



Zoran Kravar

LJUBO WIESNER: »BLAGO VEČE«
Interpretacija



I.

Pjesmu *Blago veče* objavio je Ljubo Wiesner najprije u proljeće 1914. u riječkim »Književnim novostima«. Te iste godine ona je, zajedno s još četiri pjesme, reprezentirala Wiesnera u *Hrvatskoj mladoj lirici*. *Blago veče* pojavljuje se konačno i u oba izdanja Wiesnerovih *Pjesama*. Prema posljednjem izdanju zbirke (1943) tekst pjesme glasi:

Crven požar dana na zvoniku vitom
Planuvši još jednom polagano gasne.
Providan je zrak: nad poljem i nad žitom
Sve nam stvari dođu neobično jasne.

Sjenke krenu sa dna zlatnih perspektiva
I sve dublje tonu humci i daljine;
S onih blizih šuma mirno se razliva
San i skladan miris umorne tišine.

Tad se usred zlata i potmula sjaja
Javi Angelus i molitvene ure
Skrušeno zaplove preko cijelog kraja
Sve na tihe ceste i crvene majure.

A kad naglo presta nad ugaslim žitom
I zazuje tihe pjesme zrikavaca,
Sve je tako blago i tako čudno i pritom
Ko da netko neznan poljima koraca.

Naša je književna kritika *Blago večere* gotovo uvijek ocjenjivala kao vrlo uspjelu estetičku tvorevinu, pa je čak i Wiesneru ne odveć naklonjeni Barac utvrdio da ono »pripada među jedinstveno lijepe pjesme u cijeloj hrvatskoj lirici«. ¹ Ali to općenito prihvaćanje nije ni u jednoj prilici dalo povoda za sabrano i detaljno razumijevanje *Blagoga večera*. Pjesma, dakle, nije književnoteoretski analizirana, a čini se da su za to nedostajali i neki temeljni uvjeti. Naime, u skoro svim književnokritičkim reagiranjima na nju, opazit će se, pored mnoštva drugih nedostataka, jedna tipična metodološka naivnost, koja stoji u opreci prema pretpostavkama interpretativnoga čitanja: većina komentara *Blagoga večera* odnosi se prema svom interpretativnom ishodištu isključivo perifrastički. Evo jedan uvjerljiv primjer: »Ova je pjesma jedna od vrlo dobrih naših pjesama, u kojima je na cjelovit način podan večernji pejzaž, i ono nešto neizvjesno i čudno što čovjek u sumrak osjeća — kao da doista naslućuje kao da se netko približava po poljima, i što je Wiesner na jedinstven način iskazao.« ² Taj se stav očividno raspada na dvije skupine značenja. Prva od njih obuhvaća terminološke oznake »pjesma«, »cjelovit način«, »jedinstven način«, »iskazati«, preko kojih se cjelina ili gdje koji aspekt pjesme-predmeta objektivira u vidnom polju znanstvenoga načina mišljenja. Ali navedeni stav uključuje i neke neterminološke oznake, kao što su »nešto neizvjesno i čudno«, »netko (tko se) približava po poljima« itd., a nije teško ustanoviti da su one samo nepotrebne i spoznajno prazne perifrize temeljnih motiva *Blagoga večera*.

Ako se upravo razmotreni slučaj reagiranja na tekst Wiesnerove pjesme usporedi s ostalim reakcijama, uočiti će se da je on, barem s obzirom na svoju perifrastičnu narav, paradigmatičan. Stoga se na osnovi njegovih obilježja smije zaključiti i zašto je *Blago večere*, premda je više puta ubrojeno među najbolje hrvatske lirske pjesme, ostalo znanstveno neanalizirano do danas: kriva je tome jedna od tipičnih naivnosti naše starije znanosti o književnosti. Ali se u istom kontekstu nameće i jedan specifičniji zaklju-

¹ *Pedesetgodišnjica Ljube Wiesnera, Spomenica Ljube Wiesnera, Zagreb 1935*, str. 26.

² A. Barac, *op. cit.*, str. 27.

čak. Istina je da su interpretativni pokušaji s Wiesnerovom pjesmom nedostatni zato što su perifrastični, drugim riječima, zato što se u njima predmetni svijet teksta promatra neovisno o njegovoj jezičnoj realnosti, skoro kao kakav zbiljski krajolik. No takvo miješanje različitih tekstualnih razina nije, čini se, općenit nedostatak tradicionalnih oblika hrvatske književnoteoretske misli. Barac je, na primjer, u analizi *Smrti Smail-age Čengića* vrlo lako prepoznavao tradicionalnu, konvencionalnu, upravo topičku narav brojnih Mažuranićevih pejzažističkih ekskurza, dok je u slučaju Wiesnerove pjesme bio jedva u stanju uzeti u obzir njezinu književnu, jezičnu konkretnost. Treba onda zaključiti da Wiesnerov tekst, a i njegova ideja lirike uopće, imaju u sebi nešto što čitateljevu svijest osobitom snagom zavodi na poistovjećivanje predmetnotematskoga momenta pjesme s nekim zbiljskim, kadšto čak i prepoznatljivim modelom. Kontekst kojim je Wiesner okružio svoje lirsko stvaralaštvo lako će posvjedočiti točnost upravo izrečene pretpostavke. Wiesner je, naime, u mnogo navrata i sam pokušao sugerirati postojanje neprekinuta kontinuiteta između doživljaja zavičajne zemlje i vlastite lirске motivike. Moglo bi se možda ići i dalje pa ustvrditi da je u njegovu vidnom polju već i sam zavičajni krajolik, u svojoj pukoj zemljopisnoj realnosti, stjecao određena svojstva estetičnosti, ulazeći na taj način u stanovit odnos indiferencije prema lirskom opisu i njegovim bitnim kvalitetima. To nije toliko očito u Wiesnerovim pjesmama, gdje se oduhovljenost krajolika kao anonimnoga i nekonkretnoga lirskog motiva može još uvijek promatrati u svojoj utemeljenosti na metonimičkom prijenosu značenja, dakle na nečemu što je imanentno jeziku pjesničkoga teksta. Više nam u tom smislu govore njegovi prozni i, barem prema temeljnoj intenciji, neknjiževni opisi krajolika. U njima također nailazimo na metonimičke prijenose duhovnoga smisla u fizičko i prostorno, ali sada prozna perspektiva opisivanja i njoj svojstvena referencijalnost značenja, koja u lirici izostaje, podaje toj irealnoj smisaonoj sintezi privid iskustvene zemljopisne realnosti. Izvrstan primjer takva opisa imamo u jednome od Wiesnerovih «ulomaka» posvećenih pejzažističkom slikarstvu Maksimilijana Vanke: »Pa kad uveče, u modrom, zelenom i krvavom zlatu zastrepi dolina od molitava plavih Angelusa, podje mističan srhaj od zapada do istoka, od sjevera do juga, i trave, brazde, brda, crkvice i ponosne banske ruševine mole diljem cijele hrvatske zemlje.«³ Taj prozni fragment stoji u lako prepoznatljivu tematskom kontinuitetu s brojnim Wiesnerovim pjesmama, od kojih spominjemo samo *Blago veče*, *Crkve* (koje su zapravo starija verzija [1917] *Kipa domovine*) i *Samotnu kapelu*. Ali svi ti lirski tekstovi posjeduju jasno izražene kvalitete literarnosti, oni su ro-

³ Maksimilijan Vanka. *Ulomci*, »Grič« I, Zagreb 1917, str. 8.

dovski određeni, što će reći da se karakteristična preobrazba značenja u njima može promatrati kao uobičajen, možda čak i očekivan stilski postupak. Naprotiv, fragment iz članka o Vanki ima bitno drukčiju funkciju, opća tendencija opisivanja morala bi u njemu biti podređena svrsi izvješćivanja, što se daje zaključiti već i prema vrlo određenoj referencijalnoj vrijednosti semantičkih jedinica upotrijebljenih u prvoj rečenici članka: »U ogromnoj i slikovnoj dolini podno Zagrebačke gore stisnulo se među bregovima nekoliko bijelih sela: Šestine, Gračani, Rim, Sv. Šimun i Remete.«⁴ Činjenica da tako strogo naglašena izvjestiteljska perspektiva opisivanja ipak ne isključuje pojavu stanovite liričnosti svjedoči o slijedećem: kvalitet lirskoga i estetičkoga objektivirao se u Wiesnerovu vidnom polju do te mjere da se jače vezao uz predmetnu podlogu doživljaja nego uz kakvoću onoga što bismo mogli zvati jezičnom realnošću pjesme. Time, rekli bismo, dodirujemo bit Wiesnerova razumijevanja lirike i umjetnosti uopće, ali nas u ovom času razmotrena pitanja zanimaju tek u suženu opsegu, naime, ukoliko su u stanju baciti objašnjavajuće svjetlo na ton književno-kritičkoga pisanja o pjesmi *Blago večere*. U tom su nam pogledu ona doista od pomoći. Wiesner je brojnim usputnim sugestijama, ali i nekim važnim kvalitetama svoga lirskog stila, uspio navesti književnoga kritika da u svijet njegove pjesme uđe kao u kakav zbiljski krajolik. Iz te se perspektive književnokritička refleksija može širiti samo crtom perifrastičnosti ili crtom metonimički koherentnoga dograđivanja onoga što se u pjesmi zateklo. Svi su ti kompleksni razlozi imali svoju snagu, pa je *Blago večere* još i danas pjesma koja interpretativno nije pročitana.

Takvu čitanju *Blagoga večera* moglo bi se pristupiti uz jedan metodološki uvjet. Trebalo bi pretpostaviti da se cjelina lirskoga smisla te pjesme daje dosegnuti pomoću analize njezina jezika, njezine tekstualne konkretnosti. Analitički postupak, naime, mora započeti kod onoga što je u pjesmi realno i predmetno, samo je pitanje što se u ovom slučaju može postići ako se odabere upravo takvo ishodište. Time zapravo postavljamo pitanje o odnosu između Wiesnerove ideje lirike i one koncepcije pjesničkoga jezika koja bi nam morala otvoriti put prema najdostupnijim aspektima tekstualne realnosti *Blagoga večera*. Taj je odnos u mnogočemu problematičan, i premda bi se već *a priori* smjelo pretpostaviti da je Wiesnerova lirika tvorevina, kao i svako drugo književno djelo, do kraja određena naravi svoga jezičnog medija, bilo bi potrebno upozoriti na neke njegove osobitosti.

Wiesner je, o čemu u suženu opsegu svjedoči i razmotreni opisni fragment iz članka o Vanki, težište lirskoga smisla uvijek premještao u prostor koji se, barem na prvi pogled, nalazi izvan

⁴ *Ibid.*

kontinuiteta s jezikom pjesme. Svemu onomu što se u pjesmama poput *Blagoga večera* može promatrati kao anonimni leksički materijal lišen referencijalnosti, dakle kao jezik naprosto, podao je kontekst njegovih estetičkih shvaćanja stanovitu denotativnost. To povezivanje lirskih tema s izvanjezično egzistentnim vrijednostima u Wiesnera je neograničeno, pa se proteže čak i na one motivičke komplekse koji svoj tekstualni bitak očito zahvaljuju tipično lirskom funkcioniranju jezika. Tako se, na primjer, u njegovim neknjiževnim opisima krajolika ne nailazi samo na analogije jednostavnim i doslovnim lirskim motivima, kao što su »crkve«, »kapele«, »sela«, »polja«, »šume« itd., već ti opisi dijele s lirikom i izvedene tematske mikrostrukture, ostvarene metafoničkim ili metonimičkim prijenosima značenja, gdječkada čak i sinestezijskim stapanjem. Stoga se stječe dojam da se smisao Wiesnerove lirike počinje uspostavljati već na razini *signatura* i njegove izvanjezične realnosti, što onda relativira funkciju *signansa* i njegove jezične realnosti. U kojoj je mjeri Wiesner svjesno prihvatao pretpostavku o izvanjezičnosti duha lirike, teško je procijeniti, ali nema dvojbe da se on, kao djelatan pjesnik, nalazio pod njezinim dojmom. Karakteristično je, na primjer, da je u njega, različito nego u većine evropskih pjesnika onoga vremena, izostalo zanimanje za obilježja autonomnosti u strukturi pjesničkoga jezika. Na mjestu na kojemu se u Hopkinsa, Mallarméa ili Hofmannsthala počinju pojavljivati slutnje o tome kako pjesništvo »nije ništa drugo nego jezik čovjekov«,⁵ naići će se u Wiesnera na izraze uvjerenja o objektivnoj estetičnosti zavičajne zemlje i njezinim duhom prožetih eksterijera i enterijera. Taj specifični »zaborav« jezika, ta projekcija lirskoga smisla daleko preko granica jezičnoga svijeta pjesme uistinu je najkrupniji problem koji bi valjalo riješiti u interpretativnom čitanju *Blagoga večera*. Valjalo bi, naime, pokazati da nijedna od onih disperzivnih kontekstualnih linija kojima se motivika *Blagoga večera* rasiplje na čitav niz realnih, zemljopisno određivih činjenica ne transcendirira potpuno i definitivno jezik pjesme.

Da je svijet Wiesnerove pjesme u cjelini određiv prema svojoj bitno jezičnoj naravi, moglo bi se pretpostaviti već i u skladu s općenitim hermeneutičkim iskustvom: »es gibt kein Ding, wo das Wort gebnicht«. Ali takvo bi stajalište u ovom slučaju imalo jedva ikakvu objašnjujuću moć. Evo zašto: dok bi se u interpretaciji *Blagoga večera* moralo ići prema dokidanju referencijalnih relacija uspostavljenih (naknadno i kontekstualno) između Wiesnerove lirске motivike i stanovitih realnih danosti, spomenuta hermeneutička teza ne dovodi u pitanje referencijalnost jezičnoga znaka; ona

⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Gespräch über Gedichte, Gesammelte Werke, Prosa I*, Frankfurt/M. 1952, str. 97.

zapravo polazi od referencijalne relacije i od gnoseološkoga vrednovanja njezinih polova, pri čemu se, obrnuto nego u slučaju empirističkoga rješenja problema, moć »proizvođenja« ili »konstitucije« *signatura* prenosi na *signans*. U jeziku estetičkih oblika *signans* također konstituira *signatum*, ali ne pomoću referencijalnih relacija. Stoga značenje teksta obilježena svojstvom estetičnosti ne posjeduje nikada one ontološke karakteristike koje su bitne za hermeneutički shvaćeno značenje jezičnoga znaka. Hermeneutika ne može dokinuti ontološki diskontinuitet između *signansa* i *signatura*, jezika i svijeta, ona samo na osobit način interpretira njihov međusobni odnos. Taj ontološki diskontinuitet ne javlja se, međutim, između *signansa* i *signatura* u pjesničkom jeziku. U pjesništvu se sadržaj značenja rekonstruira uvijek prema načinu tekstualne egzistencije *signansa*, prema aktualnim metričkim, stilskim ili kakvim drugim uvjetima u kojima se on tekstualno realizira. To će reći da značenje u pjesničkom jeziku ovisi prije o kontekstualnim nego o referencijalnim relacijama. Kontekstualne relacije, različite od referencijalnih, ne transcendiraju nikada granice jezika i teksta, one se u cjelini uspostavljaju unutar autonomije jezičnoga sustava. Sve to znači da nam se metodološki temelj za rješenje naših konkretnih pitanja pruža i neovisno o hermeneutičkoj viziji odnosa jezik — svijet, premda ne bez nekih važnih dodira s njom.

Specifično pitanje ove interpretacije smjelo bi se sada formulirati ovako: na koji se način uspostavlja kontinuitet između *signansa* i *signatura* u jeziku Wiesnerove pjesme *Blago veče*? Analizirajući razloge zbog kojih je izostao odgovor naše književne kritike na to pitanje, ustanovili smo da se rečena pjesma obično percipirala na pozadini konteksta koji je njezinoj motivici pridavao obilježja realne određenosti. Iz toga slijedi da će iluzija referencijalnosti leksičkih motiva pjesme iščeznuti ako se ona postavi u neki primjereniji kontekst. Pa gdje je onda moguće pronaći vrijednosti s kojima je *Blago veče* povezano odlučnije nego sa žbiljskim izgledom šestinskih, svetošimunskih ili remetskih vidika? U tom ćemo se pitanju lakše orijentirati ako se, drukčije nego dosad, oslonimo na sudove onih koji nisu bili spremni popustiti izazovu Wiesnerova iluzionizma. Jedan je od takvih književnih duhova bio i Ulderiko Donadini, koji je, govoreći više o cjelini gričanske linike nego o Wiesneru, ustvrdio: »Istodobno s Vankom pošla je u Zagorje hrvatska mladja lirika, noseći pod pazuhom Barrèsa, Rodenbacha, Verhaerena, Rimbauda i Verlaina, ali zaboravivši, nažalost, poput Vanke, srce i davši nam neku liriku internacionalnih preslatkih i prevodjenih Angelusa koji zvone figurama — katkada jednostavno ukradenima — prije navedenih evropskih liričara, a srebrni glasovi od ono nešto nerekviriranih zagorskih zvonova čekaju još

uvijek na svog slavnog gospodina poetu.«⁶ Premda Donadini ne spominje Wiesnera izrijeckom, kritika se odnosi i na njega, i to najviše na njega (možda i na Zvonka Miškovića), a tek onda na ostale pjesnike iz *Hrvatske mlade lirike* i »Griča«. U navedenim se riječima pjesmama Wiesnerovskoga tipa poriče utemeljenost u prostornoj i zemljopisnoj realnosti zagorskih krajolika, a umjesto toga ukazuje se na vezu između njih i stanovite lirske tradicije, u ovom slučaju simbolističke. Donadiniju je, dakle, uspjelo uvidjeti onu banalnu činjenicu koja je ostalim književnim kritičima i prije i kasnije izmicala. Njegov uvid, istina, nije praćen književnoznanstvenim uvjerenjem u nužnost utvrđenoga stanja stvari, pa će on nedostatak referencijalnosti (kao podudarnosti s činjenicama) u komentiranoj linici shvatiti kao estetički nedostatak. Ali bitno je uočiti (ne uzimajući u obzir kritičke namjere navedenih riječi i njihovo vlastito podlijevanje iluziji o referencijalnosti pjesničkoga govora) da se u Donadinija pripadnost teksta određenoj tradiciji i njegova veza s činjeničnom zbiljom promatraju kao međusobno suprotstavljene vrijednosti. To znači: tradicija (u ovom slučaju tradicija opisne lirike) predstavlja kontekst u kojem će prividna referencijalnost leksičkih motiva *Blagoga večera* izgubiti status relevantne analitičke činjenice. Naravno, u suvremeno zamišljenu interpretativnom radu s tekstom, takvo isključivanje referencijalnih relacija ne povlači za sobom nikakav kritički komentar.

Kontekst tradicije u kojoj bi bilo potrebno promatrati Wiesnerovo *Blago večere* višestruko je odrediv, svagda u drukčijem opsegu. Na jednoj razini on bi odgovarao rasponu duhovnoga i stilskoga zajedništva među pjesnicima *Hrvatske mlade lirike* i »Griča«, dakle među hrvatskim »simbolistima« (Wiesnerovo određenje)⁷, kojima bi još trebalo pribrojiti Vidrića i Matoša. Na drugoj razini kontekst bi se mogao proširiti i obuhvatiti one pojave u europskoj književnosti koje je Wiesner sam doživljavao kao uzorne i s kojima njegova lirika stoji u očitu doticaju. Pri tom se uglavnom misli na kasnosimbolističku liriku francuskih pjesnika poput Alberta Samaina, Georges-a Rodenbacha, Charlesa Guérina i na liriku njima srodnih pjesnika u ostalim europskim književnostima. U isti kontekst spadali bi i tekstovi nekih pisaca koji nisu bili pjesnici, ali su svojim pisanjem utjecali na simbolistički i neosimbolistički način doživljavanja vidljivoga svijeta. Takvi su tekstovi prije svega *Fragments d'un Journal intime* H. F. Amiela, koji su, barem u stanovitu opsegu, bili poznati i našim pjesnicima, osobito Matošu i Wiesneru. I konačno, lirski smisao *Blagoga večera* određen je i općenitim smislom svojstvenim tradiciji opisne lirike. Moglo bi

⁶ Wiesner, Polić, *Donadini* (Pet stoljeća hrvatske književnosti, sv. 86), Zagreb 1970, str. 510.

⁷ Isp. Wiesnerov predgovor u Nikole Polića, *Jučerašnji grad*, Zagreb 1936.

se možda primijetiti da je rečena tradicija odveć obuhvatna i kompleksna, a da bi se smjele iznositi pretpostavke o općenitosti i kontinuitetu njezina smisla. Jasno je i očito, na primjer, da između kakva opisanoga uzorka iz Vrazovih *Đulabija* i Wiesnerovih pjesničkih slika nema potpuna duhovnoga kontinuiteta. No nekakva kontinuiteta ipak ima: tip lirske pjesme kojoj je govorna perspektiva u cjelini opisna za nas je ponajprije književnopovijesna činjenica; tradicija kojoj pripadaju sve takve pjesme prilično je oštro omeđena rasponom svoga trajanja, ona se u jednom času stala razvijati (negdje oko početka romantizma), doživljavala je preobrazbe u različitim kasnijim književnim epohama, a onda se počela gasiti (u hrvatskoj književnosti, napomenimo odmah, baš nekako u kasnijim Wiesnerovim pjesmama i u pjesmama Zvonka Milkovića i Nikole Polića); njezin povijesni kontinuitet omogućen je nazočnošću nekih uvjeta koji su pospješili njezinu pojavu, pratili pojedinice njezine faze, a onda zajedno s njom iščezli. Stoga smo pretpostavili da tradicija opisne lirike u cjelini mora biti, barem u nekim svojim aspektima, prožeta konstantnim smislom. Upravo taj smisao, ovako ili onako modificiran, utječe, zacijelo, i na prividno autonomni smisao *Blagoga večera*. Naravno, duh tradicije nije neposredno nazočan u svim slojevima jezične situacije pjesme, ali on, kao kakva transcendentalna shema, podastire pjesnikovu pogledu izreciv prizor vidljivoga svijeta, određuje opseg i asocijativnu liniju verbalne selekcije i propisuje oblike ulančenja odabranih semantičkih vrijednosti.

Nešto kasnije vidjet će se u kolikoj mjeri i u kojim sve smjerovima naznačeni kontekstualni horizonti pospješuju razumijevanje *Blagoga večera*. Ali već sada rješava se, pozovemo li se na njih, pitanje u svezi s prividnom referencijalnošću Wiesnerovih lirskih motiva: promotreni u kontekstu, ti motivi gube svoju naknadno stečenu referencijalnu određenost, jer u vidno polje interpretativnoga čitanja ne ulaze više kao puke oznake za aspekte i dijelove nekoga krajolika, već kao relativno ustaljene funkcije jednoga ogranka novovjekovne lirske tradicije, koji je prilično strogo normiran.

II.

Stali smo, dakle, na stajalište da smisao Wiesnerove pjesme *Blago večere* ipak ne transcendirira vidokrug interpretativnoga rada s književnim tekstom; metodološki motivirana upućenost na jezičnu situaciju interpretiranoga predloška u ovom slučaju ne mora značiti nikakvo ograničenje. Pri tom, međutim, valja na umu imati i ovo: oznakom »jezična situacija« ne obuhvaćamo ovdje samo empirički dostupne aspekte u jeziku *Blagoga večera* već njezin opseg protežemo i na kontekstualne horizonte kojima je pjesma, kako smo

već dali naslutiti, okružena. Stoga rečena oznaka obuhvaća najprije tekst Wiesnerove pjesme, zatim različite tipove njegova konteksta, a na kraju i forme smisaonoga kontinuiteta između teksta i odgovarajućih kontekstualnih podloga. Postavljanje interpretirana teksta na upravo naznačeno smisaono polje uklanja eventualne sumnje u doseg odabranoga književnoteoretskog postupka, ali ono ujedno određuje način i smjer analitičkoga rada, ono, drukčije rečeno, sugerira izbor činjenica interpretacije. Posve empiričko, nikakvim prethodećim kriterijima osmišljeno razlaganje jezično realnih aspekata *Blagoga večera* moglo bi se razvijati u beskonačnost, a da se pri tom ne dođe do kakvih općenitijih spoznaja. Zato se ne smije svaki empirički dostupni element pjesme tretirati kao činjenica interpretacije. Taj status stječu samo oni aspekti jezične realnosti *Blagoga večera* koji tekst pjesme dovode u kontinuitet s njezinim kontekstom, u kontinuitet s određenim smisaonim horizontom. I ti su aspekti empirički dostupni, ali su, osim svojom neposrednom kakvoćom, obilježeni i kriterijima konteksta, pa stoga nadilaze osjetilnu narav vlastite predmetne egzistencije.

Za najopćenitiju činjenicu interpretacije *Blagoga večera* uzet ćemo, orijentirajući se prema upravo razrađenim načelima, opisnost pjesme. Taj ćemo kvalitet, kao i ostale za nas relevantne činjenice, promatrati na dva načina: najprije kao realno stanje stvari, a onda kao element kontinuiteta između teksta i konteksta pjesme.

Govorna perspektiva *Blagoga večera* kontinuirano je opisna. Ta je opisnost svojstvena svim rečeničnim cjelinama pjesme, uključujući i početnu rečenicu:

Crven požar dana na zvoniku vitom
Planuvši još jednom polagano gasne,

kao i zaključnu rečenicu:

Sve je tako blago i tako čudno i pritom
Ko da netko neznan poljima koraca.

U početnim i završnim stihovima *Blagoga večera* izostaju, kako je vidljivo, oni narativni ili reflektivni momenti pomoću kojih se jezgra opisnih lirskih pjesama nenijetko dovodi u tematsku (metonimičko-sinegdohičku) ili retoričku (metaforičku, alegoričku, antitetičku) podređenost neopisno izrečenim sadržajima. Pojava takva izmjenjivanja govorne perspektive — osobito na završetku pjesme — nije inače rijetka ni u Wiesnera. U njegovim pjesmama kao što su *Seosko jutro*, *Priča*, *Noćna krajina*, opisno aktualizirani motivi pretvaraju se na kraju u nesamostalne funkcije. U *Blagom večeru*, naprotiv, opisna je perspektiva apsolutizirana, pa u čistoj formi obuhvaća cjelinu pjesme.

Podložnost svih rečeničnih i leksičkih elemenata Wiesnerova pjesničkoga teksta općenitoj intenciji opisivanja manifestira se u

nekoliko karakterističnih pojava. Kontinuitet opisa, moglo bi se reći, temelji se obično na vrlo određenim oblicima povezanosti upotrijebljenih leksičkih vrijednosti. Budući da je tehnika opisivanja upućena na pojedina predmetna područja vidljivoga svijeta, dakle na ono što egzistira u prostoru, spomenuti oblici povezanosti bit će redovito prostorno-metonimičke naravi. Ideja cjeline koja se uzme za predmet opisujućega govora od bitnoga je utjecaja na smjer leksičkoga širenja teksta, ona određuje narav i opseg verbalne, osobito imeničke, selekcije. Jednostavnije rečeno, opis je opis tek ako se iza svih njegovih leksičkih motiva i iza aktualnih oblika sintagmatičke povezanosti tih motiva dade naslutiti neka regulativna ideja prostorne cjeline. Wiesnerova pjesma udovoljuje tim zahtjevima u potpunosti. U odnosima među njezinim leksičkim motivima vrlo je naglašena komponenta snažnoga i smislaono cjelovitoga prostorno-metonimičkog afiniteta. Taj se afinitet najprije osjeća na razini sintagmatičkoga spajanja motiva, gdje se virtualna prostorna veza slikovnih detalja najčešće konkretizira pomoću priloški izraženih korelacija. U prvoj rečenici *Blagoga večera*, prostorna, strože rečeno, asocijativna veza motiva »crven požar dana« i »zvonik vit«, koja se dade naslutiti već na razini čiste paradigmatičnosti, dakle, izvan aktualnih sintagmatičkih uvjeta, dobiva svoju preciznu interpretaciju: uporabom prijedloga »na« intenzivira se ionako uočljiva linija motivičkoga kontinuiteta. Nakon jednostavne rečenice »providan je zrak«, koja se sadržajno — osobito pomoću imenice »zrak« — vezuje za motive prethodne i iduće rečenice, slijedi nešto složenija sintaktička cjelina »nad poljem i nad žitom/ Sve nam stvari dođu neobično jasne«. Strukturalno stoji ona u analogiji s prvom rečenicom: i jedna i druga rečenica uključuju po dvije sintaktički različito aktualizirane imenske fraze, koje se onda postavljaju u priloški preciziranu korelaciju. Njihova se međusobna razlika sastoji samo u tome što se u prvoj rečenici priloškim značenjem konkretizira odnos asocijativno koherentnih motiva, dok u drugom slučaju ta asocijativnost nije unaprijed dana. Subjekt »sve stvari« nije, naime, u aktualnom prostorno-metonimičkom skladu s ostalim slikovnim detaljima pjesme, a ni sa sebi sintaktički bliskim detaljima iz priloške oznake »nad poljem i nad žitom«. Ipak, on ne fungira kao element diskontinuiteta, budući da je semantički nedostatno određen, pa se, primajući u svoj opseg nešto od ostalih značenja pjesme, uključuje u njezin jezik, ali više po liniji sintagmatičke nego asocijativne vezanosti. Prva rečenica druge strofe strukturirana je opet prema modelu dviju većih rečeničnih cjelina iz prve strofe, pa i ona na već poznat način pojačava prostornu vezu između svoga subjektivnoga i priloškoga pola, između subjekta »sjenke« i priloške oznake »sa dna zlatnih perspektiva«. Slijedeća rečenica, koja glasi »i sve dublje tonu humci i daljine«, uključuje iste sintaktičke funkcije, samo što u njoj priloški pol nije aktualiziran u fonmi cjelovite imenske fraze.

Jednako je građena i treća rečenica druge strofe, u kojoj se subjekt na skupina »san i skladan miris umorne tišine« pomoću prijedloga »s« vezuje uz imensku frazu »one bliske šume«. Potrebno je svakako uočiti da i ta rečenica na mjestu subjekta sadrži značenja ponešto različita i udaljena od leksičkih nosilaca motivičkoga kontinuiteta pjesme. Drukčije nego već analizirana fraza »sve stvari«, koja se u leksiku pjesme ističe svojom apstraktnošću, subjektna konstrukcija »san i skladan miris umorne tišine« ističe se svojom izvedenošću. Njezin prvi segment (»san«) tekstualno je aktualiziran pomoću metonimičkoga prijenosa po načelu »dojam mjesto predmeta koji ga izazivlje«, dok je drugi (»miris tišine«) nastao sintaktičkim stapanjem oznaka za senzacije koje pripadaju dvama različitim područjima osjeta. Ovaj put, međutim, veza između neobičnih subjektnih značenja i ostalih slikovnih detalja nije samo sintagmatska i posredna; ona u sebi ima i elementa asocijativnosti, ali više u smislu supstancijalnoga nego prostornoga kontinuiteta.

I dvije rečenice treće strofe konstruirane su prema uočenoj shemi subjekt — predikat — priloška oznaka. Imenske fraze, koje se u njima pojavljuju na mjestu subjekata i priloških oznaka, i tu se postavljaju u precizne prostorne odnose pomoću prijedloških značenja. U prvoj se rečenici akustički događaj »Angelus« okružuje vrlo složenom i retorički obogaćenom priloškom konstrukcijom »usred zlata i potmula sjaja«, dok se u drugoj rečenici uz izvedeni motiv »molitvene ure« povezuje fraza »cijeli kraj«, čemu još, kao neka vrst perifrastičkoga odjeka, pripadaju »tihe ceste« i »crveni majuri« iz četvrtoga stiha treće strofe.

Izraziti sintaktički paralelizam, koji se, izuzmemo li kratku rečenicu »providan je zrak« iz trećega stiha, proteže kroz sve sintaktičke cjeline prvih triju strofa, obuhvaća još i zavisnu rečenicu »a kad naglo presta nad ugaslim žitom« iz prvoga stiha zadnje strofe. U njoj se uz neizrečeni subjekt »Angelus« postavlja priloška oznaka »nad ugaslim žitom«. U dvjema daljnjim rečenicama pojavljuje se samo po jedna imenska fraza bez mjesnih priloških dopuna. Tu se, dakle, paralelnost sintaktičkoga oblikovanja načas prekida, pa subjekt zavisne rečenice »i zazuje tihe pjesme zrikavaca« uspostavlja prostorno-metonimičke relacije s imenskim frazama iz okolnih sintaktičkih cjelina, dok se slabije određeni subjekt »sve« iz slijedeće rečenice ne povezuje za kontekst asocijativno nego sintagmatski. Posljednja (zavisna) rečenica *Blagoga večera* opet obnavlja u svojoj strukturi shemu subjekt — predikat — priloška oznaka mjesta. Njezin nejasni i kompleksni subjekt »netko neznan« svojim se koraćanjem tematski stapa s mnogo jasnijim i prostorno-metonimički već integriranim »poljima«.

Vidljivo je, dakle, u kojoj se mjeni sintagmatski odnosi razvijeni između imenskih motiva *Blagoga večera* oslanjaju na asoci-

jativnu, prostorno-metonimičku cjelovitost Wiesnerove tehnike opisivanja. Isti taj metonimički afinitet koji određuje tijek rečeničnoga oblikovanja javlja se i kao podloga nadrečenične povezanosti leksičkih motiva pjesme. On je na toj razini još kompleksniji, jer osim prostorno-metonimičkih linija uključuje još neke. Isključivo prostorno povezani su slijedeći slikovni detalji pjesme: »crven požar dana« — »zvonik vit« — »zrak« — »polje« — »žito« — »sjenke« — »zlatne perspektive« — »humci« — »daljine« — »bliske šume« — »Angelus« — »cijeli kraj« — »tihe ceste« — »crveni majuri« — »tihe pjesme zrikavaca« — »netko neznan«. Neki se motivi vezuju za leksičku cjelinu opisa epanaleptički. To su »polja«, koja se pojavljuju u trećem i šesnaestom stihu, a zatim i »žito« na koje se nailazi u trećem i trinaestom stihu. »Sve stvari« iz četvrtoga stiha uspostavljaju s ostalim leksičkim jedinicama pjesme neku vrst perifrastičke relacije, dok je »san« iz osmoga stiha metonimički odjek dojma što ga izazivlje cjelina slike. »Skladan miris umorne tišine«, sintaktički paralelan s upravo spomenutim motivom »san«, sinestezijska je konstrukcija, u kojoj se retorički razrađuje inače jednostavna motivička jezgra »tišina«. Između priloški aktualizirane imenske fraze »zlato i potmuli sjaj« i subjekta uvodne rečenice (»crven požar dana«) uspostavlja se neka vrst substancijalno-metonimičke relacije. Bit će da se po istoj metonimičkoj liniji uključuju u taj kompleks i »zlatne perspektive« s početka druge strofe. Konačno bi se neki od tih motiva, u kojima dominira sem luminoznosti, mogli nalaziti i u metaforičkoj relaciji prema intenzivno nazočnom »žitu«. »Molitvene ure« valja shvatiti kao vrlo složen i širok metonimički odjek motiva »Angelus«; metonimičnost relacije među dvama motivima počiva, međutim, više na vremenskom nego na prostornom kontinuitetu. Zadnji problematični detalj opisa, ono »sve« iz rečenice »sve je tako blago i tako čudno«, po svojim je semantičkim obilježjima i po načinu kontekstualne vezanosti posve analogan subjektu »sve stvari« iz posljednje rečenice prve strofe.

Imenski pol verbalne selekcije u jeziku *Blagoga večera*, kako vidimo, na obje relevantne razine udovoljuje zahtjevima opisne govorne perspektive. Istim je zahtjevima izišao Wiesner u susret i u izboru glagolskih značenja. Glagoli upotrijebljeni u tekstu *Blagoga večera* uglavnom se, u funkciji predikata, precizno nadovezuju na asocijativno i sintagmatički već definirane odnose imeničkih motiva. Tu i tamo nasluti se u njihovim značenjima gdje-koja metaforička nijansa. Na primjer: »humci i daljine« »tonu«, »san« se »razliva«, a za »molitvene ure« kaže se da »zaplove preko cijelog kraja«. Ali tu se radi samo o neznatnim semantičkim pomacima koji nisu dovoljno snažni da bi mogli prouzročiti dosljednu metaforičku preobrazbu okolnih motiva ili modifikaciju njihovih asocijativno određenih relacija. Za kontinuitet opisne perspek-

tive u *Blagom večeru* bitno je i to što između svih glagolskih značenja upotrijebljenih u tekstu pjesme postoji općenit paralelizam na morfološkom planu: svi glagoli pjesme nalaze se u sadašnjem vremenu.⁸ Treba, doduše, uočiti da se Wiesner više puta poslužio prezentskom formom perfektivnih glagola (na primjer, doći — dođu, krenuti — krenu, javiti — javi, zaploviti — zaplove) koja se svojom bezvremenošću postavlja u opoziciju prema pravom prezentu imperfektivnih glagola. Ali jedinstvenost vremenske perspektive teksta ipak nije narušena, jer se uočena opozicija realizira na aspektualnoj, a ne na temporalnoj razini. Glagolski dio leksika u *Blagom večeru* prožet je još nekim zajedničkim obilježjima, koja, međutim, nisu neposredno konstitutivna za opisnu perspektivu pjesme, pa ih je zasad moguće ostaviti po strani.

Vremenska cjelovitost pjesme, podržana spomenutim paralelizmom glagolskih oblika, donekle se narušava u prvoj rečenici treće strofe, koja započinje prijedlogom »tad«, unoseći na taj način stanovit diskontinuitet između prethodno opisanih zbivanja i javljanja Angelusa. Isto je tako, čak i nešto snažnije, obilježen i završetak Angelusa, što znači da vrijeme pjesme ipak nije časovito, već da u sebi ima elemenata procesualnosti. Ali ta procesualnost, lišena bilo kakve narativnosti, nije ozbiljan prekršaj protiv opisne vremenske perspektive, koja ionako dopušta određena odstupanja od ideala istovremenosti.⁹

Smije se, dakle, zaključiti: *Blago veče* je u cjelini opisan pjesnički tekst; njegova je opisnost čista i ne sadrži primjese drugih govornih perspektiva, čak ni na ključnim mjestima početka i završetka pjesme. Naša empirijski usmjerena analiza pokazala je preko kojih se konkretnih tekstualnih pojava uspostavlja kvaliteta opisnosti *Blagoga večera*. Ta kvaliteta, međutim, nadilazi svojom općenitošću pojedine moduse vlastite tekstualne aktualnosti, pa tako i modus u kojem ga konkretizira jezik Wiesnerove pjesme. Opisnost, prema tome, uspostavlja kontinuitet između teksta i konteksta *Blagoga večera*, ona suodređuje pjesmu u njezinoj pripadnosti jednome od smisaonih polja europske pjesničke tradicije. Postavlja se sada pitanje: koje je to smisaono polje i koji je njegov najširi opseg?

Traženi kontekst daljnega interpretativnog čitanja *Blagoga večera* jedva bi bilo moguće dosegnuti na osnovi jednostavne generalizacije onih vrijednosti koje smo dobili rastavivši Wiesnerovu tehniku opisivanja na elemente njezine jezične konkretno-

⁸ Iznimku čini jedino aoristna forma »presta« iz trinaestoga stiha. Kako se tu, međutim, radi o gnomičkom aoristu, spomenuta glagolska forma ostaje u kontinuitetu s bezvremenim prezentima perfektivnih glagola i ne narušava vremensku perspektivu pjesme.

⁹ Isp. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1973, § 810.

sti. Na toj se razini opisivanje ukazuje još uvijek kao invarijabilan postupak, što znači da bi rečeni kontekst morao obuhvaćati sve književne opise, u rasponu od homerskih ekskurza do kasno-simbolističkih eksterijera i enterijera. Ali opisna književnost ima i svoju povijest, svoje povijesne faze. O tome, uostalom, postoje već vrlo razrađena književnoteoretska stanovišta. Ponešto zbog nepotpuna slaganja s njima, a ponešto i zbog pojednostavljenja same stvari, mi ćemo se, u namjeri da o crtamo književnopovijesne granice onoga tipa opisne književnosti kojem pripada i Wiesnerova pjesma, pouzdati u neke dosad obično zanemarivane činjenice. Prijelomni je događaj u povijesnoj evoluciji pjesničke opisnosti — ili, da se izrazimo teoretski određenijim terminom, pjesničke slikovitosti — osamostaljenje opisne perspektive. U tradicionalnoj se retorici, od antike do osamnaestoga stoljeća, opis funkcionalno definira kao *excursus*, dakle, kao kratko i nesamostalno odstupanje od inače dominantne narativne perspektive, a u istoj se funkciji pojavljuje i u književnim djelima vremenski paralelnih epoha. Nasuprot tome, postoje u europskim pjesničkim tradicijama i primjeri osamostaljenja opisne perspektive. Pretpostaviti je da su na odvajanje opisa od narativne perspektive utjecali ozbiljni i snažni duhovni razlozi. Među njima, svakako, treba praviti razliku, jer je rečeni proces osamostaljenja bio dug i postupan. Prve pjesničke slike koje su se počele oslobađati neposredne veze s narativnim kontekstom bile su, čini se, opisne sekvence prozopografskoga tipa. Topografska slikovitost, slikovitost pejzažističkoga tipa, u koju se svojom motivikom uklapa i *Blago veče*, stekla je status kontekstualne nevezanosti tek mnogo kasnije. Sada bi trebalo odgovoriti na slijedeće pitanje: koje su duhovne preobrazbe utjecale na to da krajolik počne funkcionirati kao isključiva i dostatna književna tema? Opis prirodnoga prizora javlja se u ekskurzivnoj funkciji još u književnosti klasicizma, dakle, još duboko u osamnaestom stoljeću. Bilo bi možda pretjerano tvrditi da postoji potpuni smisaoni kontinuitet između ontoloških i kozmoloških koncepcija osamnaestoga stoljeća i ekskurzivne pjesničke slikovitosti, ali ima između njih stanovitih okazionalnih veza. Novovjekovna metafizika predkantovskoga tipa doživljavala je, naime, prirodni svijet kao nešto stvoreno, nesamostalno, a pomalo i neautentično. Takav je duhovni stav izravno onemogućivao rađanje interesa za prirodu, pa se njezina nazočnost u književnosti dala ograničiti na ekskurzivne topografije izrazito topičkog podrijetla. Ali već pri koncu osamnaestoga stoljeća odnos zapadnoga duha prema prirodi mijenja se temeljito. Ta se mijena manifestira na svim razinama ondašnjega europskog kulturnog života, a nešto od njezina bitnoga smisla dolazi do riječi i u stanovištima postkantovske ontologije: filozofi romantizma — Fichte, Schelling, Schleiermacher — neće, doduše, napustiti misao o identičnosti prirodnoga i duhovnoga svijeta, ali im se ta identičnost neće više ukazivati u onoj neproble-

matičnosti i neposrednosti u kojoj se ukazivao Spinozi ili Leibnizu; on će dapače započinjati na stupnju totalne različitosti; različitost se, naravno, na kraju uvijek prevlađuje, ali nam se priroda, barem u prvi čas, javlja sada »u manje ili više čvrstoj formi i zatvorenosti«.¹⁰ Svestrana analiza duhovne situacije onih vremena pokazala bi da u osjećaju »zatvorenosti«, neproničnosti prirode ima više istine nego u naknadnim spekulacijama o identičnosti. Prirodni je svijet, ukratko rečeno, postao zagonetan, iracionalan, beskonačan u svojoj prostornosti, a nedostupan u svojoj božanstvenosti. Za nas je neobično važno i to što je, još u vrijeme ranoga romantizma, uspostavljen zaprepašujuće snažan kontinuitet između novoga doživljaja univerzuma i poetičke diskusije o pjesničkoj slikovitosti pejzažističkoga tipa. Uspostavio ga je, neposrednije od svih ostalih, Chateaubriand, koji je u jednom poglavlju svoje knjige *Génie du christianisme* jasno naslutio da buđenje smisla za krajolik i osamostaljenje pejzažističke slikovitosti proizlazi iz novoga načina promatranja i doživljavanja prirode. Prema njegovim riječima, istinski deskriptivan odnos prema vidljivom svijetu moguć je tek onda kad se priroda promatra u svojoj »težini, veličini i osamljenosti«.¹¹ Karakteristična je osobito oznaka »osamljenost« (»solitude«), koja svoj kontekstualno obogaćeni smisao crpe u krajnjoj crti iz filozofske spekulacije o naravi novonaslućenoga bitka prirode. Ista je riječ, međutim, smislaono puna i u jednom drugom vidu: kao što se priroda, prema Chateaubriandu u kršćanskoj, a zapravo u romantičkoj viziji osamljuje i oslobađa participacije u »mitološki« objašnjivu poretku stvari, tako se, u kontekstu romantičke pjesničke pismenosti, opis prirode »osamljuje« oslobađajući se participacije u narativno perspektuiranim tekstualnim cjelinama. Naravno, krajolik, kao metonimija prirode, ne utječe na normiranje nove opisne tehnike samo svojom ontološkom samostalnošću, nego i svojom temeljito iracionalnom naravi. Priroda svoju vezu s duhom ne iskazuje više onako jasno kako ju je iskazivala u vidnom polju racionalističkoga intelekta, ali se u njoj još sluti neki suvišak značenja, nešto što nadilazi njezinu opredmećenu egzistenciju. Gotovo sva novija pejzažistička lirika kreće se tragom te slutnje, te otajstvenosti koja se doživljuje u rasponu od antropomorfoga do sakralnoga. Krajolik je, dakle, velika simbolička tema romantičke i postromantičke lirike.

Isti taj smisao, koji je bio uzročno djelatan u opisanom procesu osamostaljivanja pejzažističke slikovitosti, prosijava i među riječima *Blagoga večera*. Čistoćom i isključivošću svoje opisnosti pjesma, svakako na svoj način, nužno obnavlja nešto od spome-

¹⁰ Schellings Werke III, Leipzig 1903, str. 394. Isp. o istom problemu Z. Kravar, *Dvije poetike*, »Tek« 3/1973, str. 605 i d.

¹¹ *Op. cit.*, Paris 1966, str. 315.

nute vjere u prirodu kao u samostalno i samodostatno ontološko područje. U naznačenom kontekstualnom horizontu postaje razumljivija i iracionalna komponenta Wiesnerova doživljaja krajolika. Mistiku Angelusa i tematsku mazočnost enigme u posljednjem stihu *Blagoga večera* moguće je sada promatrati u kontinuitetu s formama iracionalnosti, koje romantično i postromantično iskustvo prirode nije nikada lišeno. Tragove upravo te iracionalnosti treba, međutim, otkrivati i u ostalim slikovnim detaljima. Nju bi zapravo bilo najbolje promatrati kao stanovit regulativ selekcije temeljnih motiva pjesme. Uočljivo je naime da se Wiesnerov izbor imeničkih leksičkih motiva ne razvija linearno, nego da se, figurativno rečeno, neprestance njiše između dvaju relativno odvojenih semantičkih polja. Leksik *Blagoga večera* uključuje najprije nekoliko značenja kojih je zajedničko obilježje tjelesnost, tvarnost i neposredna pripadnost metonimičkom kontinuitetu jezika pjesme, dok bi se kao karakteristična crta preostalih značenja moglo istaknuti svojstvo netjelesnosti, atmosferske i posredne (uglavnom sintagmatske) vezanosti za jasnije leksičke vrijednosti. Pogledajmo kako se međusobno polariziraju imenički motivi u ovim stihovima:

S onih blizih šuma mirno se razliva
San i skladan miris umorne tišine.

S jedne strane imamo posve konkretne, tvarne, atributom bliskosti obilježene »šume«, a s druge netjelesne i retorički komplicirane tematske momente »san« i »skladan miris umorne tišine«. Vrlo srodna leksička opozicija uspostavlja se i na drugim mjestima u pjesmi: na primjer, između eteričnoga subjekta »crven požar dana« i materijalnoga »zvonika«, između značenja »zrak« i fraze »nad poljem i nad žitom« itd. Pojavu te suprotnosti već smo zabilježili kad smo govorili o neposrednim i izvedenim motivičkim komponentama opisne perspektive *Blagoga večera*, ali nam se sada ona otvara u svojoj bitnosti: u težnji da transcendirati normalni predmetni krug krajolika jezik Wiesnerove pjesme okreće se upravo prema onim imaterijalnim sadržajima koji svojom tajnovitom nazočnošću daju bitna obilježja romantički doživljenoj prirodi.

Vrijedi na kraju spomenuti da u odabranom kontekstualnom obzoru ne postaje razumljiva samo pjesma *Blago veče* i u njoj aktualizirana tehnika opisivanja, nego i način na koji su Wiesnerovi suvremenici doživljavali njegovu pejzažističku liriku. Još 1917, u sklopu recenzije prvoga broja časopisa »Grič«, A. B. Šimić je ustvrdio da je Wiesner pjesnik »katoličkoga pejzaža«. ¹² Puno i točno značenje tih inače teško shvatljivih riječi postaje čitljivo sa-

¹² Antun Branko Šimić (Pet stoljeća hrvatske književnosti, sv. 99), Zagreb 1963, str. 170.

mo u onom kontekstu u kojem smislaono egzistira i njihov predložak. Šimić, stojeći i sam pod određenim dojmom romantičke i postromantičke ideje krajolika, prepoznaje u Wiesnerovoj opisnoj tehnici upravo momente njezina uzdizanja nad puku predmetnost vidljivoga svijeta. Krajolik, naime, može biti »katoličke« naravi ako je opisivanje usmjereno prema pretpostavljenim imaterijalnim, sakralnim, duhovnim komponentama prirode. Pridjevski dio fraze »katolički pejzaž« valja stoga interpretirati kao svojevrsnu (dobro motiviranu) metonimičku zamjenu za kakvu kompleksniju oznaku iracionalne biti viznerovski gledana krajolika. Slično Šimiću, samo s manje književnokritičke preciznosti a s više čuvstvene pokrenutosti, ustvrdio je Nikola Polić kako se u Wiesnerovim pjesmama nailazi na »onaj vidoviti, basnoslovni moment kad zemlja sluša začarane strofe plavih manastirskih arija«¹³. I Polić, očito, reagira prvenstveno na imaterijalne, duhovne sadržaje Wiesnerovih pejzažističkih pjesama, a manje na »realistički« pol njihova leksika. Karakteristično je konačno i to što je književnokritičko odbacivanje Wiesnerovih opisnih motiva započelo upravo tamo gdje je nedostajalo egzaltacije u promatranju prirodnoga svijeta; granice spontanoga prihvatanja takvih lirskih pjesama kao što je *Blago večer* podudaraju se s granicama trajanja idealističkoga doživljaja prirode. U tom smislu i spomenuti primjeri književnokritičkoga reagiranja potvrđuju pretpostavku o pripadnosti Wiesnerove pjesme tradiciji romantičkoga i postromantičkoga shvaćanja krajolika i prirodnoga svijeta u cjelini.

Pjesma *Blago večer* oslanja se, dakle, svojim smislom na kompleks naznačenoga idealističkog doživljaja krajolika i prirode, a to je onda odlučno približuje tradiciji novije pejzažističke lirike. To ipak ne znači da se sve ono što je u jeziku Wiesnerove pjesme smisleno mora moći izvesti iz duha rečene lirske tradicije. Izborom isključive i čiste opisne perspektive Wiesner je i nehotice uvažio one ontološki izrecive prijelome koji su omogućili da topografske, bolje reći pejzažističke slike steknu status samostalne književne teme. Stoga je viznerovska vizija krajolika unaprijed određena u svojoj težnji prema transcendiranju puke predmetnosti opisanih motiva i u svojoj upućenosti na duhovnu, iracionalnu bit prirodnoga prizora. Ona je, međutim, u mnogo čemu slobodna od općenitoga smisla tradicije. O načinu jezičnoga strukturiranja pejzažističke teme u *Blagom večeru*, o načinu njezina obogaćenja spiritualnim vrijednostima, o formama sinteze između prirodnoga i duhovnoga, o tome više nije odlučivala pripadnost pjesme određenoj tradiciji, nego njezina pripadnost lirskom opusu Ljube Wiesnera. Ako se na tim stupnjevima i može tražiti širi kontekst gdje-koje pjesnikove odluke, onda to više nije kontekst tradicije lir-

¹³ Wiesner, Polić, Donadini, Zagreb 1970, str. 266.

skoga opisa, već prije kontekst simbolizma, napose »hrvatskoga simbolizma«.

Smisao Wiesnerova *Blagoga večera* ima, prema tome, svoju općenitost i svoju posebnost. Dosad je bilo riječi samo o njegovoj općenitosti, a sada ćemo govoriti o najbitnijim aspektima njegove posebnosti.

III.

Wiesnerovu pjesmu bilo bi možda najlakše definirati prema osobitim crtama one iracionalnosti koja se ugnijezdila u riječima njezina jezika. Tada bi se vidjelo što ona znači u kontekstualnom horizontu opisne lirike i kakav je njezin odnos prema lirici simbolizma. Ali komponenta iracionalnoga, neizrecivoga ili tek djelomično izrecivoga, oslanja se u pjesničkoj slici uvijek na ono što je predmetno određeno i izrecivo. Stoga su za specifični smisao *Blagoga večera* podjednako odlučni svi njegovi motivi. Misterij Angelusa nije, barem u načelu, tematski jači i primarniji od vizualno predložljivih »polja«, »humaka« ili »šuma«. Pjesma, naime, tendira da se otvori nekom višem, neizrecivom značenju, ali polazi od izrecivoga.

Odatle se konačno nameću pitanja koja bi trebalo riješiti tijekom daljnega interpretativnog čitanja *Blagoga večera*, a nameće se i njihov redosljed. Evo tih pitanja: a) kako je u Wiesnerovoj pjesmi oblikovana tradicionalna pejzažistička tema; b) kakve je ontološke naravi ona duhovna supstanca koja u pjesmi nadvisuje predmetnu razinu krajolika; c) kakav oblik kontinuiteta uspostavlja jezik pjesme između predmetne i duhovne dimenzije doživljaja? Pitanja su, kako se vidi, usklađena s mišlju o smisaonoj jedinstvenosti Wiesnerove pjesme i odnose se na njezinu cjelinu.

Na prvi se pogled čini da je *Blago veče* i u svojoj jezičnoj površini snažno obilježeno tradicionalnošću, da, prema tome, ne teži onoj samostalnosti značenja o kojoj smo govorili kao o pretpostavci daljnega interpretativnog postupanja. Naime, »vizualnom« dojm koji pjesma za sobom ostavlja svojstvena je cjelovitost i kompletnost kakva se inače susreće u kliširanim i slabije individualiziranim primjercima pejzažističkih lirskih opisa. To je točno samo donekle. Pjesma, istina, unosi u svoj jezik oznake za gotovo sve vidljive pojave koje pripadaju prostornom kontinuitetu večernjega krajolika, ali su mnoge od tih oznaka aktualizirane na osobit način, uz primjenu osobitih postupaka. To se najprije odnosi na oznake za motivičke komponente obilježene, na razini pojavnosti, stanovitom elementarnošću, a na razini pjesničkoga teksta topičkom naravi. Tako je, na primjer, zalazeće sunce, inače toliko omiljelo simbolističkim liricima, ušlo među leksičke motive *Blagoga večera* vrlo posredno: tek preko metonimičko-metaforički izvedene

fraze »crven požar dana«. Na sličan je način i elementarni motiv zemlje zamijenjen vlastitim metonimičkim odjecima, kao što su »polje«, »humci«, »daljine«, »cijeli kraj« itd. U pjesmi je konačno izostala i izravna oznaka za nebo, premda bi ona, popraćena kakvim odgovarajućim atributom, pripomogla traženoj evokaciji večernjega ugođaja i premda se neka druga značenja (»zrak« iz trećega stiha, pa »zlato i potmulji sjaj« iz devetoga) očito pozivlju na nju po liniji metonimičkoga kontinuiteta. Takvo prigušivanje elementarnih motivičkih vrijednosti, izvedeno najčešće pomoću opreznih metonimičkih zamjena, uopće je karakteristično za stil Wiesnerove lirike. U sljedećem stihu iz soneta *Seosko jutro*:

Na tornju sunce i lasta cvrkut glasni,

sunce se također javlja posredno, kao refleks, a isto tako i u pjesmi *Odrizi*, gdje u sliku ne ulazi izravno, nego kao snop zraka »na zvoniku bijelom«. Koliko je Wiesner, ne samo u *Blagom večeru*, nesklon uporabi značenja »zemlja«, vidi se najbolje po tome što je prvi stih soneta *Pjesma*, koji je najprije glasio:

Mirno plandovanje uz zemljina njedra,

naknadno zamijenio dvokratno upotrijebljenim osmim stihom, premda je time poremećena sonetska shema rimovanja. Ni »nebo« nije čest leksički motiv Wiesnerove lirike. Nema ga čak ni u *Pjesmi*, gdje je nedvojbeno implicirano u frazama »lete paučine«, »lete lastavice«, »lete oblaci«, a u *Samotnoj kapeli* zamijenjeno je pretjerano kompliciranom perifrazom »modri zrak«. Wiesner je, dakle, općenito sklon neizravnu leksičkom aktualiziranju tipičnih i važnih pejzažističkih motiva, koji u takvoj interpretaciji gube izvornu snagu i postaju primjereni obično neveliku rasponu opisanih prostora. Jezikom stilističkih distinkcija takav bi se način imenovanja mogao nazvati impresionističkim: pjesnikov se pogled zaustavlja na površini stvari i nema dovoljno imaginativne energije da prodre do njihove elementarne podloge. Ali puko stilističko određenje, uza svu svoju točnost, nije u ovom slučaju dostatno, jer se u opisanoj crti Wiesnerova lirskoga govora zrcali nešto od bitnoga smisla pjesme *Blago veče*.

Važno je najprije ustanoviti da elementarne pojave krajolika ulaze u jezik *Blagoga večera* lišene svoje prostorne obuhvatnosti. Aktualizirane pomoću usitnjujućih metonimičkih refleksa, one se više ne ističu među leksičkim motivima pjesme koji označuju ograničene vrijednosti u prednjem planu. U Wiesnerovoj pjesmi ne dolazi, dakle, do one naravne leksičke polarizacije na kakvu nailazimo u većine pjesnika hrvatske moderne, na primjer u Vidrića:

Crnom zemljom preoranom
Razlile se vode sjajne,
A oblaci nebom plove
U tišine veličajne. (Mrtvac)

U toj se strofi odmah osjeća jasna opozicija među glavnim leksičkim motivima: značenja »crna zemlja preorana«, »nebo« i »tišine veličajne« uključuju u svojim semičkim konfiguracijama jedinstveno obilježje prostorne omeđenosti karakteristično za sadržaje značenja »vode sjajne« i »oblaci«. U Wiesnera je takva opozicija prigušena pomoću spomenutih postupaka metonimiziranja, što znači da njegova vizija prirodnoga prizora ne posjeduje više mogućnost protege u beskonačnost okolnoga prostora. Svi su leksički motivi *Blagoga večera* dimenzionalno usklađeni jedni prema drugima, granice njihova zajedničkoga prostora oštro su ocrtane, slika je tektonična.

Ne uspostavljajući kontinuitet s pretpostavljenom beskonačnošću prirodnoga svijeta, Wiesnerov opis gubi i supstancijalnu vezu s onim ontološkim područjem koje označujemo nazivima »priroda« ili »univerzum«. Ne vidi se, doduše, na prvi pogled zbog čega bi slikovnom svijetu *Blagoga večera* pripadalo obilježje ne-prirodnosti, budući da je on konstituiran uglavnom od oznaka za dijelove i aspekte atmosferskih, topografskih i vegetativnih prirodnih pojava. Ali valja sada ostaviti po strani čisto empiričke kriterije razumijevanja prirodnosti i zamijeniti ih onom idejom prirode koja je, ako se gleda iz književnopovijesne perspektive, stvorila tradiciju opisne lirike, dakle, najširi kontekstualni horizont Wiesnerove pjesme. Time se misli na romantičku ideju prirodnoga bitka. Od nje se jezik Wiesnerove pjesme odmiče višestruko. Krajolik *Blagoga večera*, naglasimo najprije, strogo je tektoničan, on i elementarnim pojavama uspijeva nametnuti granice svoga nevelikog prostornog opsega. Naprotiv, osnovno je svojstvo romantički shvaćene prirode prostorna beskonačnost. Šelingovska »velika priroda«, koja tako uvjerljivo širi raspone Vidrićevih, Nikolićevih ili Tresić Pavičićevih pejzažističkih vizija, ne objavljuje se, prema tome, u riječima i među riječima Wiesnerove pjesme. Za romantički intelekt, i za romantički nadahnutu pjesničku duševnost, priroda je, nadalje, djelatna, i to svrhovito djelatna. Ona je »vidljivi duh«. Tome se opet suprotstavlja posvemašnja statičnost Wiesnerove slike, podržana nekim specifičnim crtama njegova izbora glagolskih značenja. Svi su, naime, glagoli u *Blagom večeru* intranzitivni ili su barem intranzitivno upotrijebljeni, pravih aktivnih glagola uopće nema, a čak se dvaput pojavljuje glagol »biti« u kopalativnoj funkciji. U ovom je času osobito važno upozoriti i na Wiesnerovo karakteristično kolebanje između pravoga prezenta imperfektivnih glagola i bezvremenoga prezenta perfektivnih. Ta aspektualna opozicija poremećuje donekle paralelizam glagolski aktualiziranih procesa u pjesmi, što se nikako ne bi moglo dogoditi kad bi se svakom od tih procesa, kao i njihovoj međusobnoj suovisnosti, pripisala određena mjera svrhovitosti. Aspektualna raspršenost glagolskih radnja u *Blagom večeru* odaje stoga nedostatak Wiesnerove vjere

u smisaonu cjelovitost prirodnoga zbivanja. K tome valja dodati da se krajolik *Blagoga večera* odmiče od ideje o djelatnoj prirodi i svojom toliko naglašenom »blagošću« i »tišinom«. Kvalitativno-nadžinski kompleks tišine i mirnoće neobično je snažno naglašen u pjesmi i prožimlje sva njezina leksička područja: on se neposredno javlja u priloškim značenjima »polagano«, iz drugoga stiha, »mirno«, iz sedmoga, »skrušeno«, iz jedanaestoga i »blago«, iz preposljednjega; zatim donekle određuje glagole »gasnuti« i »tonuti«, iz drugoga odnosno šestoga stiha, a neprikriveno je nazočan i u imenskim frazama »umorna tišina«, »tihe ceste« i »ugaslo žito«. Stalnim aktualiziranjem te semičke komponente u sadržajima velikoga broja morfološki različitih leksičkih jedinica Wiesner je doista opisanom krajoliku podao kvalitet stičnosti i tišine. Tematski moment tišine može se, doduše, javiti i u pejzažističkim opisima u jeziku kojih priroda još uvijek živi na način djelatnoga subjekta. Ali u tim slučajima stječe on posve drukčija obilježja. U Nikolićevu *Gorskom jezeru*, na primjer, frazu »svečan mir« treba shvatiti kao uzvišen, upravo patetičan okvir za mistični »šapat« prirode. Naprotiv, u Wiesnerovoj »umornoj tišini« posve prevladuje čuvstveni kompleks opuštenosti, pa je ona smisaono bliža tišini Polićevih praznih soba nego pregnantnom mirovanju romantički nadahnutih pejzažističkih slika.

Rješavajući pitanje o diskontinuitetu između Wiesnerova krajolika i beskonačnoga prostora romantički doživljene prirode, dobro je uočiti još jednu karakterističnu pojavu. U *Blagom večeru* na dva se mjesta javlja potreba neke leksičke jedinice većega osega, koja bi bila u stanju obuhvatiti sve prethodno eksponirane leksičke detalje. Na jednom od tih mjesta — na početku četvrtoga stiha — upotrijebio je Wiesner frazu »sve stvari«, a na drugom — na početku petnaestoga stiha — zamjeničko značenje »sve«. Ta je pojava zanimljiva i analitički relevantna iz slijedećega razloga: pjesnik koji osjeća »prirodnost« svoje pejzažističke motivike sigurno bi, tamo gdje se Wiesner služi neodređenim zamjeničkim značenjima, upotrijebio riječ »priroda«. Ona se doista neobično često javlja u pejzažističkoj lirici hrvatske moderne, i to uvijek u funkciji apstrakcije koja supstancijalno obuhvaća komponente vlastitoga epegegetički raspršena sadržaja. Wiesner, međutim, jasno osjeća da iz zajedništva leksičkih motiva *Blagoga večera*, i pored njihove semantičke upućenosti na atmosferske, topografske i vegetativne pojave, ne proizlazi nikakva cjelovita ideja prirode, pa se odlučuje za čisto logičku formu sinteze. Nedostatak uspona prema supstancijalnoj sintezi svakako je znak Wiesnerove velike udaljenosti od romantičke ontološke imaginacije, ali tim se nedostatkom dade objasniti još jedan važan i tipičan kvalitet krajolika opisanoga u *Blagom večeru*. Pri tom se misli na sposobnost jezika pjesme da proizvede dojam smisaone nejasnoće i neodređenosti izloženih predmetno-tematskih vrijednosti. Bilo bi vrlo teško

ispitati koje jezično konkretne pojave u Wiesnerovu tekstu nose taj dojam. Jezik pjesme na prepoznatljiv način imenuje uglavnom ono što je prepoznatljivo i u svojoj izvantekstualno zamislivoj egzistenciji. Pa ipak, kad u pretposljednem stihu naiđemo na iskaz »sve je tako čudno«, ne čini nam se da je Wiesner iznevjerio duh prethodnih dijelova opisa; čini nam se dapače da je pronašao atribut kojim se najbolje daje odrediti dotad ekspanzirani prostor slike. Pitanje je sada kako dolazi do toga da imenski oštro ocrtani motivi *Blagoga večera* ostvaruju na kraju dojam čudnovatosti. To bi se, barem donekle, moglo objasniti na slijedeći način: organizirajući pjesničku sliku izrazito tektonički, Wiesner je načinio diskontinuitet između njezinih leksičkih motiva i onih semantičkih kompleksa za koje su ti motivi vezani logičko-sinegdohički ali i supstancijalno-metonimički; tektoničnost slike, drugim riječima, uklanja one asocijativne linije koje bi imenovani predmet mogle učiniti genetički određivim. Kad bi jeziku Wiesnerove pjesme bio slobodan uspon prema mogućnosti uporabe oznake za supstancijalnu motivičku sintezu, spomenuti dojam tajnovitosti *Blagoga večera* zacijelo bi izostao. Istina, postoje i takve pejzažističke lirске pjesme u kojima je atribut čudnovatosti spojiv neposredno s oznakom »priroda«, a očito je da doživljaj tajnovitosti prirodnoga svijeta prati noviju opisnu liriku od njezinih početaka. Ali taj se doživljajni kvalitet bitno razlikuje od onoga koji dolazi do riječi u Wiesnerovu iskazu »sve je tako čudno«. Supstancijalni kontinuitet prirodnoga svijeta, ako se i shvaća kao nešto iracionalno, ipak je sustavan, a to znači da on čini razložnom egzistenciju svih svojih dijelova i aspekata. Njegova tajnovitost može odrediti samo esencijalne aspekte podređenih mu predmetnih pojedinosti. Stvari Wiesnerova tektonički omeđenoga krajolika nisu, međutim, uključene ni u kakav objektivirani sustav, one nisu dio nikakva ustroja, i stoga ne začuđuju svojom jednostavnom i smisaono neopterećenom esencijom, nego svojom egzistencijom; čudnovatost *Blagoga večera* nije posljedica njihove mističke participacije u oduhovljenom prostoru prirode, već je posljedica njihove magički ozarene nazočnosti u prostoru pjesničke slike.

To bi bile najvažnije spoznaje do kojih može dovesti promatranje vanjskih rubova pejzažističke teme aktualizirane u jeziku Wiesnerove pjesme. Sada bi pak trebalo istražiti, kako se ta tema raščlanjuje sama u sebi, kako je organiziran njezin unutrašnji prostor, i u kojem se smjeru šire njoj imanentne vremenske dimenzije.

Unutrašnje relacije koje okupljaju motivičke detalje *Blagoga večera* u cjelovitu sliku krajolika uglavnom su prostorno-metonimičke naravi. Već u prethodnom poglavlju utvrdili smo da moment prostorno-metonimičkoga afiniteta dominira u relacijskim linijama uspostavljenima među leksičkim vrijednostima pjesme, kako na rečeničnoj, tako i na nadrečeničnoj razini. Svi leksički motivi *Bla-*

goga večera obuhvaćeni su, dakle, jednim jedinim, tek tu i tamo lagano narušenim tipom unutartekstualne relacije. Odatle slijedi zaključak da je Wiesnerova selekcija ravnomjerna i kontinuirana te da ne dopire do nekih posebnih, smisaono istaknutih semantičkih komponenata. Istina, ona nije linearna. Već smo ranije utvrdili da Wiesner gotovo svako sintaktički omeđeno semantičko polje konstituira ne samo po liniji prostorno-metonimičkoga afiniteta motiva nego i po liniji njihove kontrastnosti. Ali komponenta kontrasta ne isključuje, nego samo obogaćuje temeljne metonimičke relacije i povećava broj smjerova kojima se širi u biti ipak ravnomjerna selekcija. Ravnomjernost selekcije odrazila se u analognim svojstvima kombinacije. Motivi *Blagoga večera* okupljeni su, naime, jednom jedinom vrstom asocijativne veze, pa sami po sebi ne tvore nikakav reljef koji bi svojom dijagramatičkom projekcijom usaprijed određivao tijek kombinatornih postupaka. Wiesner to osjeća i velikoj većini selekcioniranih leksičkih vrijednosti daje neobično jednostavne sintaktičke funkcije. Sintagmatičke veze koje on unosi među svoje motive gotovo su elementarne, a po formi asocijativnosti, uz par zanemarivih iznimaka, redovito su prostorne. Odatle postaje razumljiv već spomenuti kontinuitet između nadrećeničnih (asocijativnih) i rećeničnih (sintagmatičkih) relacija uspostavljenih u jeziku *Blagoga večera*.

Na ravnomjernost asocijativne povezanosti odabranih leksičkih motiva Wiesner je odgovorio izborom jednostavnih kombinatornih postupaka. Ali njegovim kombinatorni postupci nisu samo jednostavni, već su, što je ne manje važno, i jednoliki. Govoreći u prethodnom poglavlju o opisnoj perspektivi *Blagoga večera*, uočili smo da se kroz tekst pjesme od prvoga do zadnjega stiha provlači jak sintaktički paralelizam ostvaren stalnim ponavljanjem rećenične sheme subjekt — predikat — priloška oznaka mjesta, od čega se odustaje tek u trima sintaktičkim cjelinama. Smije se, dakle, zaključiti: Wiesnerova je pjesma obilježena izrazitim kontinuitetom tona; taj je kontinuitet zadan već s nekim obilježjima selekcije, kao što su asocijativna cjelovitost i ravnomjernost, a podržan je i na razini kombinacije.

Odatle se već vidi kakav će tip prostorne organizacije prevladivati u pejzažističkoj slici *Blagoga večera*. Jednostavni, ravnomjerni, kontinuirani tijekovi selekcije i kombinacije u funkciji opisne govorne perspektive teško bi mogli poslužiti kao sredstvo za konstrukciju prostorno-metonimičkoga kontinuuma koji bi u sebi sadržavao jake smisaone opozicije. Stoga kontinuitet tona u *Blagom večeru* jasno pokazuje da je Wiesner prostor slike zamislilo jednostavno, ravnomjerno, upravo plošno. Ta je plošnost uvjetovana najprije nedostatkom snažnijih sintaktički uspostavljivih opozicija u tekstu pjesme. U *Blagom večeru*, naime, nijedan glagol nije obilježen svojstvom tranzitivnosti, a to će reći da se u pjesmi nigdje ne razvija relacija subjekt — objekt, da se u njoj ne pojavljuju

tematski *agensi* i *patiensis*, kojih bi eventualna nazočnost morala potaknuti Wiesnera na reljefnije organiziranje unutrašnjega prostora slike. Ali jezik pjesme ne ističe ni opozicije ostvarive u njegovoj aktualnoj sintaktičkoj situaciji. Najprije je, radi već uočene Wiesnerove sklonosti prema neizravnu aktualiziranju dimenzionalno elementarnih pojava krajolika, izostala opozicija malo-veliko. Prostorno-metonimičke korelacije koje se u rečenicama *Blagoga večera* uspostavljaju između subjekata i priloških oznaka mjesta uglavnom sadrže parove oznaka za dimenzionalno usklađene prostorne pojave. Tako se »crven požar dana« u cijelom svom predikativno aktualiziranom opsegu vezuje za »zvonik vit«, »sve stvari« iz četvrtoga stiha rasprostiru se tematski jednako kao priloški zabilježeno »polje i žito«, širenju »molitvenih ura« iz desetoga stiha odgovara prostornost implicirana u oznakama »cijeli kraj«, »tihe ceste« i »crveni majuri«. Priloške oznake mjesta nigdje dakle nemaju funkciju prostorno obuhvatnije pozadine subjektno postavljenih motiva, kao što to, na primjer, imaju u Vidričevu stihu »u travi se žute cvjetovi« ili »laki na nebu oblaci...«. Plošnost i ravnornjnost prostora u Wiesnerovoj pjesmi podržana je i nedostatkom semantičkih elemenata, koji u svom sadržaju uključuju obilježja visine ili okomitosti. »Zvonik vit« iz prvoga stiha predstavlja u tom pogledu samo djelomičnu iznimku, jer njegova logična okomitost ne odjekuje u semičkim komponentama ostalih leksičkih motiva, niti se metonimički vezuje sa slično obilježenim značenjima. Dominacija vodoravnih linija u krajoliku *Blagoga večera* uvjetovana je i nekim specifičnim crtama glagolskoga dijela leksika; kretanja koja Wiesner označuje glagolski u svojoj su prostornosti isključivo vodoravna: to vrijedi za forme kretanja označene glagolom »krenuti« — pogotovu stoga što se glagol javlja u kombinaciji s priloškom frazom »sa dna zlatnih perspektiva«, a potom i za one označene glagolima »razlivati se«, iz sedmoga, »zaploviti«, iz jedanaestoga, i »koracati«, iz šesnaestoga stiha. Konačno, u jeziku pjesme nedostaje i sigurna granica između dalekih i bliskih predmetnih vrijednosti. Među motivima *Blagoga večera* ima, doduše, i u tom pogledu razlika, ali nema opozicija, što opet znači da se prostorne linije koje blisko spajaju s dalekim nisu Wiesnerovu pogledu nametnule kao paradigme organizacije krajolika. Stoga pjesma svojim slikovnim detaljima ne nameće neku sustavnu shemu prostornoga rasporeda, pa oni ostaju lebdjeti u međuprostoru slike, međusobno čvrsto i razumljivo povezani, ali mjesno tek relativno određeni, ni bliski ni daleki. To osobito vrijedi za brojne priloške oznake mjesta, koje se nalaze u jasnom rečeničnom kontinuitetu sa svojim subjektivnim korelatima i u nadrečeničnom kontinuitetu s ostalim leksičkim motivima pjesme, ali se ne uklapaju ni u kakav apriorni prostorni plan. Koliko se Wiesner koleba kad kojem od svojih mjesnih određenja treba da pripíše atribut bliskosti ili daljine, najbolje se vidi u slijedećim stihovima:

S onih blizih šuma mirno se razliva
San i skladan miris umorne tišine.

Priloški aktualizirane »šume« nalaze se očito u blizini optičkoga središta slike. Njihova neznatna udaljenost izražena je što više atributivno, a implicirana je i u »mirisu« koji između njih i subjekta-promatrača dopijeva uspostaviti vezu, što na većoj udaljenosti ne bi bilo moguće. Čini se, međutim, da Wiesner nije potpuno siguran u konačnu određenost toga eksplicitno i implicitno naznačenoga prostornog odnosa, pa stoga »bliske šume« definira ponešto protuslovnom pokaznom zamjenicom. Zamjenicom »onaj« označuju se obično udaljene pojave vidljivog svijeta, a u toj se funkciji javlja ona i u jeziku pejzažističke lirike, gdje služi kao važno sredstvo prostorne organizacije krajolika. U Vidrićevu *Pejzažu I*, na primjer, upotreba zamjenice »onaj« (u stihu »za sjenatim onim stablima«) jest signal odmicanja pjesnikova pogleda od »cvjetova« u neposrednoj blizini prema »stablima« i »oblacima« na rubu vidika. Wiesnerovu frazu »one bliske šume« treba, dakle, shvatiti kao lako protuslovlje, kojega se pojava u jeziku pjesme daje interpretirati na slijedeći način: u krajoliku *Blagoga večera* ne postoji izražena opozicija između bliskih i dalekih predmetno-tematskih vrijednosti, blizina i daljina nisu apsolutne prostorne paradigme, pomoću njih moguće je pojedine motivičke detalje odrediti samo relativno, a onda i nedosljedno.

Moguća opozicija između bliskoga i dalekoga uklonjena je u *Blagom večeru* djelomično i stoga što jezik pjesme često imenuje eterične, atmosferske aspekte krajolika, koji nisu mjesno određivi i koji su, tako reći, svenazočni. Leksički elementi s takvim značenjima popraćeni su u pjesmi gotovo uvijek konkretnijim priloškim oznakama mjesta, ali ih one ne definiraju apsolutno, jer, kako smo već utvrdili, ne tvore nikakav prostorni sustav.

Ako jezik *Blagoga večera* i ne uspostavlja jasnu granicu između bliskih i dalekih stvari, njegovi nam se motivi, već pri prvom pažljivijem čitanju, ipak javljaju kao iz daljine. Taj dojam nije nipošto određen i čist, jer je krajolik u pjesmi organiziran tektonički, pa doživljena udaljenost ne posjeduje obilježja prostorno realne vrijednosti. Osim toga, osjećaj udaljenosti predmetnih elemenata Wiesnerova opisa ne proizlazi iz prethodno uspostavljene opozicije, i stoga ostaje neodređen. Ali on je i pored toga podržan nekim konkretnim pojavama u jeziku pjesme. U tom smislu valja najprije uočiti s kolikom se frekvencijom javljaju u *Blagom večeru* imeničke oznake za plošne i dimenzionalno omeđene, ali ipak obuhvatne elemente krajolika, kao što su dvaput spomenuto »polje« i »žito«, zatim »tihe ceste« i »cio kraj«, a donekle i »crveni majuri«. Semička konfiguracija svih tih značenja sadrži i komponentu rasprostiranja, koja je u tekstu pjesme i inače naglašena, osobito u šestom stihu pomoću imenice »daljine«. Bitno je također da jezik

Wiesnerova opisivanja na par mjesta bilježi oznake za rubna područja vidnoga polja. Rubovi krajolika neposredno su tematizirani frazama »humci i daljine« i »zlatne perspektive«, a implicirani su i u slikovnom detalju »cijeli kraj«. Ima, konačno, u Wiesnerovu jeziku i jedan gramatički signal koji pokazuje da se krajolik u *Blagom večeru* raspoređuje na relativnoj udaljenosti od vlastitoga optičkog središta: od dvadeset i sedam imenica, koliko ih u tekstu pjesme ima, jedanaest ih se nalazi u množini. (Potrebno je usput uočiti da se u množini javljaju najčešće slikovno konkretniji leksički motivi, kao što su »humci«, »šume«, »ceste«, »majuri«, »pjesme zrikavaca« itd., dok se u jednini nalaze uglavnom motivi kojima bi množina promijenila leksičko ili kontekstualno značenje). Tako intenzivna nazočnost spomenute gramatičke kategorije u tekstu Wiesnerove pjesme daje se interpretirati na vrlo jednostavan način: viđenje stvari i pojavâ u množini zahtijeva stanovitu udaljenost.

Wiesner, dakle, opisuje krajolik tako da bilježi one njegove dijelove i aspekte koji su prostorno sveprisutni, mjesno neodređeni i one koji su bliži rubu vidika. Takva organizacija unutrašnjega prostora pjesničke slike ima, kako smo vidjeli, svoju jezičnu konkretnost, svoju empirički dostupnu morfologiju. Ali ona ima i svoga udjela u općem smislu *Blagoga večera*, ona je za taj smisao u stanovitoj mjeri konstitutivna. Bitno je, u času kad se načine to pitanje, uočiti slijedeće: Wiesnerova se opisna tehnika služi leksikom pejzažističke teme tako da ga raspoređuje prema rubovima unutrašnjega prostora slike; cilj je toga postupka, čini se, stvoriti u ispražnjenom i eteričnom središtu slike mjesto za pojavu nekoga osobitog motiva, neke značenjem bogate tematske supstance koja svojom nazočnošću dopunjuje, dapače spiritualizira smisao *Blagoga večera*. Ta se tematska supstanca u Wiesnerovoj pjesmi doista pojavljuje, i to u obliku leksičkoga motiva »Angelus«. Teško je, barem u prvi čas, uočiti po čemu se rečeni motiv ističe u leksiku pjesme, u njezinu unutrašnjem prostoru. On, najprije, ne znači nikakav snažan i nepredviđen skok selekcije, a njegovo rečenično ležište nema u sebi obilježja strukturalne posebnosti, već se nalazi u snažnu sintaktičkom paralelizmu s ostalim rečeničnim cjelinama pjesme. Na prvi se pogled čini da je motiv Angelusa i u unutrašnji prostor slike postavljen upravo poput ostalih motiva, da je tek relativno lociran i obilježen priloškom oznakom mjesta, koja ga definira više načinski nego prostorno. Ali u sintaktičkim funkcijama raspoređenima oko toga motiva ima, ako se bolje pogleda, mnogo više određenosti, pa čak i određenosti u prostornom smislu. Promotrimo najprije s pažnjom semantičku vrijednost priloške oznake mjesta kojom je »Angelus« popraćen:

Tad se usred zlata i potmula sjaja
Javi Angelus.

Odmah upada u oči da priloška fraza »usred zlata i potmula sjaja« ne sadrži u sebi oznake za fizičke, mjesno lakše određive aspekte krajolika. Ali baš je u tome njezina određena moć. U krajoliku *Blagoga večera*, koji se svojom tektoničnošću odvajava od ideje nekoga prirodnog ili univerzalnog poretka i koji je, k tome, lišen unutrašnjega prostornog plana, upravo je oznakama za fizičko svojstven nizak stupanj mjesne određenosti. Navedena priloška fraza sastoji se, međutim, od metaforičkih oznaka za luminozne pojave. Ni one nisu u jeziku pjesme mjesno definirane, njih je čak nemoguće locirati. Ali one se, ponešto zbog svoje brojnosti a ponešto i zbog svojih eteričnih svojstava, doživljuju kao sveprisutne tematske supstance kojih se opseg podudara s fizički naznačenim međama krajolika. Stoga oznake za luminozne aspekte slike, ako se u priloškoj funkciji kombiniraju s jasnim prijedloškim značenjima, stječu u jeziku *Blagoga večera* status nedvosmislena prostornoga određenja: »usred zlata i potmula sjaja« znači: u središtu predočene pejzažističke slike.

Još neki signali pokazuju da je Wiesner javljanje »Angelusa« zamislio u središtu opisanoga krajolika. U tom je smislu vrlo zanimljiva druga rečenica u slijedećoj strofi:

Tad se usred zlata i potmula sjaja
Javi Angelus i molitvene ure
Skrušeno zaplove preko cijelog kraja
Sve na tihe ceste i crvene majure.

»Molitvene ure« — koje su po svojoj semantičkoj strukturi samo nešto složeniji metonimički odjek »Angelusa« —, sudeći prema naravi glagolskoga predikata »zaplove«, ravnomjerno se rasprostiru u svim smjerovima, »preko cijeloga kraja«. Po tome se način njihova prostornoga širenja razlikuje od ostalih dinamičkih linija u pjesmi, koje obično označuju kretanje s ruba prema unutrašnjosti (»sjenke« nadolaze »sa dna zlatnih perspektiva«, a »san« i »miris tišine« »s onih blizih šuma«). Stoga se smije zaključiti da se javljanje »Angelusa«, prema Wiesnerovoj zamisli, zbiva u središtu opisanoga krajolika.

Unutrašnji prostor pejzažističke teme u *Blagom večeru* organiziran je, dakle, tako da u njemu, i pored ravnomjernosti Wiesnerovih selektivnih i kombinatornih postupaka, počinje smisaono dominirati motiv »Angelus«. Lakše je, doduše, dominaciju toga motiva spontano osjetiti tijekom čitanja nego tragati za aspektima njezine jezične konkretnosti, ali takvih aspekata, kako smo uostalom vidjeli, ima, i nije ih nemoguće dosegnuti sredstvima interpretativnoga čitanja.

Smisaona istaknutost motiva »Angelus« u jeziku pjesme postaje još očitija kad se pitanje o prostornoj organizaciji Wiesnerove pejzažističke slike zamijeni pitanjem o formi njezina unutrašnjega

vrēmēna. »Angelus«, naimē, unosi u tekst pjesme izrazitu promjenu vremenske perspektive. U prvim dvjema strofama *Blagoga večera* dominira perspektiva istovremenosti, nijedna od radnja koje se u tom dijelu pjesme glagolski aktualiziraju nije obilježena nekom osobitom temporalnošću. Naprotiv, javljanje Angelusa vremenski je neobično snažno određeno: na početku priloškim značenjem, a na kraju priloškim i glagolskim signalima nagloga prestajanja. »Angelus« se, prema tome, kao temporalno procesualna sekvenca, ugnijezdio u statičnom vremenu okolnih dijelova pjesme. On se i prostorno na sličan način okružio ostalim slikovnim detaljima, samo je na razini vremenske organizacije ta okruženost mnogo snažnije izražena. Budući da je temporalno na poseban način obilježen, motiv Angelusa počinje stjecati stanovitu djelatnu snagu, on, premda na vrlo neizravan način, počinje fungirati kao *agens*. To je relativno teško uočiti, jer je *Blago večer* pjesma u kojoj kategorija kauzaliteta nije nigdje gramatički aktualizirana. Jezik Wiesnerova opisivanja, kako je i prije rečeno, ne poznaje kategoriju tranzitivnosti, a njegova sintagmatika izražava uglavnom samo prostorno-metonimičko zajedništvo različitih leksičkih motiva, a ne njihovo djelatno prepletanje. Tako je i »Angelus« s ostalim motivima pjesme povezan po liniji prostorne i vremenske koincidencije, a ne po liniji kauzalnoga dodira. Ali on svojim javljanjem, rasprostiranjem i prestajanjem ipak izazivlje neku smisaonu preobrazbu opisivanja, jezik pjesme lagano se mijenja i otvara prema novim tematskim supstancama. Znaci te preobrazbe dadu se zapaziti na svim jezičnim razinama četvrte strofe. U toj se strofi najprije poremećuje paralelnost sintaktičkoga oblikovanja pjesme unošenjem zavisne veze među četiri rečenične cjeline. Zavisna rečenica koja se javlja u posljednjem stihu, a glasi:

Ko da netko neznan poljima koraca,

čak je irealna. Njezina je irealnost u skladu sa semantičkom strukturom imenske fraze »netko neznan«, ali se nalazi u diskontinuitetu prema tonu ostalih rečenica pjesme. Zanimljivo je ipak da Wiesner upravo tom rečenicom, koja je strukturirana po shemi subjekt — predikat — priloška oznaka, obnavlja sintaktički paralelizam uspostavljen u prethodnim strofama. Diskontinuitet je, dakle, samo djelomičan. To vrijedi i za odnos između subjekta »netko neznan« i ostalih leksičkih motiva pjesme. Zamjениčki dio subjektne fraze »netko neznan« podaje imenovanoj enigmatičkoj formi osobe a time i mogućnost participacije u prostoru slike, dok je pridjevski dio odvoja od prepoznatljivih i doslovnih pojava iz prethodno eksponiranih dijelova pejzažističke teme. Svi ti lagani smisaoni pomaci unutar *Blagoga večera* stoje u neskrivenoj vremenskoj i prikrivenoj kauzalnoj svezi s »Angelusom«, oni su odjek preobrazbene moći toga sada već očividno središnjega motiva pjesme.

S time smo, smjelo bi se ustvrditi, dosegнули odgovor na pitanje o načinu jezičnoga oblikovanja tradicionalne pejzažističke teme u Wiesnerovoj pjesmi. A to znači da bi se daljnje interpretativno čitanje imalo uputiti prema razumijevanju duhovnoga smisla *Blagoga večera*, prema razumijevanju onoga što u jeziku pjesme nadvisuje sustave oznaka za fizičko i prostorno. Pretpostaviti je da će bitna pitanja toga dijela istraživanja biti moguće koncentrirati u razmatranju motiva »Angelus« i njegovih motivičkih odjeka. Tu pretpostavku svakako potvrđuju dosadašnji analitički uvidi. Vidjeli smo, analizirajući strukturu unutrašnjega prostora i vremena Wiesnerove pjesničke slike, koliko se motiv »Angelus« ističe među ostalim motivima pjesme, u kolikoj je on mjeri središnji motiv. Osim toga, pokazalo se da on posjeduje ne pretjerano izraženu, ali ipak djelatnu preobrazbenu moć. Konačno, što do sada nije spomenuto, motiv Angelusa nadvisuje ostale motive i zbog svoje veze s kompleksima duhovnoga, u ovom slučaju sakralnoga smisla. On, prema tome, posjeduje veći semantički kapacitet nego bilo koja druga leksička jedinica u tekstu *Blagoga večera*: njegova semička konfiguracija uključuje najprije obilježje tjelesnosti (akustičnosti), zatim obilježje prostorno-metonimičke primjerenosti slici krajolika i povrhu svega obilježje duhovnosti. Treba napomenuti da je treća semička komponenta spomenutoga motiva fakultativna i da je tek kontekstualno intenzivirana. Kad se »Angelus« ne bi javljao u prostornom i vremenskom središtu Wiesnerova opisa, fungirao bi zacijelo kao perifrastička oznaka večera, kao obična vremenska metonimija. I ovako je on metonimija, ali metonimija duha koji plovi nad »cijelim krajem«, nad čitavim prostorom Wiesnerova krajolika, dakle.

Duhovni smisao, koji je neizostavna komponenta svake opisno razrađene pejzažističke teme, javlja se u Wiesnerovu pjesničkom jeziku u formi leksičkoga motiva »Angelus«. Tom je pojavnom formom on bitno određen. Njezina specifičnost pokazuje nam, u najmanju ruku, da je za Wiesnera duhovna supstanca krajolika nešto što se objavljuje u vidokrugu religioznoga doživljavanja. Uočavaju se religiozne osnove Wiesnerova pejzažističkoga idealizma od presudne je važnosti za daljnje kretanje interpretativnoga čitanja, a ono bi, napomenimo, u drugom kontekstu omogućivalo, pa čak i zahtijevalo povlačenje nekih granica na književnopovijesnom planu. Ali u ovom nas času zanimaju samo središnji smisaoni aspekti te analizom dobivene činjenice. Povezanost Wiesnerova pjesničkoga govora s područjem religioznoga doživljavanja ne određuje ipak *Blago večere* kao što bi ga određivala neka vrlo osobita crta. Nazočnost sakralnoga momenta određuje samo pripadnost pjesme jednom polu opisne lirike pejzažističkoga tipa. U načelu bi se sve pejzažističke lirske pjesme dale, prema kvaliteti svoje duhovnosti, podijeliti u dvije velike skupine. U jednom tipu takvih lirskih pjesama duhovna se supstanca javlja u formi za koju bi se možda moglo re-

ći da je antropomorfna. Ta forma duhovnosti pretvara pejzažističku temu u neku vrst alegorije. Ona je najizrazitija tamo gdje se opisani krajolik kao metafora oslanja na komplekse antropomorfna smisla, ali je nazočna i tamo gdje se aspekti ljudskosti eksterioriziraju u svijet krajolika drugim smjerovima, na primjer, metonimički ili antitetički. Drugi tip pejzažističke lirske pjesme sadrži komponente neke objektivirane, impersonalne duhovnosti, što ga približuje formama religioznoga doživljaja. Wiesnerovo *Blago večere* smjestili bismo na tu drugu liniju u tradiciji novije opisne lirike. Na taj se način pitanje o duhovnim vrijednostima pjesme ne rješava, ali se ipak konkretizira. Ono će sada glasiti ovako: kojem modusu religioznoga doživljaja može tekst *Blagoga večera* služiti kao simbolička forma, koji aspekt svetoga obasjava unutrašnji prostor pjesme? Odgovor će se dobiti ako se još jednom promisli o onome što Wiesnerova pejzažistička tema jest, no i o onome što ona nije.

Krajolik *Blagoga večera* organiziran je izrazito tektonički, a to znači da u njegovu jeziku nisu izravno imenovane elementarne i prostorno neograničene pojave prirodnoga svijeta. Sada je važno uočiti: razbijajući kontinuitet između svijeta svoje pjesničke slike i beskonačnoga prostora prirode, Wiesner je napustio mogućnost da opisani večernji prizor duhovno rasvijetli izvana. Time je on napustio i mogućnost tipično romantičke objektivacije religioznoga doživljaja u pejzažističkom opisu. Romantički opis prirodnoga prizora organiziran je uvijek tako da svojom grandioznošću, elementarnošću, čistoćom i prostornom protegom u beskonačno, spontano (dakle, bez retorički regulirana prijenosa značenja) simbolizira božansko biće i neizmjernu potenciju njegova stvaralačkoga čina. Komponenta svetosti javlja se u njemu kao krajnji prostorni transcendens do kojega se pjesnička slika ipak uspijeva rasprostrijeti po liniji svoje atektoničnosti. Chateaubriand, u kojega se sposobnost idealističkoga doživljavanja prirode sretno spojila s uvidom u bit romantičke pjesničke slikovitosti, slijedećim je riječima komentirao jedan svoj opis sunčanoga zalaska za otvoreni horizont Atlantskoga oceana: »Dieu des crétiens! c'est surtout dans les eaux de l'abîme, et dans les profondeurs des cieux, que tu as gravé bien fortement les traits de ta toute-puissance!«¹⁴ Tim riječima mogle bi se popratiti gotovo sve pejzažističke pjesničke slike velikih romantičkih i postromantičkih pjesnika. U jezik Wiesnerova opisa ne ulazi, međutim, nijedan moment beskonačne prirode, nijedan moment prirode kao metonimije božanske svemoći. U *Blagom večeru* ne spominje se njezino ime — čak ni tamo gdje bi se moglo očekivati — a mimoilazi se imenovanje onih pojava u krajoliku u kojima još prebiva kakav trag njezine sustavnosti i cjelovitosti. To ipak ne znači da se Wiesnerova pjesma zatvorila prema

¹⁴ *Op. cit.*, str. 182.

svakom sakralnom smislu i da ne imenuje svoj osobiti »numinozni objekt«. Motiv »Angelus«, zajedno sa svojim okazionalno-metoni- mičkim i kauzalno-metoni mičkim odjecima (»molitvene ure« i »net- ko neznan«), postaje u jeziku pjesme dovoljno snažan da duhovno prosvjetli sav opseg opisanoga krajolika. Pitanje je pak unutar kakvoga numinonoga doživljaja stječe motiv Angelusa tu osobitu tematsku snagu.

Terminologijom novije teološke refleksije o tipovima religio- noga doživljaja mogla bi se načiniti točna i sadržajna distinkcija između sakralnoga momenta koji se javlja u tradicionalnijem ro- mantičkom opisu krajolika i onoga koji je nazočan u Wiesnerovu *Blagom večeru*.¹⁵ U romantičkih se pjesnika iracionalna sakralna vrijednost ili numen pojavljuje obično kao *fascinans*, dakle, kao nešto uzvišeno i dimenzionalno neograničeno. U Wiesnera je nu- men doživljen jednostavnije, upravo primitivnije, u formi kojoj bi možda najbolje odgovarala oznaka *mysterium*. Ta je forma religio- znoga doživljaja — gledano isključivo s tipološkoga stanovišta — primitivnija, jer se u njezinu vidokrugu numinozni objekt često izjednačuje s realnim predmetnim vrijednostima. U romantičkom se pjesničkom doživljaju numinozna komponenta prirodnoga pri- zora uvijek oslobađa predmetne podloge i uzdiže se u područje nad- naravnoga, identificirajući se, kao na primjer u navedenim Chateau- briandovim riječima, s kršćanskom vizijom Boga Oca. U Wiesnera, naprotiv, ostaje ona vezana za predmet, za akustički događaj »An- gelus«. »Angelus« na taj način stječe neuobičajenu tematsku snagu, ali ipak ne transcendirira svoju predmetnu narav. Nazočnost *myste- riума* u ključnom motivu pjesme, a potom i u ostalim njezinim motivima, razaznaje se prema još nekim znacima. U tom je smislu vrlo karakteristično što Wiesner zvuk pozdravljenja imenuje latin- skim nazivom *Angelus*. Sigurno je da su na takav smjer njegove verbalne selekcije utjecali i neki esteticistički razlozi (utjecaj fran- cuskih simbolista, općenita sklonost uporabi stranih riječi na obi- lježenim mjestima u tekstu), ali izborom latinske riječi svakako je pojačana jedna od važnih komponenata *mysteriума* kao numino- znoga doživljaja. »Istinski *mysterium*, kaže R. Otto, više je od onoga što je naprosto 'neshvaćeno', ali između jednoga i drugoga po- stoji analogija koja se manifestira u naoko čudnim, ali po zakonu atrakcije razumljivim pojavama. Na primjer: kako dolazi do toga da upravo Aleluja, Kyrie eleison, zatim starinski i ne posve razum- ljivi izrazi u *Bibliji* (...) bivaju doživljeni i voljeni kao osobito 'svećani'? To dolazi otale što oni izazivlju i za sebe vezuju osjećaj *mysteriума*, osjećaj 'posve drugoga' (»Gefühl des 'Ganz Andern')«.¹⁶

¹⁵ U pogledu terminološkoga određenja spomenute distinkcije oslanjam se na R. Otta, *Das Heilige*, München 1971, osobito na poglavlja »Momente des Numinosen II« i »Momente des Numinosen IV«.

¹⁶ *Op. cit.*, str. 84.

Te riječi lijepo i potpuno objašnjaju one druge, neesteticističke razloge koji su Wiesnerovu selekciju uputili prema latinskom izrazu.

U svjetlu spoznaje o nazočnosti *mysteriuma* u *Blagom večeru*, moguće je konačno pristupiti i razumijevanju enigmatske imenske fraze »netko neznan« iz posljednjega stiha pjesme. Sakralnost te predmetnotematske pojave upada u oči već u prvi čas. Ona je, naime, situacijski-metonimički vezana za prestanak »Angelusa«, dakle, za onaj čas u kojem »Angelus« više nije akustički događaj, nego svenazočna duhovna kvaliteta opisanoga krajolika. »Netko neznan«, sudeći prema sintaktičkoj aktualizaciji fraze, jest točka u kojoj se već sveprisutni *mysterium* prelama u pojedinačno, ali i u irealno. Kod toga prijeloma, bitno je uočiti, on ne gubi svoja sakralna obilježja i ne pada u sferu prepoznatljivosti i čitljivosti. Nova leksička forma dapače pojačava njegova temeljna svojstva i pretvara ga u onaj tip numinoznoga objekta koji bismo možda mogli označiti Ottovim terminom »das Ganz Andere«. Osjećaj »posve drugoga« vezuje se, prema Ottovim riječima, »za predmete koji su već po sebi 'prirodno' zagonetni i koji zapanjuju, frapiraju«¹⁷. Wiesnerova imenska fraza »netko neznan« označuje upravo takvu predmetnu vrijednost, pa se stoga svetost »Angelusa« u njoj obnavlja i intenzivira. Taj kontinuitet između različitih leksičkih aktualizacija numinoznoga doživljaja u *Blagom večeru* pokazuje u kojoj je mjeri Wiesnerovo religiozno osjećanje autentično i čisto.

To su, rekli bismo, najvažnije komponente duhovnoga pola u Wiesnerovoj pjesmi. Kao i velika većina opisnih lirskih pjesama u rasponu od romantizma do kasnoga simbolizma, i *Blago večer* polazi od predmetnoga inventara pejzažističke teme, a onda se, na svoj način, uzdiže do duhovnoga, imaterijalnoga smisla. Vidjeli smo dosad kako je Wiesner organizirao izlaganje pejzažističke teme i kojim se smjerom kretao prema ozbiljenju njezine duhovne supstance. Ostalo je otvoreno još jedno pitanje, ono o odnosu materijalnoga i imaterijalnoga pola u *Blagom večeru*. To se pitanje, nakon načinjenih analiza, dade izreći i nešto konkretnije, otprilike ovako: na koji način postaje u Wiesnera krajolik simbolička izražajna forma religiozno doživljenih sadržaja, u kakvoj međusobnoj vezi stoje krajolik i u njemu manifestirani *mysterium*?

Isprva će se učiniti da je ta veza isključivo okazionalna. Stvari Wiesnerova krajolika nisu, naime, supstancijalno-metonimički povezane s nekim prikrivenim izvorom duhovnoga smisla, njihovi atributi nisu takvi da bi se u njima numinozni objekt mogao neposredno zrcaliti. Lišen prostorne protege u beskonačno i apsolutno, krajolik *Blagoga večera* mirno, nedjelatno i pasivno čeka da se *sanctum* »Angelusa« rasprostire preko njegove prostorno omeđene ravnine. Taj čas rasprostiranja duhovne supstance preko nevelikoga zemalj-

¹⁷ *Op. cit.*, str. 32.

skog prostora često se obnavlja i u drugim Wiesnerovim pjesmama, na primjer, u *Zvonaru*:

I nedjelja se svečana i bijela
Sa tornja spušta preko cijelog sela,

a i u vrlo ranoj pjesmi *Žalost večeri* (1909) nailazi se na nj:

O šuti dijete! Stara priča to je
O tuzi, kad sa sjetnog manastira
Nad polja plove plavi tonovi...

Krajolik, dakle, ne prima svoju duhovnu supstancu iz beskonačnosti kojom je okružen, nego je posredno, preko motiva »crkve«, »tornja«, »kapele« ili »manastira«, proizvodi u svom središtu. Odatle se u Wiesnera javlja potreba za karakterističnim kultom svetišta uzvišenoga nad ravninom »cijeloga kraja«. Do najjačega izražaja dolazi taj kult u pjesmama kao što su *Samotna kapela* ili *Crkve* (u kasnijoj verziji *Kip domovine*), ali svijest o njemu pomaže i u razumijevanju unutrašnje prostorne organizacije *Blagoga večera*.

Pa ipak, bilo bi pogrešno zaključiti da wiesnerovski krajolik ne sudjeluje sam u procesima vlastitoga oduhovljenja. Prve dvije strofe *Blagoga večera*, u kojima se »Angelus« još ne spominje, ostavljaju bez dvojbe dojam nekoga pritajenog očekivanja: njihovi su motivi toliko statični i nesamodostatni da nužno izazivlju pomisao na nešto što se ima pojaviti u njihovu karakteristično ispražnjenom središtu. Osim toga, vrlo naglašene načinske komponente polutame i tišine neposredno navješćuju pojavu *mysteriuma* u trećoj i četvrtoj strofi. Zanimljivo je da u »Angelusu« i njegovim motivičkim ograncima odjekuje i ona zagonetnost, upravo magička ozarenost uvodnih motiva, na koju smo upozorili kad je bilo riječi o nepovezanosti Wiesnerova pjesničkoga svijeta sa sustavom racionalno ili iracionalno shvaćene prirode. Duh se, naime, u prostoru *Blagoga večera* objavljuje gotovo magički posredno. Sam »Angelus« vezan je sinegohički — ali i supstancijalno-metonimički — za smisaoni ciklus religioznoga obreda, a njegovo širenje ima u sebi kvalitetu pravilnosti i nužnosti, kakva je karakteristična za ceremonijalne obredne radnje. I konačno, krajolik Wiesnerove pjesme izlazi u susret duhovnoj supstanci »Angelusa« i svojom eteričnom, prozračnom naravi. Jezik *Blagoga večera*, kako se dijelom moglo uočiti i do sada, uključuje mnoštvo oznaka za raspršene i atmosferične predmetnotematske vrijednosti, kao što su »crven požar dana«, »zrak«, »sjenke«, »san«, »miris umorne tišine«, »pjesme zrikavaca«. Sve se te oznake javljaju u funkciji rečeničnoga subjekta, pa je njihov paralelizam s »Angelusom« i njegovim motivičkim odjecima dvostruk: on se uspostavlja najprije na sadržajnoj razini (na osnovi zajedničkih sema eteričnosti i prostorne neod-

ređenosti), a potom i na formalno-sintaktičkoj razini. Valja upozoriti da je Wiesner i inače osjećao kontinuitet između sakralnih vrijednosti i eteričnih aspekata krajolika, što lijepo dolazi do izražaja u slijedećim stihovima iz *Kipa domovine*:

O milosti tornja! Časi pozdravljenja!
Roso sa nebesa! Čežnjo odkupljenja!
(O mirisi šuma i mirisi polja,
Kad u srce slazi sama dobra volja,
A modra tišina kleči uokoli
Kao zamišljena duvna kad se moli).

I tu se na karakterističan način prepleću dvije motivičke linije, a opet dvostruko: semantički i sintaktički. To prepletanje, u *Kipu domovine* kao i u *Blagom večeru*, pokazuje da Wiesner ipak uspijeva obogatiti isprva okazionalnu vezu između fizičkoga i duhovnoga pola svojih pejzažističkih opisa.

Baci li se sada pogled unatrag, preko čitava mnoštva analitički dobivenih podataka o jezičnom svijetu *Blagoga večera*, javlja se potreba za nekim općenitijim zaključnim spoznajama, prije svega za spoznajama književnopovijesnim i stilističkim. Wiesnerova pjesma, kako je pokazalo promatranje njezina konteksta, stoji u tradiciji romantičke i postromantičke opisne lirike pejzažističkoga tipa. Ali promatranje njezina teksta pokazalo je, s druge strane, da ona u rečenoj tradiciji zauzima nešto drugo mjesto. To odmicanje od paradigmatičkih romantičkih uzoraka pejzažističkoga opisa stilistički se manifestira višestruko: u Wiesnerovoj sklonosti prema prigušivanju elementarne snage motiva, u tektoničkoj organizaciji slike, u posrednosti kojom se u jeziku pjesme objavljuje duhovni smisao itd. Bilo bi možda pretjerano odrediti *Blago veče* kao neromantičan pjesnički tekst, ali svakako valja uočiti da se romantičke opisivačke navike u njemu jako modificiraju. Na primjere modificiranja romantičkih poticaja nailazi se, uostalom, i u drugim Wiesnerovim pjesmama, čak i u onima kojima tema nije pejzažistička. U tom je smislu dovoljno usporediti Wiesnerova *Vrtlara* s kakvom starijom, tematski srodnom pjesmom, recimo s Hugovom *Saison des Semailles*. U Wiesnera se poljodjelac kreće »uzanim puteljkom u svoj vrtić lijepi«, dok Hugo za svoga sijača kaže:

Il marche dans la plaine immense.

Poslovanje Wiesnerova lika mimno je i precizno, primjereno nevelikom opsegu vrta, a gesta sijača produljuje se, premda irealno, do zvijezda, smjerom one beskonačnosti koja uvijek okružuje atektonički organiziranu pjesničku sliku romantičkoga pjesnika. *Vrtlar* se, dakle, prema romantičkoj obradi srodnoga motiva odnosi upravo onako kako se *Blago veče* odnosi prema romantičkom pejzažističkom idealizmu.

Taj položaj na povijesnoj i stilističkoj granici matične tradicije približuje Wiesnerovu opisnu liriku duhu kasnoga simbolizma. Simbolistička koncepcija prostora, upravo kao i Wiesnerova, teži stanovitoj tektoničnosti ne samo na razini unutrašnjega organiziranja pjesničke slike, nego i na doživljajnoj razini. Rodenbachov kult starinskoga i opustjeloga Brugesa, Samainova sklonost provincijalnom tipu krajolika, jasna su analogija spomenutoj tektoničnosti doživljavanja i opisivanja. Nadalje su u jeziku simbolističkoga opisa, kao i u Wiesnerovu jeziku, neobično česte oznake za eterične, netjelesne pojave krajolika. Tako je, na primjer, Rodenbachova pjesma *Douceur du soir* sva izgrađena na prepletanju leksičkih motiva kao što su »douceur«, »ombre«, »sons de viole«, »clarté«, »silence«, »parfum« itd. Konačno je poetici simbolističke lirike krajolika sukladno i Wiesnerovo htijenje da se izvor duhovne supstance premjesti u središte pjesničke slike. Samo, tu počinje i njegova opozicija prema simbolizmu. Duhovnost kojom emanira krajolik simbolističkih pjesnika gotovo je uvijek antropomorfna. Taj je antropomorfizam najjednostavniji tamo gdje krajolik fungira kao objektivacija raspoloženja, ali se on zna javiti i u kompliciranijim oblicima. U slijedećim stihovima iz Samainove pjesme *Soir*:

Et le ciel, où la fin du jour se subtilise,
 Prolonge une agonie exquise de couleurs,

pojave krajolika nisu očovječene samo stoga što ulaze u analogiju s aktualnim raspoloženjem pjesnikovim nego i stoga što u svoju tematsku aktivnost uključuju crte svrhovitoga činjenja, ocjenjivoga terminima kojima se inače prosuđuju umjetnička djela. U istoj Samainovoj pjesmi, negdje bliže završetku, pojavljuje se i zanimljiva fraza »l'âme de Schumann errante par l'espace«. Ta metonimička zamjena za zvuk Schumannove glazbe pojavljuje se, tako reći, upravo tamo gdje u Wiesnera nailazimo na zvučanje »Angelusa«. Ona pomaže da se u potpunosti projasni odnos između Wiesnera i kasnih simbolista Samainova tipa: ni u Wiesnera ni u Samaina ne oduhovljuje se krajolik izvana, iz nekoga transcendentnoga a tematski aktualnoga prostora, nego iz središta pjesničke slike; razlika je u tome što se u francuskoga pjesnika kao podloga duhovne supstance pojavljuje Schumannova glazba, dakle, metonimija ljudske duševnosti, dok u hrvatskoga pjesnika taj antropomorfni moment potpuno izostaje, jer je nadmašen numinoznom energijom epifaničnoga »Angelusa«. Wiesneru je, sudeći po svemu, uspjelo načiniti ono što ni najosjećajnijim simbolistima, koji su se ipak nalazili u sjeni bodlerovske skepse, nije polazilo za rukom: jezično organizirati pejzažističku temu kao simboličku formu religioznoga doživljaja.

Ostaje na kraju još jedno pitanje: zašto je Wiesner, uza svu svoju sposobnost da duhovnu stranu krajolika doživi kao nešto ob-

jektivno, ostao pri tektoničkoj organizaciji pjesničke slike, zašto se i u tom pogledu nije udaljio od simbolista? Odgovor bi morao biti kompleksan, a mi ćemo izdvojiti dva njegova, zacijelo najbitnija momenta. Najprije valja napomenuti da je Wiesner proživio svoj vijek u vremenu u kojemu je romantički doživljena beskonačna priroda počela nestajati. To nestajanje ima i svoju faktičnu stranu, o čemu se Wiesner, uostalom, više puta neposredno izrazio, najimpresivnije vjerojatno u nekrologu Vilku Gabariću: »U ove nekako dane, jedno popodne pred dva ljeta, lunjah s prijateljem (s Gabarićem) po tim bregovima ponad Sv. Duha, na Bijeniku, oko Lukšića. Bez straha pudarskoga zobasmo grožđe u tuđim vinogradima i bijasmo žalosni što pitome naše okolice postepeno osvaja rugoba vijeka surovošću svojih tvornica i nametljivih kasarna.«¹⁸ To što Wiesner imenuje »rugobom vijeka« i dobro odabranim metonimijama »tvornice« i »kasarne« nije nešto slučajno što nas tu i tamo uznemiruje svojom nazočnošću, da bi se potom zaboravilo. Wiesnerove metonimije pogađaju sam povijesni nastup one neautentičnosti koja ništi prirodnost prirode, koja zadržava sile bića, one neautentičnosti s kojom se danas odlučno sukobljujemo na razini življenja i mišljenja. Stoga Wiesnerov izbor krajolika ima značaj povlačenja, dok sam krajolik, upravo kao u simbolista, stječe značaj ograničena, tektonički organizirana pribježišta. Krajolik je, drugim riječima, izgubio mogućnost prostorne protege u beskonačno: ono što ga izvana okružuje onečišćeno je već »rugobom vijeka«.

Ali mogućnosti daljnje širenja takva krajolika nisu zapriječene samo nedostatkom prostora, nego i nedostatkom smisla. Time već dodirujemo drugu skupinu razloga koji su uvjetovali Wiesnerovo zaustavljanje na obilježenim rubovima pjesničke slike. Naime, sve kad bi se i mogla pejzažistička tema *Blagoga večera* raširiti preko svojih aktualnih granica, ne bi ona nikada dospjela nekom apsolutnom cilju. Zašto? Jednostavno zato što Wiesner više ne osjeća neposredna kontinuiteta između krajolika i božanskoga bića. To neosjećanje kontinuiteta ili, točnije rečeno, osjećanje diskontinuiteta u *Blagom večeru* je djelatno, ali prikriveno. U Wiesnera se ono u potpunosti razotkriva možda samo jednom, na završetku pjesme *Remete*. Ta pjesma završava ovako:

Bjelinom zvijezda i u mirnom sjaju
Smiješi se Bog sa svojih usnulih pragova.

Nije toliko važno što je Bog u tim stihovima zamišljen kao beskonačno daleko biće. Bjelina zvijezda mogla bi još uvijek pripadati nekom atektonički otvorenu krajoliku. Mnogo je važniji

¹⁸ V. Gabarić, *Stihovi i proza*, Zagreb 1920, str. 9.

predikativno upotrijebljeni glagol »smiješiti se« iz sintagme »smiješi se Bog«. On označuje radnju u kojoj ima dobrote, ali i ravnodušnosti. Najvažniji su svakako »usnuli pragovi«: pragovi su usnuli zato što se preko njih ne prelazi, ni u jednom ni u drugom smjeru.

Wiesneru ne preostaje onda ništa drugo nego da krajolik *Blagoga večera* ograniči prema smisaono ispražnjenu univerzumu i da se prepusti blagosti i čudnovatosti kojom emaniraju karakteristične metonimije sada već duboko iracionaliziranoga numinoznog objekta.