

# HANIBAL LUCIĆ, VILO, KĀ IMAS MOĆ

## INTERPRETACIJA

*Pavao Pavličić*

Vilo kâ imaš moć u pozoru tvomu  
Prominit meni noć na danku bilomu  
I opet činiti danak mi taj bili,  
Vilo, potamniti da mi smart omili.  
Nu mi rec' otkuda tvoj pogled medeni  
Ima toj da čuđa taj tvori u meni?  
Jer kada, gospoje, pogledaš na mene,  
Nasmijav tej tvoje jagode rumene:  
Zimna me ogriješ, znojna me ohladiš,  
Naga me odiješ, goraka me osladiš,  
I nasitiš lačna, i žadna napojiš,  
I utišiš plačna, i trudna pokojiš.  
Kada li sinj oblak saržbe tvoga lipi  
Vazme mi lišca zrak neka me ne kripi,  
Onada sve slane biju me i krupe  
I tuge opstrane i jadi opstupe;  
Onada u ruci pravdi se ja vidim

Kâ hoće na mucu da grihe povidim.  
Onada svi mači siku me i kose  
I vojska pak tlači i zviru raznose.  
Otpusti oblak taj, otmi me tužici,  
Pokaži svitli raj virnomu služici.  
Jedan samo pogled moći će naknadit  
Vas moj trud i svu zled i jade osladit.<sup>4</sup>

## I

Prvo što čitalac u ovome tekstu opaža jest stanovita dvojnost: pjesma je konvencionalna i u njoj praktički nema ničega što ne bi već bilo poznato iz tradicije; a, ipak nesumnjivo je da se djelo doima svježje i izvorno te da ostvaruje autentičan poetski učinak. Zato se na prvom koraku čini da se pjesnik koristi konvencionalnim sredstvima, ali da to čini na originalan način, onako, otprilike, kako dobri pjesnici uzimaju tradicionalan pjesnički oblik (npr. sonet) koji za njih nije ograničenje, nego izazov da, baš unutar onoga što on zadaje, stvore nešto novo.

Konvencionalnost ove pjesme ima nekoliko aspekata. Ponajprije, konvencionalna je već sama temeljna situacija i cijeli onaj krug pojmova i predodžbi na koje se ta situacija oslanja. Pretpostavlja se, tako, stanovit tip odnosa između zaljubljenika i ljubljene: on je njezin sluga, a ona nad njim ima stanovitu moć. U tekstu se taj odnos pobliže ne objašnjava, a to nije ni potrebno, jer kao kontekst ove pjesme funkcionira cjelina kanconijera, pa čak, moglo bi se reći, i cjelina petrarkističke tradicije. Već nakon nekoliko prvih stihova, čitatelj — ako je iole upućen — znade da se radi o petrarkističkoj pjesmi, i to baš o pjesmi iz one faze razvoja petrarkističkoga ljubavnog romana koju bismo mogli nazvati fazom dvorbe; toj fazi prethodi faza prvoga pogleda (tj. zaljublivanja), a za njom slijedi faza uslišene ljubavi i potom razočaranja. Uz taj se kontekst pjesma pri čitanju vezuje i on služi kao njezina podloga i kao izvor onih informacija koje u tekstu inače izostaju. Izvan toga svog temeljnog konteksta pjesma jedva da je uopće ikako razumljiva.

Konvencionalna su, nadalje, i sredstva uz pomoć kojih se na taj kontekst upućuje i uz pomoć kojih se on uključuje u značenjski meha-

nizam pjesme. Od tih sredstava treba ovdje spomenuti samo dva. Prvo, to je gramatički oblik: pjesma je pisana u drugome licu jednine, a upravo je to jedna od važnijih konvencija petrarkističke lirike, i to konvencija koja važi baš za fazu dvorbe. Moglo bi se — doduše, više na temelju dojma nego na temelju statistike — kazati da u prvoj fazi, fazi prvoga pogleda, preovladava treće lice, kad pjesnik pripovijeda prošli događaj i povjerava čitatelju kako mu se dogodilo da se zaljubi u vilu. U fazi dvorbe, međutim, mnogo je češće izravno obraćanje, kao i u fazi uslišene ljubavi, da bi u posljednjoj fazi — fazi razočaranja i okretanja religijskim vrijednostima — opet prevladalo treće lice.<sup>2</sup> Ova se pjesma, dakle, i tom svojom osobinom uklapa u petrarkističku tradiciju.

Drugo lice, međutim, ne bi samo po sebi mnogo značilo, kad se ne bi pojavljivalo u sprezi s drugim jednim važnim elementom koji posjeduje još veću sposobnost da veže doživljaj pjesme uz tradicionalni, odnosno konvencionalni kontekst. Riječ je tu o terminologiji. Ključni termini ove pjesme — budući da su se u nas javili upravo u vezi s petrarkizmom i upravo zato da bi se koristili u takvoj poeziji — nepogrešivo vode čitateljevo razumijevanje teksta prema njegovu vezivanju uz tradiciju. I, moglo bi se reći da je taj važni posao obavljen već u prvome stihu, ili, u majgorem slučaju, u prva dva stiha. Tu se, ponajprije, pojavljuje termin *vila*, koji je stajaći termin za ljubljenu osobu (uz naziv *gospoja*), a potom i termin *pozor*, dakle pogled, a upravo je to jedan od centralnih petrarkističkih pojmova, s obzirom da ljubav nastaje od prvoga pogleda i da pogled igra važnu ulogu u njezinu razvoju: gospojin pogled izaziva u zaljubljeniku vrlo burne reakcije, što je i opisano u hiljadama pjesama. I doista, o silnoj moći gospojina pogleda i ovdje se govori već u prvome distihu, u rečenici koja je u ta dva retka sadržana; odmah se jasno kaže da je gospojin pogled magičan, jer može noć pretvoriti u dan i obratno. Poslije se ta teza, naravno, i dalje razvija.

Čini se to, međutim, opet na konvencionalan način, barem s obzirom na ono što se u pjesmi pripovijeda i tvrdi, tako da ni u tom pogledu Lucić ne odstupa od konvencija, nego, dapače, moglo bi se kazati, svakim retkom sve više priziva taj konvencionalni kontekst, sve bolje utvrđuje svoju pjesmu u krilu tradicije. Priča se, naime, nakon uvodne tvrdnje dalje razvija tako što se navodi kako su učinci gospojina pogleda

doista spektakularni, pa se potom prelazi na opis tih učinaka. Oni su izrazito psihološke naravi, i to je uobičajeno još tamo od samoga Petrarke, gdje predstavlja modifikaciju onoga što je Petrarca kao instrument naslijedio od svojih prethodnika, stilnovista. Kod tih je prethodnika, naime iza priče o prvome pogledu stajala veoma široko i strogo razrađena filozofsko-poetička koncepcija: kroz gospojin je pogled prosijavala na zaljubljenika sama božja milost, s obzirom da je gospoja posjedovala savršenstvo, pa je u sebe mogla primiti više te milosti, a vanjski je njezin izgled bio odraz ljepote duše koja se javljala kroz oči. Kod Petrarke se dogodio zaokret: poetičko-filozofska podloga više ne funkcionira, premda pjesnik i dalje u nju vjeruje, pa tako njegove duševne patnje dolaze otuda što ga grize savjest, jer ga više zanima gospojino zemaljsko biće nego božansko porijeklo njezine ljepote. Otuda Petrarca, a za njim i petrarkisti, manje opisuju ono što u ideološkom smislu stoji iza gospojine ljepote, a više vlastite reakcije na tu ljepotu. Te su reakcije opet, razumljivo, poglavito psihološke: obično se opisuju stanje visoke uzbuđenosti i nespokoja, koje biva prikazano hiperboličkim sredstvima, te, dakle, podrazumijeva visok stupanj nedoslovnosti teksta i čitateljevo razumijevanje da se tu govori u prenesenom smislu, ne bi li se zaljubljenikovo stanje što bolje dočaralo.<sup>3</sup>

A upravo je tako i u Lucija: i on na hiperboličan način opisuje psihološke učinke ljubavi. Pa ako su terminologija i konvencionalno obraćanje u drugom licu prizivali u čitateljevu svijest kontekst petrarkističke tradicije, onda ni dalji tok pjesme nije od toga odstupio: njezina cjelina predstavlja samo razradu jedne konvencionalne situacije i oprijemrenje jedne već odavno postojeće pjesničke ideje: ideje, naime, da ljubljena osoba ima magičnu moć nad zaljubljenikom, pa zato pjesma u cjelini i nije drugo do molba gospoji da pri upotrebi te moći bude odgovorna i milostiva. Moglo bi se, tako, zaključiti da je ova Lucijeva pjesma konvencionalna na svim svojim razinama.

Moglo bi se, kad u njoj ne bi bilo i elemenata koji se odmah uočavaju, a upozoravaju na oprez pri donošenju takvog zaključka. Ti elementi nisu plod želje za originalnošću koja bi htjela biti zapažena i kao takva djelovati na čitatelja, nego su to elementi originalnosti koji se, kako već rekosmo, kreću unutar konvencija. A svi su svodivi na jedan jedini pojam, naime, na pojam simetrije.

Lako je uočiti da je pjesma simetrično građena. Ima ona uvodni i završni dio koji se sastoje od podjednakov broja stihova, i centralni

dio, koji se opet raspada na dvije podjednake cjeline. Uvodnim dijelom možemo smatrati prva četiri stiha u kojima se, na neki način, polaže temelj pjesme i daju se pravila igre: tvrdi se, naime, i odmah oprimjeruje, kako gospojin pogled ima nad zaljubljenikom čarobnu moć, jer je u stanju da promijeni noć u dan i obratno. Prelazi se potom na razradu te osnovne pretpostavke i tako s petim stihom započinje središnji dio pjesme koji se, kako rekosmo, sastoji od dva manja odsječka. U prvome od njih — u prvih osam stihova, od petoga do dvanaestog — pjesnik se još jedanput čudi učinku gospojina pogleda, a potom navodi što se sve događa kad je vila prema njemu milostiva i ne krati mu svoj *pozor*: nižu se pozitivni učinci takvoga stanja. Odmah potom, u idućih osam stihova, od trinaestog do dvadesetog, opisuje se što se sve događa kad gospoja svoj pogled uskrati: to je drugi odjeljak središnjeg dijela pjesme. Slijedi, napokon, zaključni dio (od dvadeset prvoga do dvadeset četvrtog stiha) u kojem je gospoји upućena molba da uvijek bude milostiva, a potom se daje neka vrsta poante koja daje smisaoni zaokret: pokazuje se da zaljubljeniku ni patnje nisu nemile, s obzirom da ga gospoja može za njih nagraditi.

Simetričnost pjesme dovedena je u pitanje samo ulogom petoga i šestog stiha, jer oni kao da stoje na granici između uvodnoga i središnjeg dijela pjesme: u njima se, u nekom smislu, ponavlja ono što je već rečeno u prva četiri stiha, ali se najavljuje i ono što će doći poslije. Ipak, kako god da te stihove shvatimo, ipak je simetričnost pjesme dovoljno naznačena i jasno se uočava. Tako se već sada vidi neobičnost ovoga ostvarenja: petarkistička se pjesma obično razvija kao nizanje s jedne strane tvrdnji, a s druge strane slika, dok vrlo često opisuje i nekakvu anegdotu; ovaj je Lucićev tekst, naprotiv, očito zamišljen kao cjelovit koncept, kao jedinstvena konstrukcija, pa je u tome smislu njezina simetričnost posve prirodna.

Iz te okolnosti slijedi i druga jedna važna osobina ove pjesme, osobina koju također možemo smatrati nekom vrstom simetričnosti: riječ je o logičnosti njezina smisla. Petrarkističke su pjesme, upravo je rečeno, često građene kao niz tvrdnji koje se ničim ne potvrđuju (jer im je potkrepa cjelina petrarkističke konvencije), a mogu se i prekinuti u bilo kojem času: zato se često događalo da se u rukopisnim zbornicima (i u kasnijim štampanim izdanjima) dvije pjesme (čak i iz pera dvojice različitih pjesnika) spoje u jednu, ili da se, u drugim slučajevima, jedna pjesma razbije nadvoje.<sup>4</sup> Ovoj Lucićevoj pjesmi ne prijete takva opasnost,

upravo zato što je ona zamišljena kao cjelina, i kao takva je logična. Njezin se prosede, mogli bismo kazati, sastoji u pseudologičnome dokazivanju: na početku se postavlja teza, potom se ona potkrepljuje dvjema vrstama primjera, a na kraju se daje zaključak i poanta. Moglo bi se, dakle, zaključiti da ovaj tekst ne niže sve nove i nove oblike temeljnoga početnog iskaza, kao što to u petrarkističkoj poeziji (osobito našoj) često biva, nego jedne tvrdnje izvodi iz drugih i na taj način strogo organizira svoj konvencionalni materijal udarajući mu time poseban individualni pečat. Tom se konstatacijom, doduše, nismo mnogo udaljili od početnoga dojma da je u ovoj pjesmi konvencionalni materijal organiziran na originalan način, ali smo se barem malo približili uvidu u obrazac po kojem je to učinjeno: reklo bi se da je simetrija neobično važan element ove pjesme.

Kad to uočimo, bit ćemo u stanju da simetriju identificiramo i na onim razinama na kojima nam ona u prvi mah nije udarala u oči, npr. na razini stilskoj. Prvo ćemo, tako, zapaziti da stilska sredstva prilično jasno slijede ishodišni logički koncept pjesme, pa tako odmah konstatiramo da je u prvome odsječku središnjeg dijela ključna rečenica: *Jer kada, gospoje, pogledaš na mene*, pri čemu se veznik *jer* odnosi na sve što je rečeno prije i najavljuje iznošenje dokaza za početnu tvrdnju, a da se dalje rečenice ravnaju prema temeljnim orijentirima *kad — onda*. Kad se javi uzrok, javit će se i njegova posljedica. Možda nije posve ispravno reći da stil slijedi temeljni koncept, jer temeljni koncept zacijelo velikim dijelom proizlazi baš iz takvoga stila. Stil pak pokazuje i neke druge znakove simetrije. Dovoljno ih je, za prvu ruku, istaknuti samo dva. Neka se zapazi paralelizam u gradnji rečenica u prvome odsječku središnjeg dijela pjesme (osobito od devetoga do dvanaestog stiha) koji predstavlja nizanje jedne vrste primjera za početnu tvrdnju, i neka se, potom, uočiti paralelizam u gradnji rečenica u drugome odsječku središnjega dijela, gdje anaforička konstrukcija (četiri puta *onada*) jasno upozorava na strogu disciplinu kojoj se u pjesmi teži.

Kao što je već rečeno, ne radi se tu o težnji da se konvencije razbiju, nego o stvaranju individualnoga izraza uz puno uvažavanje konvencija, ili, ako se hoće, naprosto o autorovu individualnom stilu. Upravo je zato potrebno sada izbližega ogledati stil pjesme, da bi se vidjelo kakva su njegova obilježja i koliko ona pridonose temeljnoj strategiji.

## II

Reklo bi se da je stilscome sloju ove pjesme najlakše prići sa staništa sintakse. Ako smo, naime, dosada konstatirali da je ona građena simetrično i da se toj simetriji podvrgava i veći broj onih elemenata koji u prvi mah ulaze u čitateljevo vidno polje, onda je logično očekivati da i sintaksa slijedi to načelo, da se, naime, dijelovi pjesme (uvodni, središnji i zaključni) i sintaktički međusobno razlikuju, barem u nečemu.

I doista, takvo očekivanje neće biti iznevjereno. Dapače, ono čime pjesma najsnažnije djeluje, upravo su njezine sintaktičke osobitosti. U ovome tekstu, naime, nema mnogo onoga što bismo mogli nazvati klasičnim pjesničkim slikama: ona jest zasnovana na nekoj vrsti prijenosa značenja (u smislu hiperbolične nedoslovnosti koju smo već spominjali), ali prave metaforike tu nema mnogo. Upravo se zato sintaktičke osobine još jače ističu i upravo zato one predstavljaju onaj oslonac na kojem pjesma i gradi glavninu svojih učinaka.

Prvo što ćemo u tom pogledu opaziti jest okolnost da je sintaksa uvodnoga i zaključnog dijela bitno drugačija od sintakse središnjice pjesme. U uvodnome i zaključnom dijelu prevladavaju nezavisno složene rečenice s malim brojem glagola i jasnim odnosom subjekta i predikata. U uvodnom dijelu se, tako, na prilično jednostavan način tvrdi (u prvoj rečenici) kako je vila sposobna da zaljubljeniku noć pretvori u dan, a potom (u drugoj rečenici) kako je u stanju i da mu dan pretvori u noć. U zaključnici pjesme se pak, također prilično jednostavno, u nekoliko nezavisnih rečenica od vile traži da s lica ukloni oblak srdžbe, da time otvori svome sluzi pogled na raj, te se konstatira kako je jedan takav pogled dovoljan da zaljubljeniku nadoknadi sve muke.

Drugačije je u središnjem dijelu pjesme. Tu se opisuju učinci vili-noga pozora, a potom učinci odsutnosti toga pozora. Pri tome se sintaksa na izrazit način mijenja, jer među rečenicama počinje vladati vrlo snažan i odmah uočljiv paralelizam, koji ne proizlazi samo iz nabiranja, nego ima i neke druge uzroke. Zanimljivo je također da je u dvjema cjelinama na koje se raspada središnji dio pjesme sintaksa različita; zato ih i ovdje treba napose analizirati i opisati.

U prvome dijelu središnjice (od petoga do trinaestog stiha) rečenice teže da se podvrgnu ovakvome temeljnom modelu: sastoje se od gla-

gola u funkciji predikata, od priloške oznake i objekta, s tim što dolazi najprije priloška oznaka, pa objekt, pa glagol (npr. *Zimna me ogriješ*); druga varijanta toga istog modela je ovakva: prvo veznik, pa glagol, pridjev u funkciji priloške oznake, dok su subjekt i objekt nevidljivi (npr. *I nasitiš lačna*). Rečenice su, prema tome, eliptične, i to već na početku toga niza (od *Zimna me ogriješ*), da bi poslije, kad postane jasno o čemu se radi, izraz postao još ekonomičniji i sažetiji. Pri tome je osobito važno uočiti kakav je odnos pridjeva i glagola u tim rečenicama. Odmah se uočava da je njihov broj jednak, pa svaki od pridjeva ima kao parnjak po jedan glagol. Uočava se potom da njihov položaj i međusobni odnos u rečenicama nije uvijek isti. U početnome dijelu toga niza, dok su rečenice manje eliptične, pridjev prethodi glagolu, dok u drugome, eliptičnijem dijelu situacija postaje obratna. To se može objasniti ovako: konstrukcija je na početku niza prirodija i svakodnevnija, radi bolje razumljivosti, dok su poslije moguća i odstupanja, jer je podloga razumijevanju već postavljena. S druge strane, posve je opravdano što se na početku niza glagoli nalaze na krajevima polustihova — što znači u rimi — pa su na taj način osobito istaknuti, jer se tu opisuju učinci gospojina pogleda, a njih je, dakako, najprirodnije opisati glagolima. U nastavku niza, kad je situacija već ocrтана, u rimu, na krajeve polustihova, stavljaju se pridjevi, i to upravo pridjevi najjačega značenja (*lačna* — *plačna*), jer se na tome mjestu baš isticanjem pridjeva najbolje opisuju snaga gospojina pogleda.

Svemu je tome potrebno dodati još jedno važno zapažanje iz sintaktičke sfere: u prvome dijelu toga niza prevladava asindet, a u drugome polisindet. A i to je stilski veoma opravdano: pošto je — asindetki — nabrojio nekoliko učinaka gospojina pogleda, pjesnik s pravom smatra da je već rekao mnogo, te da će sve drugo što još eventualno spomene samo izazvati još veće iznenađenje, da će, drugim riječima, čitateljevo čuđenje rasti kao što raste uzbuđenje lirskoga subjekta. Svaki novi veznik u tome polisindetu, tako, zapravo znači: »i ne samo to, nego još i ovo«, što je, naravno, moguće zato što postoji gradacija među glagolima i pridjevima, jer učinci gospojina pogleda bivaju sve spektakularniji: taj pogled najprije grije, pa hladi, pa odijeva, pa zaslađuje, pa potom siti, poji, tješi i odmara. Prijelaz s asindeta na polisindet zato nije nikakav nagli zaokret, nego, naprotiv, vrlo logičan razvoj. Tako se sada može izvesti sasvim jednostavan zaključak: sintaksa rečenica izravno, i poetski efektno, proizlazi iz njihova smisla.



U drugome odsječku toga središnjeg dijela (od trinaestog do dvadesetog stiha), rekosmo, stvari stoje drugačije. I tu ćemo uočiti paralelizam u gradnji rečenica, kao što ćemo uočiti i to da te rečenice nisu ni izbliza onako eliptične kao što je to slučaj u prvome odsječku, nego su mnogo eksplicitnije. Njihov se međusobni paralelizam sastoji od nekoliko elemenata. Ponajprije, sve (od petnaestoga stiha dalje) počinju istim prilogom (*onada*) koji se odnosi na *kada* iz prve rečenice. Nadalje, sve su građene na sličan način, kao nizanje subjekata i predikata bez priloških oznaka. Napokon, sve imaju glagole u istaknutom položaju, na kraju, a najčešće i u rimi. Eliptičnost njihova — onoliko koliko je ima — sastoji se u tome što u njima nedostaje objekt, koji se podrazumijeva i glasi *me*, i koji se javlja samo u prvome stihu toga niza (*Onada sve slane biju me i krupe*).

Ono, međutim, što u tome nizu najviše udara u oči, to je položaj i uloga glagola. Ponajprije, njih ima mnogo, dok, pridjeva, recimo, uopće nema, za razliku od situacije u prvome odsječku. Nadalje, svaki je od tih glagola kao predikat pridružen po jednoj imenici kao subjektu, te je zato u svakoj od tih rečenica subjekt drugačiji, drugačiji je i predikat, samo objekt ostaje stalno isti (to je onaj *me* kao kosi padež pjesničkoga *ja*). Glagoli su međusobno veoma različiti (kao što su različiti i njihovi subjekti), a zajednička im je osobina da izražavaju nešto neugodno (kao što su glagoli u prvome odsječku središnjega dijela pjesme uvijek izražavali nešto ugodno i poželjno). U ovome se odjeljku vilin pogled uopće ne javlja kao subjekt, ni gramatički, ni na razini smisla; njegov se negativni učinak, dakle, dočarava tako što se opisuje učinak nekih drugih sila koje, kad nema toga pogleda, skole pjesnika. To, zapravo, znači da vilin pogled ima ulogu zaštitnika od svih tih neugodnosti, pa kad njega nestane, neugodnosti dođu. Te neugodnosti, međutim, ne treba shvatiti doslovno, kao ni učinak vilina pogleda, nego metaforički, odnosno, točnije, hiperbolički. I jedno i drugo zapažanje moglo bi nam dobro doći kad stignemo do analize smisla pjesme.

Sad je još potrebno zapaziti — stalno u vezi sa sintaktičkim aspektom tekstu — da u ovome drugom odsječku središnjega dijela teksta prevladava polisindet. Nije on onako izrazit kao u prvome dijelu, jer nije ni onako sustavno upotrijebljen, ali je svejedno uočljiv, pa stoga zacijelo i funkcionalan. Javlja se on najprije u šesnaestom stihu (*I tuga opstrane i jadi opstupe*), a potom opet, nakon kraćeg prekida, opet u dvadesetome (*I vojska pak tlači i zviri raznose*). Lako je uočiti da u

ovome dijelu pjesme polisindet ima drugačiju ulogu nego u prvome odjeljku. Ondje je on, ponajprije, bio vezan uz asindet, pa mu je tako sintaktička podloga bila drugačija, a bio je, osim toga, povezan i s gradacijom, pa je zato i imao onu ulogu koju smo pokušali opisati. Ovdje je drugačije: polisindet je vezan uz antiklimaks, ili bi, možda, bilo bolje reći: uz veću nedoslovnost glagola i imenica. Pogledajmo samo: u šesnaestom stihu govori se zapravo nešto doslovno, jer se tvrdi kako kazivača pod određenim okolnostima hvata tuga i jad: jedina nedoslovnost leži u glagolima *opstraniti* i *opstupiti*, što znači opkoliti. Već u sljedeća dva stiha — u kojima nema polisindeta — govori se na način koji nikako ne bismo mogli nazvati doslovnim: lirski subjekt tvrdi da se osjeća (*se ja vidim*) kao da je udaren na muke ne bi li priznao grijehe. Tu usporedbu još možemo smatrati naprosto hiperboličnom, ali već sljedeća dva stiha, gdje se opet javlja polisindet, možemo uzeti samo u prenesenom značenju, budući da lirski subjekt tvrdi kako ga sijeku mačevi, kako ga ugnjetava vojska i kako ga rastrzavaju zvijeri. Može se, dakle, kazati kako je, bar u nekome smislu, polisindet i ovdje stavljen u službu gradacije, samo što ta gradacija ne ide od slabijega prema jačem, nego od doslovnijega prema nedoslovnijem. U oba je slučaja međutim, njegova funkcija isticanje.

Radi se samo o tome da on ne ističe u oba slučaja iste stvari. Sva stilska sredstva koja smo ovdje nabrojili analizirajući središnji dio pjesme (paralelizmi, eliptičnost, uopće sintaktički raspored) imaju, naime, različite učinke u ova dva odjeljka središnjice teksta. Reklo bi se da u prvome odjeljku sva ta sredstva pridonose učinku ubrzanja ritma, što je ondje postignuto asindetским nizanjem i eliptičnošću rečenica. U drugome odsječku učinak je upravo obratan: dojam je da se ritam usporava. Tako se može kazati da u prvome i drugom odjeljku isti postupak ima različite učinke: u prvome pridonosi dojmu ubrzanja, u drugome dojmu usporavanja. Teško je, doduše, reći koliko je to postignuto samo sintaksom, a koliko opet značenjskim slojem riječi koje su sintaktički organizirane: logično je, naime, da tamo gdje se opisuju vedri i poželjni učinci vilinoga pogleda nastane utisak poletne žurbe da se nabroji sve ono što lirski subjekt voli, a da se, obratno, tamo gdje se opisuju negativni učinci, stekne dojam kako i sam govor teško napreduje, jer se pjesniku čini kako njegove muke predugo traju. Najvjerojatnije će ipak biti da su značenje i sintaksa u sprezi, jer bi ista sintaktička organizacija uz drugačija značenja dala i drugi dojam, a

drugačija sintaktička organizacija bi, uz ista značenja, bila daleko manje poetski svrhovita.

Ono što, međutim, nikako ne treba ispustiti iz vida, jest okolnost koja je već na početku spomenuta: da je, naime, cijela ta sintaktička konstrukcija naslonjena na jedan splet konvencija, te da se zato mnogo toga podrazumijeva. Hiperboličnost svega što je u pjesmi rečeno, na primjer, ne bi izvan toga konteksta bila ni poetski opravdana, pa čak ni uopće razumljiva. Upravo taj konvencionalni kontekst omogućuje pjesmi, reklo bi se, da se lati nekih nedoslovnih značenja koja joj inače ne bi bila dohvatljiva, pa da čak bude i cijela na tim nedoslovnim značenjima zasnovana. A omogućuje joj i neke stilske osobitosti koje se na toj podlozi grade, a ponešto odstupaju od petrarkističke tradicije. Njima ćemo se sada pozabaviti.

### III

U ovoj se pjesmi javljaju neke prave metafore koje su ponešto neobične za naš petrarkizam, a bit će daleko češće u jednome kasnijem književnom razdoblju, poslije Lucića. Prva od tih metafora dolazi u osmome stihu, gdje se kaže:

Jer kada, gospoje, pogledaš na mene,  
Nasmijav tej tvoje jagode rumene.

Nije tu, dakako, neobična usporedba vilinih usta s jagodama (premda nije ni osobito česta: običnija je usporedba s koraljem, koja se, uostalom, i kod Lucića pojavljuje u pjesmi *Jur nijedna na svit vila*), nego je neobično što se ta slika ne javlja u obliku usporedbe nego u obliku metafore. Metafora naime, nije osobito česta figura u našem petrarkizmu; pjesnici radije navode oba člana poredbe i kopulu.<sup>5</sup> Ovdje je izostavljena kopula i prvi član usporedbe, a sama je slika, što je osobito važno, povezana s glagolom: kad se kaže da je vila svoje jagode razvukla u osmijeh, onda to, dabome, zvuči mnogo neobičnije i upečatljivije nego kad se jednostavno kaže da su joj usne nalik na jagode. Začudnost se tako pojavljuje kao jedan od ciljeva pjesme, a to je još važnije zato

što je tu riječ o tekstu koji i inače govori o začudnosti i čuđenju. Dovoljno je usporediti tu metaforu sa slikovitošću najpoznatije Lucićeve pjesme *Jur nijedna na svit vila*, pa da se vidi koliko ja ova pjesma nekonvencionalnija i koliko je ona druga tradicionalnija, barem u pogledu pjesničke slikovitosti. Ondje se, naime, sva slikovitost zasniva upravo na usporedbama, kojih zna biti i više u jednoj strofi, dok metafora kao da se sustavno izbjegava. Zanimljiv je, uostalom, i način na koji je metafora ovdje ostvarena: prvo, u njoj važnu ulogu igra glagol, što je već prilično originalno, a onda, taj glagol još ima uza se objekt, premda inače nije prijelazan, bar ne u ovome smislu (nasmijati se nekoga može samo u smislu »zasmijati«, ali nikako nasmijati nešto). Ni to, međutim, nije sve, budući da se u toj kombinaciji pojavljuje objekt kojemu smijeh nikako nije svojstven, objekt, naime, u prenesenom značenju. Još bismo nekako i mogli prihvatiti da netko »nasmije usne«, ali kad čujemo da je vila »nasmijala jagode rumene«, onda postaje jasno u kojoj je mjeri Lucićeva slikovitost ovdje složena: složena je toliko da to već pomalo liči na neki nagovještaj precioznosti.

Slično je i na drugome mjestu, gdje se pojavljuje prava genitivna metafora *oblak saržbe*. Taj oblak srdžbe zaklanja nešto kazivačevu pogledu, ali nije posve jasno što: u cijeloj se pjesmi, naime, govori o vilinu pozoru, a ovdje se kaže kako taj tmasti oblak *vazme* zraku vilina lica. Ako se, dakle, sama metafora — koliko god u našem petrarkizmu bila neočekivana — može razmjerno lako razumjeti (jer je posve jednostavno razabrati po čemu je oblak nalik na gnjev), njezina je funkcija ponešto fluidna s obzirom na kontekst: ona kao da više ima zadaću da pomalo zamuti ono što je prije rečeno, nego da to objasni. Metafora takvoga oblika, naime, ne dolazi sama, nego u paru s drugom metaforom, koja još više usložnjava značenje: oblak ne zaklanja naprosto pogled, nego zaklanja *lipi lišca zrak*, što je opet metafora za pogled. Imamo, dakle, ovakvu situaciju: pogled je *lišca zrak*, on je, dakle, uspoređen sa zrakom sunca; na gospojinu se licu, prema tome nalazi sunce (to su oči) kojemu su njezini pogledi zrake. To sunce biva zaklonjeno oblakom gnjeva. Treba zapaziti da genitiv u ta dva slučaja ima različitu funkciju. Kad se kaže *oblak saržbe*, onda je riječ o kakvoći, o prirodi toga oblaka, jer je srdžba s oblakom uspoređena. Kad se, međutim, kaže *lišca zrak*, onda je u cijelu stvar višestruko upletena i metonimija. Jer, genitiv *lišca* označava zapravo mjesto gdje se ta zraka javlja, i ujedno logičku vezu između lica i zrake; ta slika, međutim, ima i odlike metafore, budući

da taj *lišca zrak* pripada licu samo po mjestu pojavljivanja, ali on zapravo nije lica zrak, nego je sunca zrak, a sunce opet nije sunce, nego je oko iz kojega pogled dolazi, jer se oko nalazi na licu. Ako ova analiza djeluje ponešto komplicirano, onda je to zato što su značenjski odnosi u ovome dijelu teksta doista složeni, a potrebno ih je raščlaniti upravo zato da se bolje vidi koliko su složeni i koliko je takva složenost potpuno netipična za petrarkističku, i uopće renesansnu koncepciju lirskoga izraza.

O toj pojavi svjedoči i mjesto na kojem se nalazi pjesnička slika što smo je upravo pokušali analizirati. Dodatni faktor njezine složenosti, naime, predstavlja okolnost da je ona upletena u jedan vratolomni hiperbat koji se proteže kroz dva stiha i glasi:

Kada li sinj oblak saržbe tvoga lipi  
Vazme mi lišca zrak neka me ne kripi.

Normalan red riječi u tim stihovima bio bi ovaj: »Kada li mi sinj oblak saržbe vazme lipi zrak tvoga lica neka me kripi«. Zbog hiperbata se i događa da riječi *lišca zrak* dolaze skupa, premda inače ne bi, dok se rječca *mi* našla između glagola i objekta, pa i to otežava razumijevanje. Premda je hiperbat zacijelo došao Luciću pod pero i zbog visokih versifikacijskih zahtjeva dvostruko rimovanoga dvanaesterca, on je, ipak, ovdje veoma funkcionalan: najprije stoga što se zahvaljujući njemu rimuju ključne riječi *oblak* i *zrak*, a *oblak* je još cezurom odvojen od *saržbe*, pa se na taj način metaforička genitivna konstrukcija još jače ističe, a onda i zato što svojim neprirodnim redom riječi pridonosi upravo onome što se tu i željelo postići, naime kompliciranosti izraza.

A da se htjelo postići upravo to, čini se da ne može biti sumnje: i metafore i hiperbat nalaze se na tako važnim mjestima u pjesmi, da se naprosto mora pomisliti kako ih je autor onamo stavio namjerno, imajući pred očima neku svrhu. U pokušaju da se domislimo koja bi to svrha mogla biti, nameće se jedna logična pomisao: ako su za nastanak ove pjesme toliko važne petrarkističke konvencije (kao što smo dosada nastojali pokazati), onda ovakvi neobični pjesnikovi potezi mogu imati za cilj samo to da prema tim konvencijama stvore nekakav odno-. Tako smo došli do zaključka koji bi mogao biti važan za razumijevanje

ove pjesme. Pokazalo se, naime, da je Lucićev odnos prema književnim konvencijama više od nečega što naprosto proizlazi iz autorske osobnosti, pa i više od onoga što bi proizašlo iz težnje da se bude drugačiji i svoj. Taj bi se odnos mogao opisati ovako: Lucić prihvaća petrarkističke konvencije, i one su važna podloga njegovu pjevanju; prihvaća ih, međutim, samo na razini značenja, dok na razini stila u njima intervenira. Te su njegove intervencije dvojake, i međusobno proturječne. Na jednoj strani, on konvencionalnome materijalu nameće strogo simetričnu organizaciju; na drugoj strani, on teži da svoj stil i uopće izraz donekle komplicira, i na razini metaforike, i na razini sintakse. Simetrija kao da znači težnju k jasnoći, kompliciranost težnju k nejasnoći. Tako stižemo do jednoga pomalo neobičnog zaključka: konvencije nisu samo temelj i korektiv Lucićeva pjevanja nego — bar pomalo — njegov predmet. Obrađujući konvencionalnu temu, on donekle obrađuje i konvencionalnu obradu te teme.

Logično se nameće pitanje koji bi tome mogao biti uzrok. Da bi se na to pitanje moglo odgovoriti, moramo se vratiti onome hiperbatu. Koliko god da je hiperbat u klasičnoj poeziji uobičajena figura (a poeziju na klasičnim jezicima svi su naši autori Lucićeva doba i čitali i pisali), on je sve prije nego konvencionalno ukorišten. Onda kad se on u naših pjesnika javlja, redovito je posljedica napora da se udovolji zahtjevima stiha, a nije neobičnost kojoj bi se namjerno težilo; osim toga, naši autori redovito nastoje da im hiperbat bude neupadljiv, pa ga ne stavljaju na ključna mjesta u svojim pjesmama; kod Lucića je, kao što se vidjelo, slučaj nešto drugačiji. S druge strane, u nešto širim, evropskim okvirima, hiperbat se, premda ima klasične korijene, učestalije pojavljuje samo u određenim poetičkim kontekstima. U svojoj knjizi *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*<sup>6</sup> Ernst Robert Curtius navodi hiperbat kao jednu od ključnih manierističkih figura. Hiperbat se, kaže Curtius — uz još nekoliko figura koje pridonose kompliciranju izraza — javlja u većini antiklasičnih razdoblja, onda kad se neki pjesnički pravac ili epoha nađu na silaznoj putanji i kad se u biti istrošena poetika nastoji spasiti većim stilskim precioznostima. Hiperbat je, nesumnjivo, za Curtiusa tipična manieristička pjesnička figura.

Znači li to da je Lucić manierist? Naravno da ne znači, naprosto zato što ono što smo zapazili nije dovoljno za takvu kvalifikaciju. Kad bismo se za nju odlučili, valjalo bi da nađemo daleko više argumenata od jednoga hiperbata, i da ogledamo mnoge druge razine Lucićeva pjesni-

štva osim stilske. Taj jedan hiperbat, međutim, može biti i dovoljan da nas upozori na oprez: on je, s jedne strane, atipičan za hrvatsku književnost onoga doba, a s druge strane se općenito smatra manirističkom figurom. Povežemo li to sad s ranijom konstatacijom kako se Lucić pomalo neobično odnosi prema petrarkističkim konvencijama, to bi moralo biti dovoljno da nas potakne da pokušamo izvidjeti je li ova Lucićeva pjesma u tom pogledu izuzetak ili nije.

Vrlo brzo ćemo ustanoviti da nije. U njegovim *Skladanjima izvar-snih pisan razlikih* ima, doista, veoma konvencionalnih pjesama (kakva je npr. već spominjana *Jur nijedna na svit vila*, ili pak *Kad najpri ja tvoje, Kâ godi vridna stvar* i druge), ali ima i takvih koje se prema konvencijama odnose veoma slično kao i tekst kojim se ovdje bavimo. Možda i ne treba posebno naglašavati da pojam konvencionalnoga ovdje nema vrijednosni karakter: premda je veoma konvencionalna, *Jur nijedna na svit vila* jedna je od najljepših pjesama hrvatske književnosti, dok joj neke druge, premda nekonvencionalne, nisu ni blizu po vrijednosti. Pjesma *Vilo kâ imaš moć* ipak je i nekonvencionalna i vrijedna, ali nije vrijedna zato što je nekonvencionalna, nego zato što je nekonvencionalna na kreativan način.

Pjesama te vrste, međutim, ima još. Pri tome je važno da njihovo odstupanje od konvencija nije uvijek onakvo kakvo nalazimo u pjesmi *Vilo ka imaš moć*, nego je kadikad i radikalnije. Treba, na primjer, pogledati pjesmu *Mnogokrat s sobom sam*<sup>7</sup> u kojoj imamo konvencionalnu pohvalu gospojinoj ljepoti i — također konvencionalni — opis te ljepote, ali je i jedno i drugo stavljeno u službu jednoga veoma izrazitog koncepta. Pjesnik, naime, tvrdi kako se često srami što nije u stanju da u svojim pjesmama opjeva vilinu ljepotu, um i dobrotu. Slijedi potom opis tih ljepota (dobrota se više ne spominje), uz stalno ispričavanje kako je autorovo pero preslabo da sve to opiše. Na kraju slijedi konvencionalan zaključak kako je to zato što su viline dike previsoke za opisivanje, a onda i obećanje da će se pjesnik oko toga i dalje truditi. Pada tu u oči autorefleksija pjesničkoga teksta: tu se ne ostaje samo na tvrdnji kako pjesnik nije u stanju da opjeva vilinu ljepotu, nego se ta nemoć oprimjeruje, te pjesma sama sobom ilustrira ono o čemu govori. Njezina prava tema, tako, nije ljubav, nego pjesnički posao, odnos između zbilje i poezije. Višestrukost značenja tu je također očita, kao i u pjesmi *Vilo kâ imaš moć*. Dodajmo još samo toliko da je i autotematičnost također jedna od tipičnih osobina manirističkoga pjesničkoga

teksta. Maniristi se veoma rado bave temom pjesničkoga posla, mjestom i ulogom književnosti, pa i pitanjem koliko je poezija u stanju da izrazi zbilju. Najpoznatiji primjer te vrste nalazimo u Barakovićevoj *Vili Slovinki*.<sup>8</sup>

Slično je i u drugoj pjesmi koja će nam ovdje poslužiti kao primjer. Taj se tekst zove *Htij prijat ovi dar* i veoma je kratak, ima samo deset stihova. U njemu se pjesnik obraća vili u drugome licu, nudeći joj nešto na dar. U prva četiri stiha on tvrdi kako je taj dar znamen ljubavi te kako je po vrijednosti beznačajan, a da je gospojina ljepota zaslužila više; ipak, kazivač se nada kako je njegova ljubav i vjernost dovoljna da nadoknadi ostalo. Slijedi potom otkriće o kakvom se daru radi.

To je sok, mâ vilo, rumenoga cvita.  
Kojimno pribilo tve lišce procvita .  
Njim kada rumeni umiješ tvoj obraz,  
Vilo, se spomeni da nošu tvoj poraz.<sup>9</sup>

Slijede potom stihovi u kojima pjesnik obećava vječnu ljubav i tvrdi kako ništa ne traži za uzdarje. Ako i ostavimo postrani zapažanje da se i ovdje javlja neka naznaka hiperbata (u stihu *Njim kada rumeni umiješ tvoj obraz*), onda odmah pada u oči u čemu je neobičnost, pa bi se čak reklo i končetoznost ovih stihova: pjesnik nudi gospoји sok od cvijeta koji je iste boje kao i njezino lice, a taj sok treba da posluži gospoји da to isto lice njime umiva. Cijela je stvar još pojačana (i zamučena) riječju *kojimno*, jer se njome ne samo naglašava sličnost između lica i cvijeta, nego se tvrdi da postoji među njima istovetnost. Premda je jasno da se lice i cvijet tu samo uspoređuju, formulacija ipak dopušta i tumačenje da je sok što ga pjesnik nudi na nekakav način izažet baš iz onoga istog metaforičkog cvijeta na gospoјinu licu, dakle iz same njezine ljepote. Možda se čak smije pomišljati da se tu radi o nekoј vrsti realizirane metafore, budući da metaforički cvijet s gospoјina lica dobiva u kozmetičkom preparatu neku svoju materijalizaciju. A time su značenja, dabome, značajno umnožena i situacija je postala veoma končetozna, nalik onima koje ćemo nalaziti u Bunića i Ignjata Đurđevića.<sup>10</sup>

To, naravno, ne znači da je Lucić nekakav barokist prije baroka, končetist prije končetizma, pa čak ni da je manirist, premda je to, s obzirom na vrijeme nastanka svojih pjesama, čak i mogao biti. Ova



zapažanja znače samo onoliko koliko i kazuju: da je, naime, Lucić autor koji posjeduje visoko razvijenu svijest o konvencionalnosti pjesničkoga posla, autor koji veoma dobro poznaje konvencije i autor koji smatra da su te konvencije dobre; on je, međutim, također i autor u koga se — možda i protiv njegove volje — uvukla svijest o tome kako konvencije možda i nisu jedini način da se nešto kaže, kako one možda i ne proizlaze iz prirode samih stvari, nego da su plod pukoga dogovora i navike i on je autor koji, upravo zato, osjeća potrebu da i druge načine malo iskuša, a da i konvencije podvrgne provjeri. Onda kad se provjeravaju, pak, konvencije, vidjeli smo, postaju izvor novih metafora, novih postupaka, pa čak i novih konvencija.

U nekoj drugoj situaciji — i u nekome drugom žanru — Lucić je u tome eksperimentiranju mogao otići i dalje, ali se i ovako pokazao kao pisac s visoko razvijenim sluhom za centralne probleme evropske literature svoga vremena: i on je, kao i toliki njegovi suvremenici, bar povremeno, osjećao i potrebu da prigrli konvencije, ali i potrebu da se tih konvencija odrekne. Pa ako je sklonost k prihvaćanju konvencija dala pjesmu *Jur nijedna na svit vila*, onda je težnja k njihovoj problematizaciji dala pjesmu *Vilo ka imaš moć*, koja onoj antologijskoj može, mislim, s punim pravom stati uz bok.

## B I L J E Š K E

<sup>1</sup> Cit. prema: *Hanibal Lucić, Petar Hektorović*, priredio Marin Franičević, PSHK 7, Zagreb 1968.

<sup>2</sup> Dovoljno je, u tome smislu, ogledati Ranjinin zbornik (SPH II, drugo, sasvim preuđešeno izdanje, priredio Milan Rešetar, Zagreb 1937) ili *Pjesni ljuvene* Džore Držića (SPH 33, priredio i osvrt napisao Josip Hamm, Zagreb 1965), pa da se uvidi kako se ta navada prilično dosljedno poštuje.

<sup>3</sup> V. o tome osobito Frano Čale, *Petrarca i petrarkizam*, Zagreb 1971.

<sup>4</sup> Usp. opet pjesme Ranjinina zbornika i pjesme Džore Držića.

<sup>5</sup> O metaforici u našem renesansnom pjesništvu i o tipu njegove slikovitosti, uvjerljivo je pisao Zoran Kravar u svojoj raspravi »Wölfflinova definicija baroka u svjetlu suvremene poetike« u knjizi *Studije o hrvatskom književnom baroku*, Zagreb 1975.

<sup>6</sup> Zagreb 1971; v. osobito poglavlje »Manirizam« i u njemu paragraf 2: Retorika i manirizam, str. 280 i d.

<sup>7</sup> Str. 35. nav. izdanja Lucićevih pjesama.

<sup>8</sup> Taj sam fenomen pokušao opisati u članku »Metatekstualnost u manirističkim književnim tekstovima«, gdje se govori i o *Vili Slovinki*. Umjetnost riječi 4, Zagreb 1984.

<sup>9</sup> Str. 49. nav. izdanja Lucićevih pjesama.

<sup>10</sup> V. samo Bunićevu pjesmu 29 u *Plandovanjima* (»Čim gledam ja ružicu«) u kojoj se razvija dosjetka veoma slična ovoj Lucićevoj, samo eksplicitnija (kazivač nije u stanju razlikovati gospoju od ruže kojom se ova zakitila), ili opet *Đurđeviću Slici svojoj u ruci gospoje* u *Pjesnima razlicijem* gdje kazivač jadikuje što gospoja drži uza se samo njegovu mrtvu sliku, a ne i njega živog, pa iz toga izvodi mnogo končetoznih zaključaka; lako je uočiti da je u Lucića jasno prisutan onaj tip dosjetke koji će barokisti razviti do savršenstva.