

PREGLEDNI RAD

LOVRO ŠKOPLJANAC (Zagreb – Filozofski fakultet)

KOGNITIVNI SUBJEKTI VIDRIĆEVIH *PJESAMA*

UDK

Primjenjujući metodu kognitivističkog pristupa književnosti, kognitivnu poetiku, autor podastire analizu *Pjesama* Vladimira Vidrića. Težište je na različitim razinama metaforizacije pjesničkog jezika i ulogama kognitivnih subjekata (likova i lirskog ja) u svjetovima Vidrićevih pjesama. Pritom se posebna važnost pridaje položaju i promjeni položaja kognitivnih subjekata unutar razvoja pjesme, sa zaključkom o smještaju Vidrićeve poetike unutar kognitivističkih pristupa.

81

»Šeće, i vječito kao nasmijan. Kao Dyonisos među lozovljem.«

»Na travi, ni sjedeći ni ležeći, mršav čovjek, obrijane glave, a sa smeđom, više riđom bradom.«¹

UVODNO

Jedina zbirka pjesama Vladimira Vidrića umjetničkom kvalitetom, kanonskim statusom i nevelikim opsegom od svoga objavljivanja 1907. godine tumačima i proučavateljima predstavlja pogodan korpus za različite interpretacije i primjenu književnoteorijskih pristupa koji mogu istaknuti ili objasniti neke posebnosti tekstova koji se u njoj nalaze. Interpretacija koja slijedi usredotočit će se na kognitivne subjekte koji se u tim pjesmama pojavljuju koristeći se nekim uvidima pristupa književnim tekstovima koji se

¹ Antun Barac u svojoj monografiji *Vidrić* citira Parmačevićevu i Lunačekovu sliku pjesnika u razdoblju prije i poslije mentalnog sloma.

u posljednjih dvadesetak godina razvija pod okriljem kognitivnih znanosti, posebno kognitivne lingvistike. Pod »kognitivnim subjektima« misli se na sve one koji u svijetu pjesme zauzimaju točku gledišta, bez obzira na to radi li se o živim (npr. robovi, leviti, satiri) ili neživim (npr. kipovi, sunce, vjetar) subjektima, pri čemu se podrazumijeva da postoji i kognitivni subjekt pjesme istoznačan lirskom subjektu ili lirskom ja.² Da bi se izbjegla terminološka zbrka, valja odmah napomenuti da postoje razne varijante imenovanja koje se vežu uz tradicionalnije pristupe tekstovima, primjerice kognitivna poetika, kognitivna stilistika, kognitivna retorika, no u posljednjih nekoliko godina na angloameričkom području, iz kojeg i dolazi najveće zanimanje za kognitivističko proučavanje književnosti, najčešće se rabi termin »kognitivna poetika«.³

Bez obzira na težnju za prirodoznanstvenom preciznošću koja je svojstvena kognitivističkim pristupima, zasad ne postoji strogo određen analitički postupak koji bi se morao primijeniti na tekstove da bi zadovoljio kriterije kognitivne poetike. Postoji tek niz postavki i teorija zajedničkih različitim znanostima koje proučavaju kogniciju (spoznavanje), pri čemu se epistemološke granice lako mogu prelaziti, kao što pokazuje sljedeći navod iz rada Nevena Jovanovića o stilistici Marulićeva *Evangelistara*:

82

Premisa kognitivne znanosti jest da su svi oblici ljudskog izražavanja i spoznavanja uvjetovani biološkim činjenicama ljudskog postojanja: svi mi mislimo i govorimo baš ovako zato što smo svi, u biti, spremnici zraka i tekućine, približno istih dimenzija, s glavnim osjetilima na vrhu tijela, s

² Za koncepciju koja razlikuje lirski subjekt od lirskog ja usp. Bogdan (2003). Cvjetko Milanja u kontekstu Vidrićevih pjesama uvodi i instancu lirskog kazivača koji u odnosu na lirskog subjekta ne dijeli biografske činjenice s autorom (Milanja, 1998, str. 193 et passim; rad također donosi koristan pregled različitih interpretacija Vidrićeva opusa).

³ Prvi put je u naslovu knjige taj termin upotrijebio Reuven Tsur 1992. godine (*Toward a theory of cognitive poetics*). Deset godina kasnije, 2002, Peter Stockwell izdaje uvodnu studiju o kognitivnoj poetici naslovljenu *Cognitive poetics: an introduction*, a već godinu nakon toga izlazi i zbornik s analizama koje se zasnivaju uglavnom na saznanjima iz kognitivne lingvistike, *Cognitive poetics in practice* (ur. Joanna Gavins i Gerard Steen); obje knjige su zamišljene kao sveučilišni priručnici, čime se uspostavila akademska epistema. Godine 2009. pojavio se zbornik tekstova posvećen isključivo preispitivanju i kritici kognitivne poetike (*Cognitive poetics: goals, gains and gaps*, ur. Geert Brône i Jeroen Vandaele). Budući da je pod naziv »kognitivne poetike« kognitivni pristup književnosti doživio dosad najargumentiranije kritike teoretičara koji se njime bave (u tom pogledu posebno se ističe naratolog Meir Sternberg), taj se naziv može upotrijebiti kao krovni termin za kognitivističke pristupe književnosti.

približno jednakim sposobnostima obrade svjetlosnih, zvučnih, toplinskih, taktilnih podražaja.⁴

Pritom Jovanović u poglavlju koje iznosi osnovne ideje kognitivne stilistike citira iz knjige Petera Stockwella koja pruža uvod u kognitivnu poetiku (vidi prethodnu bilješku), ali to prelazne granice između kognitivne stilistike i poetike samo pomaže istaknuti zajedničku premisu pristupa (književnim) tekstovima. Detaljnije obrazlaganje različitih analiza koje su provedene pod egidom kognitivne poetike odvelo bi predaleko od Vidrićevih *Pjesama*, ali vrijedi istaknuti da su dosadašnje analize uglavnom usredotočene na kraće, poetske tekstove zbog uvjerenja istraživača da je utjecaj poetskog jezika na kogniciju lakše provjerljiv negoli utjecaj nekih drugih oblika književnog izražavanja.

Druga važna premisa kognitivne lingvistike i pristupa književnosti koji iz nje proizlaze jest da je ljudski jezik semantički nerazdvojivo povezan sa znanjem o svijetu, zbog čega način na koji je oblikovan jezik ovisi o načinu na koji spoznajemo svijet oko sebe.⁵ Ta premisa, uz premisu o podsvjesnoj nerazdvojivosti znanja o jeziku od znanja o svijetu, čini posebno zanimljivom ulogu kognitivnih subjekata u književnim tekstovima, gdje se upotrebom različitih figura (npr. personifikacije, prozopopeje, alegorije) kognitivni subjekti ne ograničavaju samo na ljudska bića nego se mogu proširiti i na druge subjekte, a svi se oni ostvaruju u tekstualnom međuprostoru gdje se ukrštava autorovo i čitateljevo spoznavanje svijeta i jezika. Ako na tim premisama započnemo analizu Vidrićevih *Pjesama* i pritom krenemo od *Pejsaža I*, najčešće obrađivane pjesme u zbirci ako je suditi po školskom kanonu, odmah upada u oči sud Zdenka Škreba da u »toj pjesmi nema čovjeka!«.⁶ Drugačije rečeno, u tekstu se ne pojavljuju ljudi, ali ne otkriva se niti kognitivni subjekt koji gleda i opisuje pejzaž. Josip Užarević, koji se u posljednje vrijeme sustavnije bavio Vidrićem, osporava Škrebovo čitanje dotičući se spoznavanja lirskog subjekta koji je utjelovljen u svijetu pjesme te pritom konstruira teorijski okvir koji po njemu vrijedi za svaku pjesmu:

Pokazna zamjenica u stihu 'Za sjenatim onim stablima' vodi nas [...] do nečijega ispružena (ali u danom slučaju nevidljiva) prsta [...]. [Promatrač] je

⁴ Neven Jovanović, *Problemi uspostave novolatinske stilistike na primjeru Marulićeva Evangelistara*, <http://mudrac.ffzg.hr/njovanov/stilistika/stilistika.html>. Dosad najopsežniju hrvatsku recepciju kognitivne poetike ponudile su Biti i Kiš 2008.

⁵ Usp. Jovanović, str. 17–19 et passim.

⁶ Škreb, str. 148.

onaj okvir koji kao nevidljiva opna drži oblik na okupu. U tome smislu on je 'duša oblika', njegov 'nepokretni pokretač'. Za tu instancu lirskoga subjekta predložio sam naziv 'lirski nad-subjekt' ili 'lirsko nad-Ja'.⁷

DVA PEJSAŽA

Užarević smatra da se Vidrić u *Pejsažu I*,⁸ kao i u drugim svojim pjesmama, drži »načela distance« zbog kojega čitatelj ne može spoznati svijet pjesme kroz osjetila lirskoga (nad-)subjekta.⁹ Prema tom načelu, lirski subjekt se distancira od svijeta pjesme i smješta na sam njegov rub, zbog čega je razumljivo da ga Škreb nije percipirao i, budući da se u pjesmi ne spominje nikakav drugi čovjek, zaključio da ljudi uopće nema. Iz ovoga je jasno da Užarevićevo načelo distance nije samo prostorno nego da se očituje »u vremenskome, prostorno-vizualnome, logičkome i emocionalnome smislu«. ¹⁰ Distanca je u posljednjih desetak godina postala predmet interesa i u kognitivnoj lingvistici, gdje se također konceptualizira kao višeznačan termin: »Ispostavlja se da koncept 'distance', iako je u osnovi prostoran, nudi iznenađujuće široku paletu značenja – od vremenskih preko epistemičkih, metalingvističkih i socijalnih sve do onih određenih diskursom.«¹¹ Valja napomenuti da je iz

84

⁷ Užarević, str. 75.

⁸ *Pejsaž I*: U travi se žute cvjetovi / I zuje zlačane pčele, / Za sjenatim onim stablima / Krupni se oblaci bijele. // I nebo se plavi visoko / Kud nečujno laste plove; – / Pod brijegom iz crvenih krovova / Podnevno zvono zove. // A dalje iza tih krovova / Zlatno se polje stere / Valovito, mirno i spokojno – / I s huma se k humu vere ...

⁹ Komentirajući kompoziciju *Pejsaža I*, Užarević navodi da »[n]ije – iz umjetničke perspektive – ispravno reći da fiziološko viđenje (gledanje) oblikuje pjesmu. Stvar je naime obrnuta: pjesma oblikuje fiziološko viđenje, baš kao i sve druge 'sadržaje' koji se u njoj nađu: riječi, dojmove, slike, svjetonazor, vrijeme i prostor pisanja.« (*ibid.*, str. 71) Iako se ne poziva na kognitivnu poetiku, Užarevićevo stajalište donekle se poklapa s premisom da jezik (pjesme) povratno utječe na oblikovanje svijeta (pjesme) u kojem se ostvaruje. Pritom je problematično inzistirati na umjetničkom, odnosno autorskom, spoznavanju, jer ono nije samo po sebi dovoljno budući da svijet pjesme neće »zaživjeti« dok se ne zatvori krug autor – tekst – čitatelj. Instanca »nad-subjekta« može se protumačiti kao kognitivni subjekt pjesme što ga, u izostanku drugih signala o njegovoj ulozi u svijetu pjesme, zamišlja čitatelj.

¹⁰ *Ibid.*, str. 44. Valja istaknuti da, bez obzira na udaljenost Vidrićeva lirskog subjekta od svijeta pjesme, on nikad nije »opozvan« kao kod nekih njegovih modernističkih suvremenika (Kravar, str. 139–154).

¹¹ Dancygier, Vandelanotte, str. 362 (svi prijevodi moji, L. Š.).

kognitivnog očista nemoguće razdvojiti prostornu i vremensku dimenziju kao što čini Užarević, jer je vremenska ili bilo koja druga distanca samo metafora prostorne distance; na primjer, u rečenici »Naći ćemo se iza sedam sati uvečer« vrijeme se konceptualizira kao predmet iza kojeg se nešto nalazi. Osim na metaforizaciji kojom prostorni koncept može označavati vremensko, socijalno ili emocionalno označeno, kognitivna distanca počiva i na mogućnosti prebacivanja, izmjene gledišta govornika:

Korisnici jezika mogu mentalno prebaciti točku gledišta s 'ovdje' na 'ondje' i percipirati distancu koja ih razdvaja. Sve metafore distance [...] slijede istu konfiguraciju mentalnog prostora, bez obzira je li prostor vremenski ('sada' i 'onda'), socijalni ili epistemski (stanje znanja koje određuju različite točke gledišta).¹²

Prostornu točku gledišta Užarević je već približno odredio upozorivši da je kognitivni subjekt (»lirski nad-subjekt«) *Pejsaža I* dovoljno blizu pčelama i zvonu da čuje zvukove koji proizvode, a daleko od lasta koje ne može čuti jer su visoko na nebu, iz čega se može pretpostaviti da stoji ili sjedi na travi, možda u nekoj udolini, kad naglašava brijeg pod kojim se nalaze crveni krovovi, a oblake vidi kroz stabla. Unatoč Škrebovu inzistiranju da pjesma izražava spoznaju čovjeka koji čezne za ljepotom u tužnom svijetu na rubu propasti koji ljepotu ne cijeni, zbog čega se između kognitivnog subjekta i svijeta pjesme uspostavlja diskurzivna (i vjerojatno socijalna) distanca,¹³ Užarević iznosi utemeljenu kritiku prema kojoj u *Pejsažu I* nema signala koji bi uvjerljivo upućivali na takav zaključak. Iako Škreb s pravom upozorava na važnost perspektive u pjesmi, što se vidi po tome da četiri od dvanaest redaka počinju prijedlozima,¹⁴ kao i na njezin »lirski jezik«,¹⁵ propušta uočiti kako su strukturirani. Naime, točno na polovici pjesme dolazi do kognitivnog prijelaza s jednostavnih na kompleksne (pjesničke) slike koji je

¹² *Ibid.*, str. 326.

¹³ U nastavku svoje ideje o izostanku čovjeka, Škreb kaže: »Čovjeka – pa zar se čovjek mora pojaviti u svakoj lirskoj pjesmi? Ne; ali ovdje sve svjedoči o čovjeku, a on se ipak ne pojavljuje. Ta zvono ne zvoni samo od sebe, čovjek vuče užu; pod crvenim krovovima sve vrvi od ljudi! A tko je sagradio cestu i kome ona služi! Pčela se spominje, lasta se spominje, ali čovjek ne! Kao da nam pjesnik hoće reći: ta vizija ljepote, koju nam je s mukom dočarao u našem tužnom svijetu, tom svijetu na rubu propasti, satrla bi se u ništavilo onoga časa, kad bi se sred nje pojavio čovjek – čovjek zagorskoga pejsaža.« (Škreb, str. 148)

¹⁴ Isti broj redaka počinje veznicima, što Škreb ističe zbog metrike (*ibid.*, str. 136).

¹⁵ »[L]aste ne lete nego plove, zvono ne zvoni nego zove, a cesta se ne uspinje nego se vere« (*ibid.*, str. 144).

označen dvama interpunkcijskim znakovima na kraju stiha »Kud nečujno laste plove; –«. ¹⁶ Tom stihu prethode četiri opisa boja (žuta, bijela, plava) i zvukova (zuj), što pripada u osnovne spoznajne kategorije osjeta vida i sluha, dok je »plove« prvi glagol koji označava stilski obilježen, metaforički izraz u kojem se kretanje, odnosno let, lasta pretapa s kretanjem čvrstog tijela na tekućini, primjerice broda na vodi, čime nastaje metafora plova. ¹⁷ U stihovima koji slijede pojavljuju se isključivo kompleksne slike, redom prozopopeja (»zvono zove«), metafora (»zlatno«, »valovito« polje) i personifikacija (»mirno i spokojno« polje se »vere«). Pjesma se stoga može promatrati kao dvodijelna, gdje u prvom dijelu kognitivni subjekt određuje točku gledišta (uspostavlja prostornu distancu) u odnosu na objekte koje promatra, dok u drugom dijelu (redci 7–12) mijenja prostornu distancu u odnosu na određenu točku gledišta. Istovremeno s prostornim udaljavanjem, kognitivni subjekt personifikacijom (i/ili prozopopejom, ako se inzistira na razlici između tih dviju figura) pretvara promatrane objekte zvona i polja u subjekte čime ih metaforički približava, odnosno smanjuje distancu.

Pretapanje živog i neživog, objekata i subjekata iz perspektive kognitivnog subjekta provodna je tema i u *Pejsažu II*. ¹⁸ Za bolje razumijevanje takve interpretacije vrijedi još jednom citirati Marka Turnera, koji, razmatrajući »književni um«, u svakodnevnom promatranju objekata kao subjekata vidi jedan od osnovnih mehanizama spoznavanja:

Spoznaja da objekti (koji nismo mi) doživljavaju osjete ovisi o tome da ih prepoznamo kao samo-pokretne: njihove osjete možemo dokučiti iz njihovih samo-pokreta. [...] [V]idimo malu prostornu priču u kojoj se akter

¹⁶ Glagol »plove« je istaknut ne samo interpunkcijom nego i naglašenim prvim slogom (kao uostalom i svi drugi glagoli u pjesmi) u Vidrićevoj troikličnoj tonskoj versifikaciji. Svi citati prema: Vladimir Vidrić: *Pjesme*.

¹⁷ Mark Turner drži da se »pretapanje« (engl. »blending«) nalazi u osnovi svakog jezika, što ne dokida nužno posebnost »lirskog jezika«, ali poopćuje poetske ili retoričke figure kao što su metafora ili parabola na razinu mentalnih operacija u svakodnevnom jeziku. Također predlaže mogućnost da pretapanje, iako nam se može činiti egzotičnim, »ustvari ima temeljnu neurobiološku analogiju. Ne bi trebalo iznenaditi ako se pokaže da je pretapanje temeljno, a ne egzotično, u svakodnevnom umu.« (Turner, str. 113).

¹⁸ *Pejsaž II*: Nebeski putnik mjesec / Lako je odskakivo / Nad svijetlim oblačnim rubom / I opet u nebo plivo. // I kad sam otvorio prozor, / Blistav od kapi kiše, / Trznula se je grana / I još se lagano njiše. // »Gledaj – glas mi se javi – / Iskrice noći lete...« / I vidjeh u rosnom grmlju, / Gdje blisnuv – ginu i – svijete. // »Tko mi to kaza?« – viknuh, / Al grmlje i bašta sniva, / Tek mjesec nad svijetlim rubom / Naglije hiti i pliva. // »Zdravstvuj!« – i smijeh se pronije. / Il prosu se šaka pijeska? / Ja ne znam. – Na mokrih stazah / Tiha se voda ljeska ...

koji nismo mi ponaša na određen način, i mi na njega projiciramo svojstva živosti [...].¹⁹

Upravo takva »mala prostorna priča« odvija se u *Pejsažu II*. Iako je točka gledišta lirskog subjekta jasno odijeljena od objekata time što ih promatra kroz prozor iz zatvorenog prostora dok se oni nalaze vani, lirski subjekt ne može odrediti distancu i povući jasnu granicu između subjekta i objekta, živog i neživog. U uvodnoj strofi ponavlja se personifikacija kakvom završava *Pejsaž I*,²⁰ ali druga strofa ne sadrži takvih figura, čime opet dolazi do napetosti između metaforičkog i doslovnog opisivanja prirode. Trzaj grane u drugoj strofi može se protumačiti kao prirodno kretanje bez svrhe, ali i kao »samo-pokret« kako ga vidi Mark Turner, primjerice personifikacijom u pokret ruke ili prsta koji na nešto upućuje. Javlja se »glas« koji sugerira da su kapi kiše ustvari »iskrice noći«, i zatim se u njihovom opisu ponovo koristi (grafički istaknuta) retorička figura, personifikacija: »Gdje blisnuv – ginu i – svijete.« U sljedećoj strofi personificirani su i »grmlje« i »bašta« koji »snivaju« u kontrastu s mjesecom koji »hiti i pliva«, što daje naslutiti da je lirski subjekt prihvatio objekte kao sebi ravne kognitivne subjekte. Međutim, pošto opet začuje glas, priznaje (»Ja ne znam«) da ne može utjecati na vlastitu projekciju svojstva živosti na objekte oko sebe, pri čemu se vrhunac dvoznačnosti postiže u zadnjem stihu. »Tiha se voda ljeska ...«, ovisno o tome tumači li se pridjev »tiha« doslovno (»ne proizvodi zvuk«) ili preneseno (»ne govori«), može se shvatiti ili kao jednostavno prenošenje informacije iz osjetila sluha na jednostavnijoj spoznajnoj razini, ili kao još jedna prozopopeja u kojoj se pretapaju voda i govornik na složenijoj spoznajnoj razini.²¹ Može se zaključiti da, za razliku od prvog, u drugom *Pejsažu* nije moguće odijeliti metaforičko od nemetaforičkog, živo od neživog, čemu Vidrićev pjesnički izraz teži i u još jednoj bitnoj kategoriji čije razmatranje slijedi.

¹⁹ *Ibid.*, str. 21.

²⁰ Barac navodi primjedbe A. B. Šimića kojem su smetale upravo takve personifikacije, ali čini se i isticanje pjesničkog subjekta: »Vidriću sunce *šeta*, mjesec je *odskakivo*, noćca je *tiba*, *bajna i mila*; stoje bozi obasjani *bajnom* mjesecinom, tiho tada tugaljivo, *milo* zamrla je pjesma; na njegov (Alojzijev) su *obraz banule bolesne ruže stida*; hridi *niču*; plamen je *lizno, ko da stenje*; oči se skrenuše, itd.« (Barac, str. 58). Šimić svoje pjesničke slike uglavnom gradi pretapanjem na apstraktnijoj razini (»Pjesnici su čuđenje u svijetu«) i tako neposredno iskustvo mu se moglo učiniti banalnim u pjesničkom tekstu.

²¹ U istoj strofi zamalo se pretapaju zvuk smijeha i prosipanja pijeska, ali ipak su odvojeni upitnikom.

POLOŽAJ I POKRET

»Mala prostorna priča« koja se pojavljuje u dvama *Pejsažima* s ostalim pjesmama zbirke dijeli izmjenu točaka gledišta i isticanje pokreta, kretanja. Zbirka uostalom i počinje pjesmom *U oblacima*,²² koja već od naslova supostavlja dvije točke gledišta, nebesku i zemaljsku. Ponavljanje kognitivnog subjekta da se nalazi na oblaku »ponad mora« u prvom i zadnjem stihu uspostavlja točku gledišta s oblaka kao »ovdje«, dok se »ondje« odnosi na val na kojem se rađa žena i zemlju koju valja obrađivati, dakle na površinu planeta. Kretanje u pjesmi započinje klanjanjem »Zevsu«, koji sjedi i spušta glavu i koji uspostavlja kontrast između ptica koje se »razlijetaju« i lirskog subjekta kojeg čeka silazak na zemlju, saginjanje nad plugom i hodanje za brazdom. Kod oba kognitivna subjekta, Zevsa i lirskog ja, naglašava se pognutost, čime se i kod čitatelja može pojačati dojam pognutosti nad knjigom i implicitno pod težinom pjesničkog posla na koju tekst aludira, naravno pretpostavivši prototipne situacije u kojoj čitatelj sjedi i gleda u knjigu pognute glave.²³ Prisutna je dakako i kršćanska konotacija lagane duše i uma koji se izdižu u nebo, dok teško tijelo ostaje na zemlji pri čemu se realizira jedna od osnovnih konceptualnih metafora koja se u kognitivnoj lingvistici obično izražava kao »gore je dobro, dolje je loše«. Iako ne govori o aksiološkoj prirodi opozicije gore – dolje, Užarević u ovoj i drugim pjesmama upozorava na kretanja po »velikoj vertikalici« i »maloj vertikalici«:

»Veliku vertikalicu čini kod Vidrića opreka *nebo – zemlja* (kao supstitut za apstraktniju opoziciju *gore – dolje*). [...] [M]noštvo Vidrićevih pjesama započinje velikom vertikalom, što je vrlo važan aspekt njihove kompozicijske gradbe.

²² *U oblacima*: Na oblaku sam ponad mora bio, / Gdje mermer-stupi nose plavet neba, / I Zevsu sam se poklonio bogu / S vijencem o čelu i s lirom iz Theba. // A Zevs je divan bog. Razgaljen sjedi. / Prsa su mu široka i gola / I bijel je kao starac. On dok zbori / Silnu glavu spušta ko od bola. // On plašt prigrnu svoj i sam mi reče: / »Razlijetaju se preko neba ptice, / O, ti, koj' gledaš pučinu i nebo / I komu pada svjetal pram u lice; // I ti, koj' sniš o divnoj, nagoj ženi / Na tamno-modrom valu što se rodi, / Kad siđeš k zemlji, u jablana sjeni / Nad plug se sagni i za brazdom hodi. // I kad ti padne znoj na čelo tío / Pod oblacima istog ovog neba, / Zatajit ćeš me rad muke i hljeba.« / – Na oblaku sam ponad mora bio.

²³ Reakcija čitatelja može biti i drugačija, ali pretpostavlja se da će biti uvjetovana tekstem; kako ističe Elena Semino, »[u]nutar kognitivne poetike pretpostavlja se da književno čitanje uključuje iste mentalne procese i reprezentacije koji su uključeni u općenitom razumijevanju. Međutim, jezičnoj kreativnosti i interpretaciji iste posvećuje se posebna pozornost jer je kreativnost središnji dio književnog iskustva (iako se ne radi o isključivo književnom fenomenu).« (str. 406)

U svakome slučaju, takvu situaciju zatječemo već u pjesmi *U oblacima*, koja u zbirci zauzima prvo mjesto i ima mjesto nositelja Vidrićeva 'programa' [...] Pod malom vertikalom razumijem naoko sitne geste, kretnje ili situacije – kojima se također afirmira semantika vertikalnosti. Vidrić i tu ima sjajnih rješenja: Zeus 'razgaljen sjedi' i 'silnu glav spušta ko od bola' dok pjesniku govori [...].«²⁴

»Vertikalama« Užarević pridaje i »goleme horizontale« oblaka, zemlje i mora koje se pojavljuju i u drugim pjesmama, najupečatljivije u *Mrtvacu*, ali svakako i u drugoj pjesmi zbirke, *Roblje*.²⁵ U toj pjesmi »ovdje« se nalazi na moru (horizontala), gdje je i lađa s robljem, a »ondje« u domovini, gdje sunce zapada za planinama (vertikala). Roblje kao skupni kognitivni subjekt ima jedinstvenu točku gledišta koju nastoji mentalno prebaciti s »ovdje« na »ondje«, iz tuđine u »domaju«, što se ističe ponavljanjem da se »ondje« domaje u odnosu na »ovdje« lađe nalazi »daleko« – ova oznaka distance pojavljuje se tri puta i najučestalija je riječ u pjesmi, ako zanemarimo veznik »i«. Pokreti u cijeloj pjesmi također su naglašeni – sunce pada, oblačine se povijaju, more kipi, talasi se dižu i slivaju (velika vertikala i horizontala); ptice se vijore, lađa pliva, ljudi se vrzu i lome ruke dok im na vjetru leti kosa (mala vertikala i horizontala). Kao i u *Pejsažima*, objekti su personificirani i metaforički opisani, ali kontrast dviju pozicija ne postiže se razlikom živog i neživog nego pokretnog i nepokretnog – svi dosad navedeni pokreti opisuju se od prve do četvrte strofe, da bi u petoj i posljednoj strofi naglo prestali opisi pokreta i sva se pažnja usredotočila na gledanje: »Vidješe žal i domaju.« Prve dvije pjesme zbirke tako uspostavljaju dva načina izmjene točke gledišta između »ovdje« i »ondje«, odnosno između (najčešće) dva kognitivna subjekta njihovih različitih pozicija. Između tih pozicija postoji prostorna, vremenska, etička, socijalna, epistemička ili kakva druga distanca. Način razlikovanja dvaju kognitivnih pozicija koji se javlja *U oblacima* ističe distancu bez naglašavanja pokreta i deklarativniji je, teži poenti. U prvoj pjesmi zbirke poenta se postiže doslovnim ponavljanjem prvog stiha, čime

²⁴ Užarević, str. 52, 54.

²⁵ *Roblje*: O, kako je pusto, kako je tužno! / Sunce pada za gole planine, / Daleko tamo na krvavo nebo / Vijor povija oblačine. // A kipi more. – Nad talasom talas / Pjenav se diže i šumeć se sliva. / Vijore ptice lupajuć krili, / A stenjuć o boku lađa pliva. // Ogromna, crna. Na svijetloj provi / Vrzu se sapeti ljudi i žene / I lamaju ruke i nijemo plaču, / A kose im lete raspletene. // Stištu prsi i grče ruke, / Okovane pružaju k nebosklonu, / Sa tala se dižu i kažu i kažu, / Gdje sunce tone na stranu onu. // Daleko tamo u onom kraju, / Vijor gdje hući, vijor gdje huji, / Daleko u demonskoj onoj oluji / Vidješe žal i domaju.

se dobiva uokvirena struktura koja može uputiti na zadnju pjesmu zbirke. U toj pjesmi, *Adieu*, poenta dolazi u posljednja dva stiha, čime podsjeća na elizabetinski sonet: »Tako silazim, gospojo, / Stubama tvojega grada« iznenadno uvodi točku gledišta drugog kognitivnog subjekta, gospe, koja možda promatra kako lirski subjekt povećava svoju distancu od nje (po »maloj vertikalni« stuba). Slična se poenta javlja i u *Mentoru i pjesniku*, gdje se u završnom rimovanom distihu pored mladića koji skeptično vidi kraj svojih ambicija naukovanja za augura javlja »ja« koje njegovu situaciju vidi iz potpuno druge točke gledišta, kao početak. U *Silenu* i *Narodnoj* poenta je još snažnije ostvarena oslovljavanjem recipijenta na početku prvog i znakom uskličnika na kraju drugog od dva završna stiha.²⁶

Za tumačenje uloge kognitivnih subjekata u *Pjesmama* osobito su važni njihovi pokreti, koji dolaze u prvi plan osobito u dva para pjesama, u već spomenutom *Silenu* i *Jutru* (11. i 12. pjesma zbirke) te *Scherzu* i *Pompejanskoj sličici* (6. i 7. pjesma zbirke). *Jutro* i *Pompejanska sličica* također čine par identičnim brojem stihova i rimarijem te sličnom temom, zabavom mitoloških bića. Slično je ostvarena i izmjena točaka gledišta između tih kognitivnih subjekata i prirode, što podsjeća na *Dva pejsaža*, s tom razlikom da se u *Jutru* i *Pompejanskoj sličici* i sami kognitivni subjekti (satiri, nimfe, Pan) nalaze u »pretopljenom« prostoru prirode i mašte, odnosno mitologije. U prve dvije strofe *Jutra* Pan »stupa« na čistac dok su nimfe »plesat stale« na travi, da bi se u trećoj strofi opis prebacio na rosu koja »pada« i jasiku koja »držće i trepti«. U posljednjoj strofi supostavljeni su kolo koje »igra« oko Pana i vjetar koji »ide«, čime se naglašava istovremena pripadnost tih subjekata prirodi i kulturi. *Pompejanska sličica* započinje pokretima prirode u prve dvije strofe – vode »teku«, plamen se »penje«, grane »držću« – dok se u trećoj strofi također javlja kolo (»oko' u okol skaču satiri«) i brz pokret (»biju«, »nose«, »vuku«). *Silen* i *Scherzo* složenije su polovice kod oba para, što se daje uočiti već pukim brojem glagola kretanja u obje pjesme – ako se ne računa dvostruko pojavljivanje glagola »ići«, u *Silenu* je broj glagola jednak broju redaka (12), a u *Scherzu* je neznatno veći (15, u 24 retka). *Silen* teško prati boginju koja ga »vodi« dok on za njom pijano »koleba« i uz nju se »sloni«, pa je moli da se »ustavi«, i s takvim prekidima oni »odmiču – staju« svojim putem. U već navedenoj poenti točka gledišta nizom od tri imperativa prebacuje se na »putnika«, što bi moglo označavati i Silenu, ali vjerojatnije

²⁶ Ni jedna druga pjesma u zbirci ne završava uskličnikom: »Putniče, sustaj, ogledaj se, svrni; / Gle, mjesec sja – i tvoj se bijeli put!« (*Silen*), »Lelijo, neka i on zna / Kada obidoh diku!« (*Narodna*)

je da promjena perspektive znači upozorenje kognitivnom subjektu koji promatra (implicitnom čitatelju) da se njegov »bijeli put« razlikuje od nesigurnog putovanja Silena. Upozorenje na kraju *Scherza* ironično je ne samo zato što dolazi prekasno nego i zato što poziva na razmišljanje u pjesmi koja je možda više od bilo koje druge u *Pjesmama* obilježena kretanjem: Jezaija »jaše«, »maše«, »diže se u stremenih« i traži da djevojke dođu do njega. One bježe, osim Sali koja je »stidno spustila glavu«, podsjećajući na Zeusa iz prve pjesme. Nepomičnu Sali Židov jednom rukom »diže« dok joj drugom »u njedra siže«, a distancu između njezine pasivne ukočenosti i aktivnosti Židova i ostalih djevojaka naglašava priroda, vjetrovi koji se »zalijeće« i sunce koje »šeta«. A. B. Šimić je prigovorio ovim glagolima u Vidrićevim pjesmama, ali vidi se da oni imaju ulogu pokazati kontrast između Sali i prirode u pokretu (čak je i magarac – simbol plodnosti – »uši spustio«).

ZAKLJUČNO

Ipak, možda najzanimljivi aspekt kretnji kognitivnih subjekata u *Pjesmama* nisu sami pokreti nego njihov odnos prema »vertikalama« i »horizontalama« koje su kod Vidrića toliko česte. Naime, u velikom broju pjesama se osim točke gledišta eksplicitno navodi i položaj koji subjekti u tim prostorima zauzimaju. Već je upozoreno na »pognutost« *U oblacima*, samo što se tamo u istom stavu nalaze oba kognitivna subjekta, i »ovdje« na oblacima i »ondje« za plugom. U drugim pjesmama kontrast dviju pozicija počiva upravo na razlici u položaju, u opreci stajanje/ležanje (ili sjedenje). Tako *Dva levita* stoje na dverima i gledaju mjesec koji tone misleći na cara koji leži, »bdi na logu, / I cjeliva blijedu ženu!«. U prvom dijelu pjesme *Na Nilu* i kraljica i rob leže u šajci, ali u drugom dijelu ona »Uzlazi tiho« iz šajke, dok on nastavlja ležati i sanjati, a na obalama »Nijemo se koč« uspravni kipovi. »Koči« se i rob u *Pomoni*, dok starac na balkonu i njegova kći ispod balkona vjerojatno sjede ili leže dok ispijaju vino, odnosno čitaju knjigu. *Pomona* se osobito poigrava točkama gledišta kognitivnih subjekata, jer iako se svi nalaze »ovdje« u herkulanskoj vili, svatko od njih nastoji se mentalno prebaciti u drugi prostor: otac pod balkon da sazna što mu radi kći, kći u naručje roba, a rob »k libijskim kolibam«. U ove tri pjesme, kao i u *Coeni* (senatori su sagnuti, robinje se oko njih jate), *Perunu* (Perun drijema, pjesnik upire oči u nebo) i *Romanci* (Diego prilazi ženi koja spava), onaj koji se nalazi u horizontalnom položaju ležanja (ili sjedenja) u položaju je nadmoći pred

onim koji je uspravan, u vertikalnoj poziciji.²⁷ Naizgled nelogičan odnos moći lako se objašnjava ako se podsjetimo da su sve te pjesme smještene u svečano, slavljeničko i dobrim dijelom dekadentno okruženje u kojem je onaj koji leži ili sjedi u središtu pažnje, »ovdje«, dok se točka gledišta drugog kognitivnog subjekta može uspostaviti tek s distance, na rubovima pjesme, »ondje«.

Iznimka su pjesme *Mrtvac*, *Notturmo* i *Grijeh*, koje nisu smještene ni u mitološki ni u civilizirani svijet, nego u apstraktni svijet »velikih vertikala i horizontala«, i u kojima su kognitivni subjekti koji leže doista u podređenom položaju, mrtvi ili bespomoćni. Konačno, kompozicija najdulje pjesme zbirke, *Ex Pannonia*, može možda najbolje posvjedočiti o važnosti pokreta za kognitivne subjekte jer je izgrađena upravo na finoj izmjeni slika pokreta od prve do zadnje strofe. Početna strofa nosi reminiscenciju na pognutost nad plugom iz prve pjesme te, iako je smještena u prirodu, naglašava okruženje kulture. U sljedećim strofama uspostavlja se opreka lirskog subjekta koji hoda i stražara koji vesla u sjeni uspravnih, vertikalnih zgrada, prema lešu koji leži u (horizontalnoj) travi i vodi. Odnose leš djevojke robu koji »proplaka – nadnjev se svjetlom«. Točka gledišta lirskog subjekta i položaj nemoći najsnažnije dolaze do izražaja na početku sedme strofe: »Još ga i danas vidim, / Gdje plaćuć na kamen kleče«. Djevočin otac »[t]eško je stupo i diso«, zatim se »sagnu k robu« i »dugo je stajao«. Sudeći po posredovanom saznanju iz zadnje strofe (»Skut joj je – kažu – milovo«), lirski subjekt se u jednom trenutku udaljio, ali »moja gospođa Flava« ostala je da s povišene pozicije balkona promatra roba kojeg je konačno srhvala bol dok je »sjedec držo na krilu / Tijelo divno i blijedo.«

92

Iz dosad navedenoga može se zaključiti da Vidrić doslovno i metaforičko značenje »položaja« koristi slično kao doslovno i metaforičko značenje jezika u *Dva pejsaža*: da bi istaknuo položaj kognitivnog subjekta koji promatra (lirskog subjekta), ali i stvara promatrani predmet opisujući ga jezikom. Implicitni i eksplicitni, doslovni (prostorni) i metaforički (socijalni, psihološki) položaji u kojima se nalaze kognitivni subjekti u Vidrićevim *Pjesmama*

²⁷ Pavao Pavličić je u analizi pjesme *Sjene*, koja nije uvrštena u zbirku, primijetio da se likovi Vidrićevih pjesama ponekad nalaze u prizorima »kod kojih se naprosto prikazuje dramatičnost nečijega položaja, pri čemu taj položaj ne treba posebno objašnjavati, a ponašanje likova iz njega proizlazi«. Naravno, Pavličić koristi prostornu metaforu položaja da bi uputio na društvene ili psihološke odnose (»viši« ili »dominantan« položaj, primjerice). Do svojeg opažanja Pavličić dolazi smještajući Vidrićevu liriku u intermedijalni kontekst secesije, u kojem dobar dio Vidrićeve lirike funkcionira kao ekfrazna, poetsko opisivanje umjetničkog predmeta, u navedenom slučaju slike. (str. 54 et passim)

upućuju ne samo na pažljivu izgradnju prostornih i društvenih odnosa u pojedinim pjesmama nego i na nužnost da se ti likovi dodatno ocrtaju i istaknu u svijetu velikih »vertikala« i »horizontala«. Ti neizmjerni prostori oblaka, mora ili (panonske) zemlje koji su često prisutni u svjetovima Vidrićeve lirike izlaze izvan granica spoznaje pojedinačnoga kognitivnog subjekta zbog (pre)velikih udaljenosti koje poništavaju njegovo fizičko kretanje i upućuju ga na jezično, poetsko kretanje, koje je ujedno i temelj kognitivne poetike Vidrićevih *Pjesama*.

LITERATURA

- Barac, Antun (1940). *Vidrić*. MH, Zagreb.
- Biti, Marina i Kiš, Danijela Marot (2008). *Poetika uma (Osvajanje, propitivanje i spašavanje značenja)*. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
- Bogdan, Tomislav (2003). *Lica ljubavi: status lirskog subjekta u kanconijeru Džore Držića*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Brône, Geert i Vandaele, Jeroen (ur., 2009). *Cognitive poetics: goals, gains and gaps*. Mouton de Gruyter, The Hague.
- Dancygier, Barbara i Vandelanotte, Lieven (2009). *Judging distances: mental spaces, distance, and viewpoint in literary discourse*. U: Brône i Vandaele 2009.
- Freeman, Margaret H. (2006). *The fall of the wall between literary studies and linguistics: Cognitive poetics*. U: *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives* (skupina urednika), Mouton de Gruyter, The Hague.
- Gavins, Joanna i Steen, Gerard (ur., 2003). *Cognitive poetics in practice*. Routledge, London.
- Jovanović, Neven. *Problemi uspostave novolatinske stilistike na primjeru Marulićeva Evangelistara*. <http://mudrac.ffzg.hr/~njovanov/stilistika/stilistika.html>.
- Kravar, Zoran (2005). *Opoziv (lirskog) subjekta*. U: *Svjetonazorski separei*. Golden Marketing, Zagreb.
- Milanja, Cvjetko (1998). *Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma*. »Umjetnost riječi«, br. 3–4, XLII, Zagreb.
- Pavličić, Pavao (1999). *Moderna hrvatska lirika*. MH, Zagreb.
- Stockwell, Peter (2002). *Cognitive poetics: an introduction*. Routledge, London.
- Škreb, Zdenko (1998). *Književne interpretacije*. Alfa, Zagreb.
- Tsur, Reuven (1992). *Toward a theory of cognitive poetics*. Elsevier (North Holland) Science Publishers, Amsterdam.
- Turner, Mark (1998). *The Literary Mind*. Oxford University Press, Oxford.
- Užarević, Josip (2009). *Vladimir Vidrić i njegove Pjesme*. Disput, Zagreb.
- Vidrić, Vladimir (1969). *Sabrane pjesme* (ur. Dragutin Tadijanović). MH, Zagreb.
- Žic-Fuchs, Milena (1991). *Znanje o jeziku i znanje o svijetu*. Biblioteka SOL, Zagreb.

Summary

COGNITIVE SUBJECTS OF VIDRIĆ'S *POEMS*

The text analyzes Vladimir Vidrić's *Pjesme* in the light of cognitive poetics, utilizing methods of the cognitivist approach to literature. It discusses various levels of metaphorization and the role of cognitive subjects' (characters and the poetic subject) in Vidrić's poems. Special emphasis is laid on the position and on the changes of positions of cognitive subjects within the poems, situating thus Vidrić's poetics within the cognitivist context.