Još u Ezopovim basnama vješto se ruga porocima, upućujući prije svega na zdrav razum. Basna

⁵² Angus Fletcher, *Allegory, The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, ITHACA i London, 1964, str. 309.

⁵³ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 174.

je postala književnom vrstom u kojoj se zrcale sve bitne značajke cjelokupne književne epohe. Iako se kao književna vrsta u općem kulturnom značenju ne može mjeriti s tragedijom, komedijom, epom ili romanom, ona ipak u neku ruku sažima iskustvo cijelog stoljeća uvjerenog u moć zdravog razuma, a ujedno čuva i tradiciju antike te uvodi takvu književnu obradu kakva joj omogućuje ostvariti dojmove na više razina. Naravno, uz basnu vežemo i alegoriju, s obzirom na to da je basna, najjednostavnije rečeno alegorijsko djelo. U francuskoj joj je kao posebnu književnu vrstu oblikovao Jean de La Fontaine. Svjetsku slavu stekao je *Pričama*, te osobito zbirkom *Basne*. Upravo La Fontainove basne postaju uzorom svim prosvjetiteljima ali i ustaljuju žanr koji će se održati sve do danas. Ezopova metoda preokretanja suda „ljudi su životinje“ u „životinje su ljudi“ dobila je tako artifičijelnu obradu koja omogućuje čitateljima da se zadive ne samo porukom nego i pjesničkom obradom. Ona doista može književnim sredstvima izreći nešto što se drugačije ne bi moglo izreći.⁵⁴

U Hrvatskoj u vrijeme prosvjetiteljstva, barem što se epske alegorije tiče, nema velikih djela. Vrijedno je spomenuti Matija Antun Relkovića koji je bio epik i satirik, prozaik, basnopisac, aforist, prevodilac, gramatičar, gospodarstveni i pravni pisac. Njegovo najvažnije djelo, satiričko-narativni spjev *Satir iliti divji čovik* ima elemente alegorije u naslovnom liku, ali u pripovijedanju se koristi izravnim nealegorijskim modusom. Desetercima, u jedanaest pjevanja, Relković opjevava slavonsku zemlju i njezine prirodne ljepote, a slavonske seljake opisuje kao zapuštene i gospodarski zaostale pučane. Pripovjedač Satir na duhovit i jednostavan način nudi Slavoncima savjete za obnovu i razvoj zemlje nakon oslobođenja od Turaka. U drugom se izdanju iz 1779. godine, uz lik Satir, pojavljuje i lik slavonskog seljaka koji mu odgovara i pokazuje kako je prihvatio njegove kritike i savjete. Također je i preveo velik broj basni i aforizama na hrvatski jezik.

⁵⁴ James J.Paxson, *(Re) facing prosopopeia and allegory in contemporary theory and iconography*, Studies in Iconography 22 (2001), str. 1-20.

8. Romantizam

Za vrijeme romantizma događa se zanimljiv prevrat u shvaćanju uloge i moći razuma. Kao načela prave spoznaje javljaju se intuicija, mašta i um, koji je shvaćen kao sposobnost uvida u bit svijeta, nadređena razumu. Romantičari su zahtijevali da književnost prenosi isključivo osjećaje umjesto da poučava. Osamljeni i neshvaćeni pojedinac, pobuna protiv autoriteta, patos plemenitosti koja se na kraju salama sama u sebi jer se ideali ne mogu ostvariti, postaju opća obilježja romantizma, a kao njihov izraz javlja se tada i „traganje za plavim cvijetom“.

Alegorija se u razdoblju romantizma našla u nezavidnoj situaciji, kao "odbačena" figura koja je shvaćena kao negativna, kao nešto što ograničava maštu pjesničkoga genija. Upravo je razdoblje romantizma pogodno za problematiziranje odnosa između alegorije i simbola koje je značajno utjecalo na brojne teoretičare 20. i 21. stoljeća. Preokret u suvremenom tretmanu alegorije signalizira disertacija o njemačkoj baroknoj žalobnoj igri (1928), odnosno, *Studija o njemačkoj baroknoj „žalobnoj igri“* Waltera Benjamina, koja je ostala nezapažena sve do obnovljenoga zanimanja za retoriku sredinom 60-ih godina 20. stoljeća.⁵⁵ Ona pokazuje kako se baroknom pogledu svijet očituje kao zbirka ruševina, tj. kao nepovezana nakupina umrtvljeni predmeta lišenih vlastitoga značenja (*bricolage*). Da bi se razumjeli i time spasili prolaznosti i osjećaja krivnje, oni iziskuju prinošenje kakva interpretativnog sklopa. Budući da nijedan interpretativni sklop u nastalim okolnostima nije prirodan, svaki sam potražuje daljnje tumačenje. Zbog toga se baroknom alegoričaru jedanput već dokučeni smislovi još u rukama ponovno pretvaraju u šifre. Ono predstavlja jedno od prvih značajnijih tekstova o alegoriji s kojim nastaje preokret u suvremenom poimanju tog pojma. Moglo bi se reći kako je formiranje simbola u romantizmu nastajalo postupno iz oporbe prema književnosti prosvjetiteljstva.

Alegorizacija svijeta ugrađuje u znakove mehanizam značenjske odgode. Takvo je razumijevanje alegorija preuzeo de Man (1979) i na njemu izgradio otpor vlastite metode čitanja, zasnovane na konstruktivnoj nečitljivosti teksta, preuranjenoj hermeneutičkoj totalizaciji. De Man tumači alegoriju kao nepremostiv vremenski raskorak između značenja i referencije, koji jezik skriva snagom svojeg „figuralnog zavođena“. Jedino referencijski nagon izbavlja čovjeka od ludila permanentne značenjske odgode, od neumorna suočavanja sa stvarnošću i beznačajnošću vlastita položaja u kozmičkom poretku. Čak ni književnost koja objelodanjuje „da je *ja* donekle laž“ ne izmiče zbog toga obmani jer u njoj učinci iskazivanja potkopavaju značenjske ishode iskaza. Tako alegorija, postaje, za de Mana, generativnim

⁵⁵ Bainard Cowan, *Walter Benjamin's Theory of Allegory*, *New German Critique*, 22 (1981), str. 110.

mehanizmom povijesti.⁵⁶ Međutim, treba spomenuti i variranje i transformiranje kulta ljepote, koje je uvelike utjecalo na unošenje simbola u književnost. Romantička estetika zagovarala je unutrašnju koherentnost umjetničkog djela koji je shvaćen kao živi organizam. U romantizmu je tako formirano uvjerenje da pjesnički genij s održavanjem subjektivnog iskustva u jeziku može predstaviti univerzalno koje je prisutno u svakom pojedincu. Iako bi na prvi pogled alegorija pronašla „plodno tlo“ za vrijeme romantizma, upravo zbog poticanja mašte i razvijanja mističnoga u djelima, alegorija je naišla na velike prepreke i rekonstrukciju samog pojma alegorije. Već spomenute pojmove ljepote i genija možemo shvatiti kao temeljne pojmove cjelokupne romantične književnosti koja je svoje nadahnuće tražila u originalnosti. Dovodeći ove pojmove u vezu s pojmovima simbola i alegorije, može se reći kako su romantičari smatrali da jedino simbol može premostiti nesklad između razuma i svijeta, odnosno između umjetnika i umjetničkog djela. Rezultat svega toga bila je činjenica da se simbol nametnuo kao jedino pravo sredstvo pjesničkog genija, a ne alegorija koja je na taj način stavljena u drugi plan i stavljena u negativan kontekst.

Goethe je simbol odredio kao suprotnost alegoriji. Prvo je o tom odnosu pisao 1799. godine i tada je smatrao kako se simboličan način prikazivanja od alegoričnog razlikuje po tome što zbilju opisuje posredno, dok alegorija to čini na neposredan način. Budući da je temeljni zakon umjetnosti u razdoblju romantizma oponašanje zbilje, jedino je simbol sposoban uz pomoć intuicije i mašte obuhvatiti ono najvažnije u ljudskoj spoznaji i zbilji. Prema Goetheu, u alegoriji je semantička dimenzija nužno označena, dok je u simbolu značenje ponuđeno samo kao opcija. Hans-Georg Gadamer u svojoj *Istini i metodi* naglašava kako za Goethea "umjetničko-teoretska suprotnost između simbola i alegorije ostaje samo jedna posebna pojava općeg pravca ka značenjskom, koji on traži u svim pojavama."⁵⁷ To znači da je važnost simbola u tome što je prirodan i odmah razumljiv svima, dok je važnost alegorije u tome što je nastala iz konvencije i jer je arbitrarna pa ju se treba unaprijed upoznati. Goethe na odnos između simbola i alegorije gleda kao na odnos između općeg i posebnog. Iako je Goethe pisao o alegoriji, nije mogao izbjeći i pisati uz alegoriju. Njegov dramski spjev *Faust* oblikuje iskustvo čovjeka razapetog između neutažive čežnje za znanjem, koje bi mu moglo donijeti smirenje, i nemoći da se takvo znanje doista i postigne. Tema je pučka srednjovjekovna legenda o čovjeku koji je prodao dušu vragu za sreću i zadovoljstvo. Magični elementi i sama pojava Gospoda i vraga Mefistofelesa jedni su od mnogobrojnih primjera alegorije u ovome djelu. Prvi dio završava Božjom odlukom da se Margareta, Faustova ljubav, spasi, a sama činjenica da se

⁵⁶ Krešimir Bagić, *Rječnik stilskih figura*, Školska knjiga, Zagreb 2012, stranica 21.

⁵⁷ Hans-Georg Gadamer, *Istina i metoda: Osnovi filozofske hermeneutike*, Biblioteka Logos, 1978, str. 52.

pojavljuje Bog i vrag koji donose bitne odluke vezane uz fabulu daje do znanja da je ovdje riječ o alegorijskom djelu. Glavni lik Faust predstavlja tip ljudske odlučnosti da se „ide vlastitim putem“, čak i kad smo suočeni s transcendentnom zbiljom. Simbolika općeljudske čežnje za znanjem i srećom je povezana i s ljudskim slabostima: on griješi, ali se unatoč vlastitim slabostima uspijeva izvući iz nedaća sudbine. Njegov učenik Wagner predstavlja „školsku“ i ograničenu učenost koja dubinski ne razumije Faustovu čežnju za konačnom spoznajom. Ženski likovi predstavljaju ženstvenost, dok je lik Mefistofelesa primjer „pokretača“ svjetskoga procesa usavršavanja, uz svoje ljudske osobine, njegova destruktivna moć na kraju dobiva pozitivan predznak jer se u njegovom liku javljaju i romantičarske crte simpatije za pobunu protiv svakog autoriteta.⁵⁸

Friedrich von Hardenberg i njegov nedovršeni roman *Heinrich von Ofterdingen* uveli su u književnost pojam „potrage za plavim cvijetom“. U njegovom romanu, naslovni junak, legendarni srednjovjekovni pjesnik, biva obuzet neobjašnjivom čežnjom i prolazi svijetom snova i bajki u potrazi za u snu viđenim plavim cvijetom. Cijelo je djelo alegorijsko i otvara mogućnost raznim alegorijskim tumačenjima. Plavi je cvijet onaj kojega se značenje ne može razumom dokučiti, ali je moć žudnja za njim nesavladiva pa je njegov čitav život pustolovina traganja za nedostižnim. Takva je pustolovina postala omiljenom temom romantičara, a to ih vodi ka promjeni žanrovskoga sustava gdje novi tip lirike i bajka zamjenjuju klasicističku odu i basnu. Takva je promjena vrlo bitna i za razvoj alegorije i za nastavak njezina razvoja u drugim književnim epohama. Može se reći da je von Hardenberg, također, uvelike utjecao na poziciju alegorije za vrijeme romantizma. I pripovijetke dobivaju novu tematiku, miješanje s bajkama postaje „moderno“. U tome je vrlo uspješan bio njemački pripovjedač Ernst Theodor Amadeus Hoffman sa svojim zbirkama pripovijedaka *Fantazije u Callotovoj maniri*, *Noćne zgone* i *Serapionova braća*, ali i s romanom *Đavolji eliksiri*. Njegova proza osvojila je publiku svojim dočaravanjem svijeta punog priviđenja, sablasti, vila i čarobnjaka.

S obzirom na poziciju alegorije u vrijeme romantizma, jako je teško odrediti koji autori pridodaju važnost simbolu, a koji alegoriji. Teško je kategorizirati i povući jasnu crtu između ta dva pojma, a tom problematikom bavimo se i danas. Jedan od autora romantizma, koji je, zasigurno, pisao alegorično jest Edgar Allan Poe. Poeove priče *Ukradeno pismo*, *Zagonetna umorstva u ulici Morgue* i *Zagonetni slučaj Marie Rouget* čine prvo trojstvo kriminalističkog žanra o preslici detektivske književne vrste.⁵⁹ U revolucionarnom *Pismu* sadržaj pisma ostaje zagonetan. Alegorijski, ono je tekst koji se iščitava tek činom čitanja, a tumačeva

⁵⁸ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 194-195.

⁵⁹ Isto str. 205.

zaposjednutost značenjem pisma je ironična. Poeov tekst ili pismo nisu skriveni. Naočigled svima, pismo je u omotnici na kaminu. Pomalo neurotičnoj, prisilno ponavljajućoj putanji pošiljke, cilj je otkriti označitelja i označeno. U njegovim djelima mnogi su mračni, tuberkulozni likovi, istražitelji smrti, ubojice, đavoli, anđeli, životinje i kukci izašli iz podzemlja u mrak uznemirujućih satira, grotesknh, bizarnih, tajanstvenih, gotičkih, melankoličnih priča. U djelu, *Maska Crvene Smrti*, Poe stvara fiktivni svijet koji se ne razlikuje puno od našega, onaj u kojem ljudi uzaludno pokušavaju izbjeći smrt. Ima značajke Poeove horor priče, ali je didaktička u funkciji. Također, alegorije mogu pomoći čitateljima razumjeti koncepte koji bi inače bili teško shvatljivi ili u slučaju *Maske Crvene Smrti* natjerati čitatelje na propitivanje nečega nelagodnog kao što je smrt. Poe nikada nije izjavio da je ova priča alegorija, ali se danas obično čita kao takva. Čini se kako je nekim simbolima ostavljeno manje mjesta za interpretaciju, dok je kod drugih, zbog čitateljeva razumijevanja konteksta, moguć širok niz značenja. Primjerice, crna i crvena boja kada su zajedno mogu biti protumačene kao simboli smrti i krvi. Međutim, crna, također, može simbolizirati noć, kao što i crvena može simbolizirati strast, požudu i ljubav. Alegorija ima veliko značenje u ovoj priči. Gotovo sve u priči govori nam kako je smrt neizbježna, što god činili.

„Demoski junak“ postao je naziv za one likove koji su buntovnici i otpadnici, koje muči „neka strašna tajna“ koja nikada do kraja nije objašnjena, a njihova uvjerenost u vlastitu nadmoć nad svjetinom dobiva gotovo mitske razmjere: oni se suprotstavljaju i ljudima i bogovima podjednako pa se uvijek čini da je njihova priroda gotovo nadljudska.⁶⁰ Ovaj tip junaka prizašao je iz alegorijskog djela *Hodočašće viteza Harolda*, spjeva koji se često navodi samo kao *Childe Harold*. Engleski romantičar George Gordon Byron bio je poznat kao lord koji je buntovnim načinom života i pisanja stvorio i lika viteza Harloda koji u svojem epu napušta domovinu u dobrovoljnom izgnanstvu, zbog „grijeha“ koji čitatelju ostaju nepoznati. Ukupna atmosfera ovog epskog putopisa je dosta prošireno nezadovoljstvo sadašnjicom, a i općenito razočarenje ljudima i pojava „svjetske boli“. Završetak djela je posebna alegorija u kojoj je pohvala moru aluzija na beskraj i vječnost.

Za vrijeme romantizma u Hrvatskoj se alegorija razvijala iz nekih drugih razloga, a sama književnost imala je drugačije značajke nego li svjetska književnost. Glavno je obilježje hrvatskog romantizma stvaranje jezičnog identiteta. U to se vrijeme pojavljuje nova književna generacija s najznačajnijim predstavnikom Augustom Šenoom. Unutar narodnog preporoda javlja se ilirski pokret koji traje od 1830. do 1843. godine. Ilirizam je poznat kao pokret s

⁶⁰ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 201.

političkim karakterom. Glavni ideolog pokreta bio je Ljudevit Gaj. Hrvatski romantizam se u mnogo toga razlikuje od europskog romantizma. U europskom je romantizmu bio dominantan romantičarski individualizam, a u Hrvatskoj je naglasak bio na kolektivizmu, slogi i jedinstvu naroda. U hrvatskoj je književnosti bila prisutna integracija romantičarskog i klasicističkog stila te uspostavljanje odnosa prema tradiciji oslanjanjem na renesansnu i baroknu hrvatsku književnost. U doba preporoda književnost postaje medijem političke emancipacije i tvorbe nacionalnog identiteta, pa se često bavi temama podatnima za alegorijsku obradu. Rehabilitaciji alegorije pridonosi i okolnost što se preporodne ideje u danom političkom kontekstu doživljuju kao subverzivne. Stoga su ilirci svoje refleksije o domovini i o slavenstvu te svoja svjetskopovijesna očekivanja često izražavali alegorijskim jezikom. Primjeri jesu Petar Preradović, *Putnik*, *Slavljanstvu* i Ljudevit Gaj *Preobraženje*. Pri tome se u njihovim djelima skrivena značenja alegorije premještaju iz sakralne sfere u svjetovnu i političku.⁶¹

⁶¹ *Hrvatska književna enciklopedija*, svezak 1., Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2010-2012, str. 14.

9. Realizam

Roman realizma u širokom zahvatu opisuje pojedinca u krugu obitelji, porodice i društvenoga sloja kojem pripada, temeljni je postupak oblikovanja naracija, karakter biva prepoznatljiv uglavnom prema svojim postupcima, a obično se i mijenja tijekom pripovijedanja koje se razvija kroz opsežnu, manje ili više razgranatu fabulu. Ono što je novina u ovoj književnoj epohi je to da je publika prihvatila konvencije kao prirodne načine na koje se može opisivati zbilja „kakva ona doista jest“. Ovakvo razmišljanje ne ostavlja previše prostora razvoju alegorije, a nakon što je u romantizmu doživjela negativne konotacije, kako se čini, situacija u realizmu nikako ne ide u korist alegoriji i njezinoj popularnosti.

S obzirom na to da se engleski realizam, u odnosu na francuski, razvio nešto drugačije, a oslanjao se na tradiciju sentimentalnog, ali i humoristično-satiričnog romana osamnaestog stoljeća, započet ćemo s Charlesom Dickensom i njegovim romanima. Najpoznatije alegorijsko djelo je *Božićna priča*. Radnja započinje tako što škrtog direktora banke, Scrooga, posjećuje nećak koji ga moli da ga pusti s posla na Božić. On ga pušta, ali uz uvjet da mu taj dan neće biti plaćen. Nakon što Scrooge zatvori ured, dolazi mu duh prijatelja Marleya u okovima i govori mu da će ga posjetiti tri duha: prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Nakon što mu duh budućnosti pokaže njegov grob zameten snijegom i obitelj koja se veseli njegovoj smrti, Scrooge ispravlja svoje krive postupke i odlazi nećaku na proslavu Božića te donosi jelo i piće. Svi sretno i zajedno slave Božić. Upravo su duhovi temelj alegorijskoga tumačenja ovog romana. Duh budućnosti predstavlja prirodni ljudski strah od smrti, koji na koncu i pokazuje Scroogu njegovu smrt i na osnovi toga ga tek onda potiče na razmišljanje i konačno kajanje. Osim toga, ako bismo uključili i autobiografske elemente, možemo reći da je duh budućnosti prikaz svih smrtnih slučajeva s kojima se Dickens susreo u svojem životu. Svi su duhovi ovdje kako bi pomogli čitatelju da iz romana izvuku poruku koju je autor poželio poslati i tako omogućuju alegorijsko tumačenje.

U Hrvatskoj, jedno od najpoznatijih alegorijskih djela jest roman Ante Kovačića *U registraturi*. Sama je registratura, iz naslova romana, alegorija je hrvatskoga društva Kovačićeva doba, prvenstveno političke, administrativne, intelektualne i umjetničke elite.⁶² Radnja započinje fantastičnom scenom u kojoj životopis registratora Ivica Kičmanovića odlučuje da i drugi spisi otkriju svoj sadržaj. Nakon tog, očito, alegorijskog trenutka, riječ dobiva junak romana Ivica Kičmanović. Ispovijest je isprekidana drugi put umetnutom slikom

⁶² *Leksikon hrvatske književnosti djela*, Školska knjiga, 2008, str. 914.

iz registrature te digresijama o Meceninoj i Laurinoj prošlosti. Kraj romana je tragičan završetak u plamenu registrature, čime se roman ciklički zatvara, a kraj se romana može čitati u alegorijskom kodu. U samom prikazu likova autor analizira, kritizira i karikira socijalne i psihološke tipove svojega doba.

Još jedna od alegorija javlja se u romanu *Olga i Lina*, Eugena Kumičića. Roman se istakao po reagiranjima i posljedicama koje je izazvao. Djelo je ljubavna priča i moralno-politički apel kojim se upozorava na opasnost koja je prijetila trovanju i utruću hrvatskog nacionalnog bića. Alegorijski je prikaz Austrije. Suprotstavljene su Lina koja smišljeno i sustavno upropaštava naivnog i lakomislenog aristokrata, i uzorita i pristojna Olga. Roman je uzburkao javnost, i to ne samo zbog inzistiranja na političkom programu pravaša, nego i zbog naturalistički otvorena prikazivanja bludnica i moralne kaljuže u koju je utonulo domaće plemstvo. Pri tome su posebno bili izazvani crkveni krugovi. Olga je Hrvatica, oličenje dobra i plemenitosti, a Lina je strankinja, simbol zla i licemjerja te glavni „proizvođač“ spletki, u koje je uvučena Olga.⁶³

⁶³ *Leksikon hrvatske književnosti djela*, Školska knjiga, 2008, str. 546.

10. Modernizam

Modernizam počinje kada vjerodostojnost, uvjerljivost i spoznaja zbilje prestaju igrati odlučujuću ulogu u razumijevanju i ocjenjivanju književnosti.⁶⁴ Pavao Pavličić u svojoj knjizi *Moderna alegorija* ističe kako je alegorija, u vrijeme modernizma na vrlo visokoj cijeni.⁶⁵ Dokaz za svoje tvrdnje nalazi u činjenici da upravo djela koja se temelje na alegoriji bivaju sredinom 20. stoljeća u središtu pažnje literarne javnosti.

Roman *Kuga*, Alberta Camusa, ne krije svoje alegorijske intencije, što se vidi i po temi i po strukturi. U središtu radnje nalaze se tri čovjeka, čija zanimanja, postaju simbolična: to su novinar, liječnik i svećenik. Novinar se nalazi u dilemi koliki dio istine treba priopćiti javnosti i što će sve iz njegova djelovanja proizaći. Svećenik se pita što biva s dušom u trenutku kada tijelu prijeti opasnost i može li duša održati tijelo. Liječnik se, osjeća izravno odgovornim za stanje u gradu u kojemu vlada kuga i za sudbinu njegovih sugrađana. Neki se put u kritici govorilo o tome da je kuga, koja se očito treba shvatiti nedoslovno, jer je ona iracionalno i nesavladivo zlo, zapravo priča o nacizmu pa onda i o tome na koji su način razni slojevi društva reagirali. Dojam je, ipak, da je Camus imao malo širi vidik i želio je govoriti o zlu općenito. U ovome se romanu, uz pomoć plauzibilne i realistički dočarane situacije govori o problematici egzistencije u filozofskom smislu riječi.

Ernest Hemingway i njegovo najpoznatije djelo *Starac i more*, također, se uklapaju u društvo autora koji su pomoću alegorije upali u elitu moderne literarne javnosti. Ova duga novela ili kratki roman, u prvi plan stavlja alegorijsku dimenziju pa se bez nje tekst i ne može čitati. Bez alegorijskoga koda i predznanja, nemoguće je shvatiti autorovu poruku. Na alegoriju upućuje ponajprije raspored aktanata, kroz veći dio priče govori se isključivo o borbi čovjeka i ribe, u nimalo prijateljskom okružju debeloga mora, vrućine i samoće. Neizbježno je da se Santiago shvati kao čovječanstvo, a da se riba shvati kao priroda, s kojom je čovjek u konstantnoj borbi. Na alegoriju ukazuju i Santiagovi razgovori sa samim sobom i ribom. On iskazuje poštovanje prema ribi, riba je za njega dostojan protivnik i u njoj ne vidi nikakvu demonsku i neljudsku komponentu. U tom smislu Santiagov ribolov nije ništa drugo nego egzistencija, odnosno, poraz je garantiran, ali čovjek ipak može u toj borbi ostati dostojanstven pa se čak i osjetiti i pobjednikom, pod uvjetom da se bori pošteno i uvažavajući protivnika, koji

⁶⁴ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 270.

⁶⁵ Pavao Pavličić, *Moderna alegorija*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2013, str. 8.

je u ovom slučaju, priroda. Također, riba se može tumačiti ne samo simbol prirode općenito, nego i svih muka s kojima se čovjek u životu mora nositi.

Motiv odnosa čovjeka i prirode javlja se u *Gospodaru muha*, autora Williama Goldinga. Sam autor je izmislio okolnosti u kojima će se nedoslovni smisao moći ostvariti. Njegova je priča o padu zrakoplova nakon kojega se na pustom otoku nađu dječaci bez roditeljskoga nazora savršen prikaz odnosa čovjeka sa samim čovjekom, ali i odnosa čovjeka s prirodom. Nakon što se dječaci podjele u skupine, ubrzo i te skupine ulaze u sukobe, međutim, moraju se posvetiti i trećem neprijatelju, nepoznatoj nemani koja im prijete iz šume. Profiliraju se različiti stavovi prema situaciji i različita tumačenja onoga što se događa, u kojima se prepoznaju različita filozofska stajališta. Kad sukob i kriza dosegnu vrhunac, pojavi se brod koji dječake spašava. Da se u romanu ne radi isključivo o odnosu prema prirodi, ali ni samo o tipovima ljudi, pokazuje sam naslov *Gospodar muha* koji je jedno od imena za vraga. Dakako, radi se o, s jedne strane, njegovu udjelu u ljudskim poslovima, a s druge strane, o izboru između dobra i zla kao temeljnoj egzistencijalnoj dilemi.⁶⁶

Irski pisac Oscar Wilde pisao je bajke, za koje se javilo ponovno zanimanje za vrijeme esteticizma. To je književna vrsta u kojoj se mogu oblikovati raspoloženja i tehnika koja se oslanja na iskustva neobičnoga i tajanstvenoga. Njegove bajke, iako ih čitaju i djeca, ni u kojem slučaju nisu samo dječja književnost. U njima nema sretnih završetaka, ni pobjede pravde, one su psihološki razrađene, a zauzimaju se za društvenu pravdu i za sve kojima je potrebna pomoć, no fantastika je u njima samo osobito umjetničko sredstvo. Njegov roman *Slika Doriana Graya* priča je o mladiću koji postaje opčinjen vlastitim portretom kao ostvarenje ideala vječne ljepote. Zbog ljepote na koncu je spreman prodati i vlastitu dušu. Želja mu se ostvari te on ostaje vječno mlad i lijep, a slika preuzima na sebe njegov zbiljski život. Priča završava tragično jer Dorian uništava portret, a time na koncu i samoga sebe. Aluzija je kako se ljepota i život ne mogu pomiriti i kako što god da u životu napravio, smrt uvijek dođe, a prije nje dolazi i starost.

Pripovijest o doživljaju pomorca Marlowa, *Srce tame*, priča je o europskoj i afričkoj kulturi, s kritičkim uvidima u način kako se Europljani odnose prema podređenoj kulturi Afrike. Začuđujuće je kako Joseph Conrad, autor djela, suptilno uviđa ispraznost Kurtzove „volje za moć“ te način kako se on uspijeva nametnuti i urođenicima i Europljanima nekom demonskom opsjednutošću praznom, ali upornom retorikom i neutaživom žudnjom za vlašću. Opis Kurtza, ali i njegovih sklonosti u romanu ne mogu se oteti poveznici s Hitlerom. Vrijednost je ove

⁶⁶ Pavao Pavličić, *Moderna alegorija*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2013, str. 8-11.

pripovijetke prije svega u izvanrednoj igri pripovjedačevih perspektiva, u izlaganju koje stalno samo sugerira i upućuje, te u svojevrsnom sustezanju od svega što bi bilo nalik nekim konačnim i već izvan književnosti utvrđenim stavovima. Ova pripovijetka, svakako, ostavlja mjesta za detaljnije analize, razna alegorijska tumačenja i razne opcije i prilike za alegorijska čitanja.⁶⁷

Jedan od najpoznatiji autora ovoga razdoblja Franz Kafka, nikako nije izbjegao alegoriju u svojim proznim djelima. Dapače, on je alegoriju prigrlio i koristio u punom smislu. Prema općem mišljenju njegova su djela uvršteni u najglasovitija, najviše i najrazličitije tumačena književna djela svjetske književnosti. Atmosfera koja vlada u njegovim proznim djelima je nalik teškom i mučnom snu, sastoji se od izranih i neizravnih paradoksa koji se nikako ne mogu razriješiti. U *Preobražaju* imamo lik Gregora Samse koji se jednoga dana probudi kao kukac. Cijela pripovijetka je alegorijska. Elementi fantastike u ovom slučaju nikoga ne iznenađuju, stoga ne čine isto za njegovu književnost kao što čine za druge autore. Gregor Samsa je metafora za običnog čovjeka koji je u tuđim očima ništa drugo nego običan kukac, tako da je alegorijsko tumačenje ostvareno kada ga Kafka u konačnici opisuje kao zbiljskog kukca. Rasprave o konačnome značenju Kafkinih djela vode se već više od pola stoljeća. Njegova cjelokupna proza kao da uporno teži tumačenjima, ali istovremeno i stalno upozorava kako pravog tumačenja nema.⁶⁸

Svojevrsna parodija, koja se smatra i temeljnim djelom cjelokupnog modernizma jest roman *Uliks* Jamesa Joycea. Već sam naslov, koji je engleska varijanta imena Odisej, upućuje na usporedbu s Homerovim *Odisejom*. Osnovica svih postupaka je parodija: svi se dijelovi romana i likovi simbolično i parodijski odnose prema *Odiseji* i to tako da cjelokupnu radnju sažimaju u svakidašnje i obične događaje glavnog junaka Leopolda Blooma. Svi likovi su zapravo alegorije koje imaju svojeg mitskog para, jer svi likovi podsjećaju na tradicionalne mitske motive traganja sina za ocem, čežnja za odlaskom domu i odnosi unutar obitelji primijenjeni na opis besmislene i jedino slučajnostima određene svakidašnjice modernog velegrada.⁶⁹

Kao alegoriju treba razumjeti i *Životinjsku farmu*. George Orwell temeljni postupak preuzima iz basne, ali tema nije ljudska narav, nego društveni mehanizmi.⁷⁰ Po svemu sudeći

⁶⁷ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 278.

⁶⁸ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 293.

⁶⁹ Isto str.290.

⁷⁰ Angus Fletcher, *Allegory, The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, ITHACA i London, 1964, str. 158.

moderni klasici koji su udarili najjači pečat književnosti koncipirani su na alegorijski način. Problem moderne alegorijske književnosti je taj što ne postoji univerzalni sustav stvaranja simboličnih tekstova i njihova alegorijskog dešifriranja, nego se taj sustav izgrađuje za svako djelo posebno pa u nekom smislu svaki autor koji za alegorijom posegne, izmišlja tu figuru iznova. Ipak, alegorijski romani pokazuju neke međusobne podudarnosti. Takva djela imaju neobičnu fabulu. Fabula je zasnovana na dosjetci pa se njezin sadržaj može izraziti jednom rečenicom. Na nedoslovni sloj priča upućuje i način na koji su postavljeni likovi. U romanima su likovi koncipirani kao nositelji pojedinih filozofskih stavova pa te stavove i brane u ogoljenom obliku. Pojava ovih osobina romana, dakle, reducirane fabule, simetrične radnje i likova koji zastupaju načelne teze, ne dovodi nužno do pojave alegorije, ali djela koja jesu zasnovana na alegoriji redovito sadrže ta obilježja. Još jedan od elemenata koji se u tim alegorijama neizostavno javlja, simulirajući okolnosti u kojima se dobro i zlo sukobljavaju u čistom obliku, jest priroda.⁷¹

Alegorijski su tekstovi dio hrvatske književnosti. Moglo bi se reći da je većina proznih djela koja će biti prepoznata kao estetski vrijedna ili kao društveno relevantna, zasnovana na alegoriji. U hrvatskoj književnosti utjecaj je alegorije osobito dobro vidljiv jer većina prijelomnih događaja u modernoj prozi uvijek je vezana uz neko alegorijsko djelo. Pavao Pavličić spominje liniju alegorijskih romana⁷² koja čini vrlo bitnu liniju naše književne povijesti. Roman Miroslava Krleže *Na rubu pameti* jedan je od Pavličićevih romana koje čini alegorijsku liniju. Doslovna razina romana vrlo je jaka i provokativna te se lako može učiniti kako autoru nije bila namjera obračunati se sa suvremenim društvom. S glavnim se junakom čitatelj lako identificira, smetnuvši pri tome s uma mogućnost da i pojava glavnog lika romana možda ima neki nedoslovni smisao. Međutim sporedni likovi romana reprezentiraju nešto o čemu se u fabuli izravno ne govori. Lik Valenta Žganca predstavnik je hrvatskoga puka i ujedno glasnogovornik njegova povijesnog iskustva i političkih stavova. Svako poglavlje romana ima naslov koji je intoniran ironično. Nije ni slučajno što se fabula sastoji od tri bloka. Moguće je da je riječ o tri stupnja Doktorove propasti. Prvi alegorijski sloj romana čini nešto što bismo mogli nazvati društvenom dijagnozom. Također postoji politička razina nedoslovnog smisla teksta. Postojala je tendencija da se roman tumači kao prikrivena priča o piščevu raskidu s političkom linijom Komunističke partije. Ipak, sam Krleža to negira, a jedan od alegorijskih slojeva zapravo je obračun s politikom općenito. Pisan je kao polemički pamflet protiv

⁷¹ Pavao Pavličić, *Moderna alegorija*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2013, str. 11.-26.

⁷² Pavao Pavličić, *Moderna alegorija*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2013, str. 31.

dogmatskih pogleda na svijet a samo je služio kao povod ideološkim obračunima u sukobu na književnoj ljevici. Taj esejistički roman, jedini Krležin roman s pripovjedačem u prvom licu jednine, tematizira borbu protiv gluposti marionetskih cilindričnih građana, „urednih sivih ništica“, koju Krleža razrađuje na slučaju neimenovanog faustovskog Doktora, kritičkog intelektualca, običnog građanina, koji navedenu borbu vodi iz izopćene pozicije „na rubu pameti“.⁷³ Roman *Na rubu pameti* dopušta alegorijsko tumačenje kao što ga dopuštaju *Povratak Filipa Latinovicza* i *Banket u Blitvi*.⁷⁴

Prvi poslijeratni uzleti hrvatske proze vezani su uz alegoriju. Vjekoslav Kaleb autor je romana *Divota prašine* koji izlazi na početku pedesetih godina. Roman je o lutanju dvojice partizana po bespućima nakon bitke na Sutjesci. Radnja je vrlo jednostavna, a likovi su svedeni na funkcije, dok osnovni motiv- težnja dvojice junaka da dostignu matičnu brigadu, čime će sve njihove patnje biti poništene- posjeduje vrlo jaku slikovitost i aludira na težnju za srećom i spasom. Njihova priča postaje slika životnoga puta i slika egzistencijalne potrage za smislom.⁷⁵

Potruga za smislom je slika koja je vrlo česta u proznim tekstovima modernizma. Još jedan primjer takvog teksta jest roman *Kratki izlet*, Antuna Šoljana. Riječ je o djelu u kojem se opisuju pustolovine omanje skupine mladih ljudi što u drugoj polovici četrdesetih godina u Istri kreću u potragu za freskama, da bi se potom izgubili u pustom krajoliku i da bi u konačnici otkrili da su freske za kojima su tragali odavno uništene. U podlozi ove priče leži alegorija životne staze i potrage za smislom. Također, postoji i sloj političke alegorije u ovom tekstu. Iako mu je alegoričnost važna odrednica, ponajprije ga se iščitava na tragu egzistencijalističke književnosti, u traganju za identitetom. Šoljan uobličava sliku poslijeratne generacije koja traži svoje mjesto pod suncem, krećući se između običnog i neobičnog, realnog i irealnog, izravnog i dvosmislenog, deklarativnog i alegoričnog, između jednostavne radnje i njezine složene intelektualne nadgradnje. Ovim egzistencijalističkim alegorijskim romanom koji se oslanja i na Camusov *Mit o Sizifu*, Šoljan je jednostavnom fabulom aktualizirao i učinio umjetnički egzistencijalnim neka opća mjesta i duhovna stanja poslijeratne generacije problematizirajući njihovo mjesto u društvu na izniman način.⁷⁶

Uz *Kratki izlet*, roman *Mirisi, zlato i tamjan*, autora Slobodana Novaka, svrstava se među najznačajnije ostvarenje hrvatske egzistencijalističke književnosti. Roman je u doba

⁷³ *Leksikon hrvatske književnosti djela*, školska knjiga, 2008, str. 491-492.

⁷⁴ Pavao Pavličić, *Moderna alegorija*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2013, str. 33.-62.

⁷⁵ Pavao Pavličić, *Moderna alegorija*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2013, str. 28.

⁷⁶ *Leksikon hrvatske književnosti djela*, školska knjiga, 2008, str. 369-370.

objavljivanja bio smatran kontroverznim, jednim od prvih hrvatskih prozних djela koje je otvoreno progovorilo o promašenosti jedne generacije i „grijesima revolucije“. Romanom prevladava ironični iskaz u prvom licu, umrežavanje ironičnih žarišta jedna je od središnjih stilskih značajki djela. Treba naglasiti kako je riječ o prvom romanu koji se suprotstavio određenim prešućivanim temama vezanim uz svakidašnji život i odnose unutar socijalističke Jugoslavije. To se često čini izravno kroz pripovjedačev iskaz, ali još češće neizravno, jezičnim igrama, smislenom uporabom žargonizama, srbizama, karambolima s političkim jezikom te skretanjem pozornosti na druga moguća rješenja. Složenošću strukture, značenjskim slojevima, alegorijskom uokvirenošću i ironijskim i rekonstrukcijskim iskaznim narativnim cjelinama ovaj je roman jedan od najboljih primjera kako ono što se iskazuje lokalno istodobno može biti i univerzalno.⁷⁷ Također, u samom naslovu nailazimo na alegoriju. *Mirisi* su alegorija, i to neobično sugestivna i intrigantna pa je dopušteno pomišljati kako autor poslije toga djela nije više našao tako snažnu sliku te se zato i nije upuštao u pisanje većih prozних struktura. Skriveni smisao romana mora postojati još i zbog jedne osobine fabule. Ona na doslovnoj razini nema nikakva razvoja, jer u njoj ima vrlo malo događaja. Prema tome, nekakav razvoj, mora postojati na nedoslovnoj razini, u simboličkom sloju priče. Priča nas dakle upućuje da se najviše i zbiva na nedoslovnoj razini. Konačno, alegorijsku narav ima i prostor. Nije slučajno što je radnja smještena na otok, kao što nije ni slučajno što se taj otok ne imenuje, nego se piše *Otok*. Taj izbor mjesta radnje nije isključivo biografska činjenica, jer je Slobodan Novak životom vezan uz Rab, nego je on konkretan otok, ali je ujedinio i otok uopće, baš kao što i radnja u alegoriji ima svoj doslovni i nedoslovni aspekt. U isto vrijeme, on je mjesto progonstva, patnje, suočenja sa uzaludnošću vlastite egzistencije. Pavličić ga slikovito opisuje tako da je on u isto vrijeme i Itaka i Goli otok.⁷⁸

U Pavličićevoj *liniji alegorijskih romana* nalazi se još i roman *Bolest Zvonimira Majdaka*, *Toranj* Ivana Kušana, *Kiklop* Ranka Marinkovića te *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga. Moglo bi se reći da je ta *linija alegorijskih romana* obilježila hrvatski književni modernitet i da svi oni predstavljaju vrhunce naše književnosti toga doba. Nakon što se prouče mnogobrojni prozni tekstovi pedesetih i šezdesetih godina vrlo je lako za zaključiti da je alegorija vrlo popularna u hrvatskoj književnosti, čak možda i popularnija nego li u svijetu. Pri tome valja naglasiti da je nakon snažne zastupljenosti, naglo i nestala, postala nebitnom figurom koja se slabo koristi u ozbiljnijim književnim tekstovima.

⁷⁷ *Leksikon hrvatske književnosti djela*, školska knjiga, 2008, str. 457-458.

⁷⁸ Pavao Pavličić, *Moderna alegorija*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2013, str. 153-182.

Danas se alegorija rijetko primjenjuje kao kompozicijsko načelo književnoga teksta, najčešće u rubnim žanrovima znanstvene fantastike i dječje fantastičke književnosti. No, njezina uporaba nije vezana samo za područje literature. Alegorija kao postupak moguća je u svakome uređenom diskursu, od svakidašnjega govora do jezika filmske, scenske ili likovne umjetnosti, gdje se i dalje učestalo pojavljuje.⁷⁹

⁷⁹ *Hrvatska književna enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2010-2012, str. 14.

Zaključak

Na koncu, možemo li alegoriju definirati kao pojam koji je oblikovao povijest književnosti kakvu poznajemo danas i koliko i kako je alegorija mogla biti uključena u proces povijesti književnosti i njezinoga stvaranja? Ponekad se pojam alegorije smatra „ahistorijskim“ u orijentaciji, temeljeći se na ideji da su pojedini likovi, epizode, događaji, tumačeni kao alegorija u potpunome smislu, zapravo samo arhetipske figure i bezvremenski uzorci. Međutim, želja da se pojavljuje u bezvremenskim stanjima je, na neki način, i jedna od značajki alegorije. Ona se u svakom književnome razdoblju iznova javlja, ponekad u drugačijem obliku, ali s istom namjerom. Da otkrije ono što je „napisano između redaka“. Često čujemo tu frazu i ne pomišljamo na činjenicu da se ona uvelike odnosi na alegorijsko tumačenje. Naravno, nije svako djelo namijenjeno da se alegorijski tumači, ali ne možemo smetnuti s uma da ta želja postoji čak i kada nije nužna.

Kao što smo mogli vidjeti u primjerima navedenim u razradi, alegorija se pojavljuje u svim književno povijesnim razdobljima. Za vrijeme antike ona tek postavlja svoje temelje i započinje alegorijsko tumačenje, za vrijeme srednjega vijeka razvija se i obožavana je figura. Renesansa i barok ju koriste na drugačiji način, za vrijeme romantizma alegorija kao pojam poprima negativno značenje u odnosu na simbol, ali je i dalje iznimno prisutna u epskim književnim djelima. Realizam u nastojanju za vjernim oslikavanjem zbilje „ne voli alegoriju“. Na pitanje zašto nakon romantizma, alegorija, poprima negativne konotacije, koje se tek u modernizmu polako vraćaju u one pozitivne, odgovor možemo pronaći u kritičarima romantizma koji alegoriju dovode u nezavidnu situaciju u kojoj ju uspoređuju s pojmom simbola. S obzirom da je realizam, razdoblje koje podrazumijeva želju za autorovim točnim preslikom sadašnjosti i prikazom trenutnog i točnog stanja društva, već samo po sebi razdoblje koje ne dopušta razvitak alegorije, stajalište koje je postavljeno za vrijeme romantizma, sigurno nije pomoglo u njezinom ponovnom populariziranju. Tek u modernizmu ponovno susrećemo alegoriju onakvu kakvu smo ju čitali u razdobljima prije romantizma, međutim, ona se u modernoj književnosti zadržava kratko te se danas koristi u znanstveno fantastičnoj i dječjoj prozi, a oni postaju jedni od rijetkih predstavnika primjene alegorije kao kompozicijskog načela književnog teksta. Zbog novih spoznaja u ljudskom umu i zbog čovjekovog novog pogleda na svijet, alegorije su se počele gubiti.

Popis izvora i literature

1. Alighieri, Dante, *Pakao-Čistilište-Raj, I-II*, Tipografija Zagreb, 1937.
2. Beichner, Paul E., *The Allegorical Interpretation of Medieval Literature*, PMLA, 82 (1967).
3. Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2000.
4. Boccaccio, Giovanni, *Dekameron*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1956.
5. Chaucer, Geoffrey, *Canterburyjske priče*, Globus media, Zagreb, 2004.
6. Compagnon, Antoine, *Demon teorije*, Sintagma, Zagreb, 2007.
7. Cowan, Bainard, *Walter Benjamin's Theory of Allegory*, New German Critique, 22 (1981).
8. Fletcher, Angus, *Allegory, The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, ITHACA i London, 1964.
9. Gadamer, Hans-Georg, *Istina i metoda: Osnovi filozofske hermeneutike*, Biblioteka Logos, 1978.
10. Grmača, Dolores, *Alegorija onostranih putovanja u srednjovjekovnoj književnosti*, Nova Croatica, 6 (2012).
11. Harth, Phillip, *The Problem of Political Allegory in "Gulliver's Travels"*, Modern Philology 73, 4 (1976).
12. Homer, *Ilijada*, preveo i protumačio Tomo Maretić, Matica Hrvatska, Zagreb, 1987.
13. Howe Osborne Macqueen, David John, *Allegorical Interpretation of Homer*, McGill University, 1936.
14. *Hrvatska književna enciklopedija*, svezak 1., Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2010-2012.
15. *Leksikon hrvatske književnosti djela*, školska knjiga, 2008.
16. *Leksikon svjetske književnosti djela*, Školska knjiga, Zagreb, 2004.
17. *Leksikon svjetske književnosti pisci*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
18. MacQueen, John, *Allegory*, Methuen & Co Ltd., London, 1976.
19. Pavličić, Pavao, *Moderna alegorija*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2013.
20. Paxson, James, *(Re)Facing prosopopeia and allegory in contemporary theory and iconography*, Studies in Iconography 22 (2001).

21. Pšihistal, Ružica, *Uvod u alegoriju: aliud verbis, aliud sensu*, Anafora : časopis za znanost i književnost, 1 (2014) 1.
22. Small, Stuart, G. P., *On Allegory in Homer*, Classical Journal Volume, 44 (1949).
23. Solar, Milivoj, *Rječnik književnog nazivlja*, Golden marketing- Tehnička knjiga, Zagreb 2006.
24. Swift, Johnatan, *Guliverova putovanja*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 2000.
25. *Vrhovi svjetske književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.
26. Whitman, Jon, *Allegory, The Dynamics of an Ancient and Mideval Technique*, Harvard University Press, Massachusetts, 1987.