



Croatica XXVII/XXVIII (1998./1999.) – 47/48 Zagreb

Izvorni znanstveni članak

Ljiljana Mokrović

DVA SLIKARSKA ASPEKTA
VIDRIĆEVA PJSNIŠTVA

UDK 886.2-1



Razdoblje fin de siècle odnosno moderne, u književnosti i u likovnim umjetnostima obilježeno je tadašnjim mentalitetom europskoga društva, ponovnim vrednovanjem pjesnika i pjesničkih pravaca iz sredine devetnaestog stoljeća, kao i posezanjem za likovnim repertoarom i jezikom koji im je prethodio tijekom čitave povijesti umjetnosti. U Vladimira Vidrića, pjesnika slikarskog senzibiliteta, lirske je sastavke moguće promatrati s različitih slikarskih aspekata. Dva takva vida njegova stvaranja iznose se u ovome tekstu, a odnose se na Vidrićevu relaciju prema impresionizmu i simbolizmu.

1. Vidrić i impresionizam

Vidrićevo divljenje impresionizmu najjasnije se ogleda u pjesmama *Pejzaž I*, *Pejzaž II*, *Bosket* i *Jutro*. Sličnosti između njegovog pjesničkog postupka i stvaranja francuskih impresionista, posebice Claudea Moneta, nalaze se u izboru teme, tehnici slikanja odnosno pjevanja, izboru boja, studiju materije te srodnosti lirskih kodova u poeziji i slikarstvu. Zajedničke osobine također su u viđenju motiva, zračnosti perspektive, formalnoj i unutarnjoj lakoci pokreta, sugestivnosti izraza i specifičnom poetsko-umjetničkom doživljaju, koji proizlazi iz istovrsnog trenutnog nadahnuća.

“*Jutro*”

Dobar dio navedenih značajki naći ćemo u pjesmi *Jutro*. Izgrađena pomoću tipičnih elemenata Vidrićeve tehnike, cijela je obavijena nekom nježnom proljetnom svježinom, sjajnom bjelinom, jutarnjom sumaglicom. Sva u slutnjama i ispunjena pomalo sjetnim raspoloženjem bez kojega se najčešće ne može zamisliti Vidrićeve stihove, vizija jutra na uranku sva treperi prošnošću i plahošću. Rani osvit, rosom natopljena zelena trava i lûg iza čistine, te blistanje kapi od “sjaja jutarnje zvijezde” što se probija kroz grane i plave magličaste sjene, karakteristični su impresionistički motivi. Takvo je i pjesnikovo raspoloženje - njegov ushit pred jutarnjom ljepotom raste u svakom narednom stihu, a njegova fascinacija prosjajem sunca kroz sîčušni bisser rose dostiže kulminaciju u trećoj strofi:

“A svitaše jutro. Rosa je pala,
pa se u krupnih kapljah blista.
Sja jutarnja zvijezda. Dršće i trepti
jasika širokog lista.”

Glavni je nositelj tog crescenda i naglih izmjena nestalnih dojmova, koji se neprestano smjenjuju, ritam pjesme. Ritam, čija je metrička shema vrlo komplicirana, lagano i fluidno nosi duže ili kraće stihove, koji su već i svaki za sebe prave slikarske minijature. Neki od njih, npr. “Svitaše...”, “A svitaše jutro...”, “O prvom osvitu dana”, ujedno su nenametljivi unutrašnji refreni i glazbom svog ritma podcrtavaju najjače vizualne točke u pjesmi.

Da bi nam snažno i sugestivno dočarao svoj doživljaj, Vidrić ga uvijek zaodijeva u neko zbivanje ili zorno predočiv događaj. Odbacuje apstraktnu ideju i poseže za konkretnošću. Opipljivi svijet za njega je poput prizme kroz koju disperzira raskoš svoje unutarnje pjesničke riznice, a izražavanje kroz prizore i oblike striktno određene fizionomije za nj je jedini mogući iskaz.

Jednostavan, ali neodoljiv doživljaj prirode u praskozorje, kao i na slikarskim platnima, čista je impresija, brzim potezima zabilježena stvarnost koja je drugačija već u slijedećem trenutku, odnosno u pjesmi u stihu. Vidrićev svijet, viđen neposredno i trenutno zaustavljen u paučinstoj tvorbi riječi, jednako je nestalan i krhak, u ovoj pjesmi obavijen prohladnim i

čarobnim tajanstvom ranog svitanja. Po tome je Vidrić sličan Monet, za koga je Cézanne izjavio da je samo oko - umjetnik koji gleda, a ne razmišlja. I Monet i Vidriću svjetlost je efekt pojavnosti prirode, i kao što kaže Peić¹, "zamjećujemo da u Vidrićevoj slici sjaji rosa u oku".

Impresionistički lagodna i olaka, puna površnih dojmova, ova iskričava i nemirna pohvala prirodi sva je prožeta dubokom i čistom životnom radošću. Plave sjene iz tame, razni tonovi zelenog, žute kose nimfi i zlatoruko sunce umiveno u jutarnjoj rosi glavne su boje kojima Vidrić slika svoj prizor. Taj impresionistički sklad moguć je zahvaljujući svijetlim i čistim bojama, a način njihova nanošenja na platno uvjetovan je brzinom prijema dojma, odnosno njegovim registriranjem pomoću poteza ili točaka. Kao i u slici, duboke sjene su plave, ljubičaste i zelene, a osvijetljena mjesta su žuta i bijela. Ove su značajke utkane u svaki koloristički segment slike i u njezine detalje.

Slikarski aspekt, koji Vidrić preuzima kao svoje temeljno pjesničko gradivno načelo sadržan je u odluci da je od komplementarnosti (boja) važnija koloristička, ritmička, kinetička sugestija svijetlo-tamnog kao zamjena za ukinuti valerski način slikanja, pri čemu doživljaj obojene titrave svjetlosti i kretanja treba postati realan i uvjerljiv. Monetovski impresionizam krajnje je oplemenjenje optičkog realizma i zapis o vizualnoj stvarnosti, koja je mnogo više od statičnog površinskog izgleda objekata u prirodi - neprestana metamorfoza svjetlosti i sjene. Tu srodnost u viđenju motiva nalazimo i u Vidrića kad nam svoj svijet predočava baš onako kako ga u stvari vidimo. Bez utvrđene i apsolutne perspektivne iluzije u oku hladnog promatrača koji totalitet svijeta sagledava kroz naslikani prizor, na površini slike, odnosno pjesme vibrira nam tisuću različitih promjenljivih odblesaka scene, percipirane pogledom koji se neprestano kreće i "hvata" sliku preko njezinih konstitutivnih elemenata.

"Pejzaž I"

Prvi od *Dva pejzaža*, "koji sliči goblenskoj slici u bogatom zlatnom ramu"², jednostavnim je riječima opjevan opis spokojnog krajolika u osunčano podne. U skladu s artistskim konvencijama vremena to je samo zamisliv krajolik, a ne prepoznatljiv u prirodi; čisti pjesnički konstrukt kojim dominiraju boje i čija je pikturalnost važna secesijska vizualna komponenta. Osim po svom iznimnom slikarskom spektru ovo je pjesničko "platno" jedinstveno i po tome, što je čista deskriptivna lirika, neopterećena prisutnošću čovjeka i njegovim refleksijama, u hrvatskoj književnosti vrlo, vrlo rijetka.

Kao slikarski pandan ovoj Vidrićevoj pjesmi odabrala sam sliku impresionističkog slikara Claudea Moneta (1840. - 1926.) *Crveni makovi*. Ne zna-

¹ M. Peić: *Poezija i slikarstvo*, "15 dana", god. VI. br. 3, 15. studenoga 1962. str. 30-31.

² V. Berezovska: *Lirske kadence Vladimira Vidrića*, "Forum", god. XXII/1983, knj. XLVI, br. 10-12, str. 691.

mo da li je bila poznata našem pjesniku, no s iznimkom gotovo neprimjetne prisutnosti sićušnih ljudskih likova, na njoj je prikazano sve o čemu pjeva Vidrić.

Želimo li ući u "dušu" tog dražesnog svijeta kakav nam se otvara pred očima, potrebno je najprije proučiti pjesnički oblik, stih, strofu, ritam i zvuk, tj. one formalne elemente koji ga čine lirskom pjesmom.

Pejzaž I sastoji se od triju kitica sastavljenih od četiri stiha nejednakog broja slogova. Po heterosilabičnosti, kao i po načinu rimovanja *abcb* sličan je M. Nikoliću (pjesnici istog trenutka), a toj strofi u hrvatskoj je poeziji posebno mjesto dao Vladimir Vidrić.

Promotrimo li metričku shemu *Pejzaža* utvrdit ćemo da od ukupno dvanaest stihova svi neparni imaju trosložnu kadenciju.³ To je karakteristika i nekih drugih Vidrićevih pjesama (*Gonzaga, Sjene, Bosket, Kipovi, Narodna, Adieu*).

Trosložna kadencija usporava tempo pjesme, osobito ako se nađe na kraju stiha, ako nije zadnja od samih tročetvrtinskih taktova u stihu, i ako dolazi u opoziciju s dvosložnom kadencijom ostalih parnih stihova. Bez obzira na odsutnost interpunkcije na kraju stihova, neometani tijekom pjesme bit će zakočen svaki put kad trosložna kadencija dođe u sukob s početnim iktusom slijedećeg stiha bez uvoda:

"Za sjenatim onim stablima
krupni se oblaci bijele."

"Pod brijegom iz crvenih krovova
podnevno zvono zove."

"A dalje iza tih krovova
zlatno se polje stere."

U sva tri slučaja rečenica je razlomljena u dva stiha. Njezina sintaktička građa sastoji se od priloške oznake mjesta u prvom stihu, te subjekta i predikata u drugom. Na taj način svaki stih se tretira kao posebna cjelina koja zahtijeva polagano čitanje, a tu je onda sasvim umjesno i opravdano usporavanje koje čini trosložna kadencija.

Ako se trosložna kadencija veže s uvodom slijedećeg stiha, čija je uvodna riječ veznik, tako povezana odnosno rastavljena dva stiha djeluju nam i bez ritmičkog ritardanda kao dvije zasebne rečenice:

³ "Posebnu je pažnju posvetio Heusler kraju stiha, posljednjem taktu, koji on zove kadencijom. On razlikuje tri tipa kadencije: punu, ako ona sadržava naglašen slog riječi, a može biti jedno - ili dvosložna; zvučnu, ako slog u njoj (uvijek je jednosložna) nije naglašen, pa je on samo zbog metričkih razloga - nije stao u preiduću takt - dospio u kadenciju; i tupu, ako je posljednji takt jednostavno ispao - ako je pauziran."

Usp. Z. Škreb: *Vladimir Vidrić - Pejzaž - interpretacija*, "Umjetnost riječi", god. I, 1957, br. 2., str. 102.

“U travi se žute cvjetovi
i zuje zlačane pčele...”

“I nebo se plavi visoko
kad nečujno laste plove, -“

“Valovito mirno spokojno -
i s humu se k humu vere...”

Vidrićeva strofa je strofa od četiri stiha s tri takta u svakome, s tim da je zadnji takt u parnom stihu pauziran. Parni stihovi završavaju s dvosložnim riječima i tupom kadencijom, a neparni s trosložnim riječima i zvučnom kadencijom.⁴

Ritmički raspad pjesme na stihove kao osnovne dijelove uvjetovan je, osim trosložnim kadencijama načinom međusobnog povezivanja stihova i strofom koja svojom cezurom oštro razgraničava skupine od po dva stiha. Odmak od XIX. stoljeća u metričkom izboru i njegovim varijacijama (zastupljeni su deveterac, osmerac i sedmerac) signal je moderniteta i nameće se kao jedan od estetskih atributa pjesme, čija je artistička komponenta znak individualne kreacije u okviru zadanih elemenata.

Različiti metri koji u Vidrića imaju svrhu akcentuirati pikturalni, optički učinak pjesme, jednako su važni kao i, gledane izdvojeno, samosvojne i “nelogične” mrlje boje na impresionističkim slikarskim platnima, koje tek percipirane sve zajedno tvore autentični slikarski prizor. Njihovim gustim i slojevitim slaganjem stvara se otvorena i titrava površina, čija se dinamičnost mijenja ovisno o veličini mrlja i njihovim bojama. Vidrićeva se pjesma, *Pejzaž I*, posve raščlanjuje, raspada na svoje konstitutivne dijelove, zato jer se i njegov lirski svijet raslojio na niz “članova” koji stoje nepovezani jedni kraj drugih.

Ako ostavimo po strani umjetničke i estetske razloge koji zahtijevaju da redosljed nabiranja “slika” u pjesmi bude baš takav kakav jest, možemo ustvrditi da njezin smisao ne bi nimalo bio narušen ako bismo stihove rasporedili drugačije. Kaže Škreb⁵ da je u “ovoj pjesmi Vidrić, kao impresionist, dao lirski izražaj takvu osjećanju i doživljavanju svijeta, kakav se u njemačkoj književnosti javio tek u lirici ekspresionizma, a u suvremenoj se književnosti naročito ističe npr. u francuskoj poeziji Jacquesa Préverta”, te tumači naturalizam i impresionizam kao simptome završetka “cjelovite i uvjerljive građanske slike svijeta”. Niz slabo povezanih slika prirode u prvom “pejzažu” predložen je na način koji je blizak znanstvenom i analitičkom načinu promatranja i bezosjećajnoj objektivnosti.

Za razliku od njemačkih liričara-ekspresionista, Vidrić nam nepovezanost svog lirskog svijeta sugerira na drugačiji način – umjetničkim sredstvima od kojih je za pjesnika najvažniji jezični izričaj, te razne pjesničke slike,

⁴ Usp. isto, str. 107

⁵ Isto, str. 108.

epiteti, lirске formule i dr. Nije nov ni motiv ni izražajna sredstva koja su uostalom koristili i stariji hrvatski pjesnici. U Vidrićevu jeziku ništa nema ni zamornog ni teškog, a ono o čemu pjeva osjećamo kao nešto što je blisko i našem doživljavanju svijeta. Toj intimnosti opet je korijen u metrici.⁶

Ta lirska transformacija optičkog efekta u verbalni medij i poput povratne sprege doživljaj riječi onako kako se doživljava ono što se vidi, moguća je veza sa slikarstvom. U jednoj svojoj knjizi Ljubo Babić je zapisao da "bilješke efekta svjetlosti, žive i šarene mrlje otvorenih boja tvore na tim platnima rasplinuto tkanje privida", kao da materija gubi svoju strukturu i dematerijalizira se, "a igra svjetla, živa i puna snage, stvara titravu koprenu, šarenu i blještavu".

Prava vrijednost pjesme sastoji se u snažnim stilskim sredstvima, koja uskladuju i međusobno približavaju pojedine njezine dijelove. To se odnosi prije svega na bogatstvo boja i zvuka, koje nam dočarava pomoću asonance i aliteracije, što ujedno stvara i zanimljiv glazbeni efekt. Krenemo li već od prvog stiha, to načelo ostaje dominantno i dosljedno provedeno kroz cijelu pjesmu. Prema Škrebovoj interpretaciji (usp. cit. dj. str. 112.), ono se sastoji u slijedećem:

"U travi se žute cvjetovi" - dominiraju konsonanti *t* i *v*, a među vokali-
ma ističu se "u" koji "znači" žutu boju;

"i zuje zlaćane pčele" - dominiraju konsonanti *z*, *l*, *ć*, *č* - prva naglašena riječ "zuje" povezana je sa slogom "žu" iz prvog stiha; te se dvije riječi vežu s riječju "zlaćana", a ova pak preko *l* i *ć* s "pčele". Melodiozan vokalizam ovog stiha temelji se na zajedničkom završnom vokalu - *e* u sve tri naglašene riječi, kao i na zvučnoj izmjeni naglašenih vokala *u-a-e*; "za sjenatim onim stablima" - nakon zvučnog sibilanta *z* dominira konsonant *s*, te skupina glasova - *im* - prisutna u sve tri riječi, a melodički niz *e-o-a* opet je moguć zahvaljujući naglašenim vokalima; "krupni se oblaci bijele" - dominira likvid *l*, a naglašeni vokali su *u-a-e*.

Na razini cijele strofe element koji povezuje sve stihove u jednu cjelinu je mekano "j": cvjetovi, zuje, sjenatim, bijele. Ritam muzičkih efekata, kao i slika pejzaža o kojem pjeva, dan je kao nešto "valovito mirno spokojno", prepoznatljivo i specifično kao i taj stih koji se ne uklapa u sintaktičku shemu pjesme pa se zato i posebno ističe. Ritam i muzikalnost Vidrićevih stihova združeni su vrlo jednostavnim sredstvima: tradicionalnim pjesničkim jezikom i poznatim lirskim izražajnim sredstvima. Kombinirajući to dvoje, Vidrić je nenadmašno stvorio jednu novu kvalitetu u hrvatskoj lirici.

Gledano slikarski, boja prati tematske elemente. Ona crta koju Vidrić islikava u svom *Pejzažu* ("valovito, mirno, spokojno"), odraz je one vizualne stvarnosti kojom priroda djeluje na čovjeka, čisti trenutni dojam. To je onaj

⁶ Dvočetvrtinski taktovi prikladni su za vedro i zanosno raspoloženje, dok tročetvrtinski, osim što ubrzavaju tempo, djeluju intimnije. Kod Vidrića susrećemo kombinaciju taktova s promjenljivim brojem slogova (dva ili tri), iako je u ovoj pjesmi temelj metričke sheme zapravo tročetvrtinski takt.

povezujući element između Vidrića i Moneta: on slika zrak, svjetlost i metamorfoze boja one količine zraka koja vibrira između promatrača i predmeta, i pod čijim se djelovanjem predmet neprestano mijenja.

Za razliku od *Pejzaža II* gdje prevladavaju glagolske skupine riječi, ovdje su češće imeničke. Te nominalne skupine iscrtavaju mirni opis od kojeg je autor emocionalno distanciran, dok su svi glagoli imperfektivni, što je tipično za opisivanje. Oni naime izražavaju neutralni aspekt, koji se koristi u onim slučajevima kad ne treba posebno izraziti neki određeni način odvijanja glagolske radnje.⁷

U dvanaest stihova ima osam glagola i gotovo svi su auditivno-vizualnog karaktera. Na primjeru prve strofe vidi se da je u istoj kitici moguće da glagol u stihu dođe prije subjekta ("se žute cvjetovi"), kao i poslije njega ("krupni se oblaci bijele"), a takav sintaktički raspored nosi u sebi nešto inkantacijsko.

Veza sa slikarstvom očituje se u slijedećem:

Intenziviranje verbalnog predikata i pretvaranje oznake boja iz nominalnog predikata u verbalni daju dojam života koji sav pulsira od bogatstva boja i zvukova, iako pjesnik zapravo samo niže pojedinačne utiske. Da bi to postigao, služi se intenziviranjem verbalnog predikata, a to se događa ako umjesto očekivanog glagola uz neku imenicu upotrijebi neki neuobičajeni izraz: u lastama koje "plove", u zvonu koje "zove" i cesti koja se "vere". Također, pretvaranje pridjeva koji označavaju svojstvo nekog predmeta (u ovom slučaju boje) u glagolski predikat (cvjetovi se žute, nebo se plavi, oblaci se bijele) slikarski je impresionistički vid. Riječi kao umjetnički medij u pjesmi, a mrlje boja na platnu jednako titraju svjetlinom i vibriraju životom koji buja ispod njihove epiderme, reproducirajući nam jedan dinamički, slučajno uhvaćeni prizor. Da bi to potencirao, Vidrić svoje glagolske predikate stavlja na najosjetljivija mjesta u stihu, na kraj svake strofe.

Na gramatičkoj razini, da bi povezo dojmове, pjesnik se služi kohezijom pomoću sekvencijskih signala - veznika kao riječi koje se pozivaju na ono što je već rečeno.

Koheziji pridonosi i kontekstualna implikacija subjekta ("polje"), koji se jednom postavljen uz određenu glagolsku skupinu više ne ponavlja uz drugu, a uz to je glavni "subjekt" pjesme.

U labavoj povezanosti niza opisa prvog *Pejzaža* leksička kohezija veća je nego u drugom *Pejzažu*. To je zato što se skoro sve imenice odnose na pojmove povezane s prirodom, a samo krovovi i zvono na ono što je povezano s čovjekom. Takva kombinacija slabe gramatičke i jake leksičke kohezije posve je obratan slučaj od situacije kakvu nalazimo u *Pejzažu II*.⁸

Usporedimo li to, gledano kompozicijski, s *Crvenim makovima*, utvrdit ćemo sličnu situaciju. Kao što Vidrić brižljivo konstruira svoju pjesmu, tako

⁷ Usp. L. Spalatin: *Lingvistika i literarna analiza književnog djela* (dva Vidrićeva Pejzaža), "Umjetnost riječi", god. XII, 1968, br. 2, str. 129.

⁸ Usp. isto, str. 133.

i Monet sve svoje elemente raspoređuje u neku vrstu koordinatne mreže. Pozadina slike, zatvorena horizontalnom masom drveća i arhitekturom s crvenim krovom, dopušta nam naslutiti da se ta ljepota stere i dalje od našeg vidokruga. Na razini motiva i ovdje glavnu riječ ima "polje", tj. livada, a sve drugo što upotpunjava tu umjetničku vizuru samo je imenovano, kao i u pjesmi. Mrljasti potezi boje koji čine najveći dio livade vode nam pogled prema horizontu, te ograničavaju i definiraju dubinski plan slike. To povlačenje u dubinu manifestira se u obliku šarolikih površina boje paralelnih planu slike.

"Skladajući" svoju pjesmu od niza zasebnih i slabo povezanih motiva, po tehnici stvaranja i izboru boja Vidrić opet postupa poput slikara impresionističke palete. Kao i Monet, slikajući je u *plein-airu* rastvarao tonalitete u prvobitne elemente čistih boja, a dominantni akordi u obojice su žuto - plavo - crveno. Da bi ostvarili i svjetlost i prostornost na temelju djelovanja komplementarnih boja, impresionisti ranije tonsko slikanje zamjenjuju slikanjem mrlja od sedam boja (spektar).

Na načelu postavljanja čistih boja u malim partikulama jedne do druge satkan je i poetski svijet Vladimira Vidrića: niz treperavih, minijaturnih opisa pretočen je u stihove. Kao što se na slici boje tek pri gledanju s udaljenosti u oku miješaju u šare i tvore "sliku" pod utjecajem svjetlosnog faktora, tako i pjesmu istinski doživljavamo tek ako je sagledamo u cijelosti. No, u njoj je glavni kohezijski element ponajprije akustičkog karaktera.

Studiozni pristup materiji i Vidriću i Monet u omogućava njezino oživotvorenje u umjetničkom - pjesničkom djelu. Svaki je pojedinačni isječak iz prirode, potenciran u umjetnika ulogom impresije, jednakovrijedan motiv. Pri tome i sama konkretnost motiva može biti žrtvovana i nadomještena neposrednom vizijom cjeline. Osim toga, "snaga i ljepota Vidrićeva leži u tome što on ima čudesnu moć da nas udalji od stvarne fature svog izraza. Ne vidimo tu fakturu, koja je zapravo vrlo priprosta, nego samo upijamo žar koji iz nje izbija".⁹

Ističući modularane preljeve u svim dijelovima slike, Monet nas u svojem pejzažu uvodi u novi osjetilni svijet svjetlosti i boje. Njegovi makovi, i svi ostali "živi" elementi slike, rascvali su se u titravu i zatalasanu mrljastu površinu, bogatu valerima i refleksima. Sunce koje nas zaslijepljuje na desnoj strani slike onemogućava nam da u daljini vidimo od čega je ona satkana, tj. što se sve nalazi na toj livadi. Unatoč razlikama između fature različitih konstitutivnih dijelova pejzaža - polja, drveća, neba, arhitekture u pozadini - svi su oni stopljeni u svom zajedničkom izrazu kao boja.¹⁰

⁹ N. Milićević: *Vladimir Vidrić*, "Forum", god. XI/1972. knj. XXIV, br. 7-8, str. 198.

¹⁰ Isticanje stvarne fizičke fature same boje, nanesene teškim premazima kista ili slikarskim nožem, vodi podrijetlo od neravne boje romantičara, snažno modeliranog Courbetovog impasta i Manetovog rada kistom.

Usp. H. H. Arnason: *Istorija moderne umetnosti*, Beograd, Jugoslavija, str. 22.

Kao i na slici, zadržavajuća snaga i sugestivnost ove pjesme isključuje precizan crtež i statičnu strukturu oblika; dosljedni impresionizam odbacuje narativnu interpretaciju sadržaja. Svoj pjesnički svijet Vidrić gradi pomoću metrike i sintakse i "opojne vizije ljepote, koju on, svim čarima svoje poezije, umije dočarati iz njega".¹¹ Njegovo otkrivanje ljepote i ushićenost njome u onim stvarima i pojavama kraj kojih obični ljudi prolaze sasvim ravnodušno, otkriva još jedan lirski kôd koji poeziju veže sa slikarstvom: ono što je davalo smisao umjetničkom djelu za impresioniste je ležalo u jednostavnom, ali neodoljivom prirodnom svijetu, neposredno viđenom kroz atmosfersku realnost određenog doba dana.¹²

Iako Monetova djela skupa s djelima drugih impresionista djeluju kao da su rađena intuitivno, ona su itekako proučavana. Poznato je da je Monet, posebice za svoje *Katedrale*, pažljivo proučavao odsjaje boje i trag sunčeve svjetlosti na kamenu prije nego što ih je prenio na platno. Ni Vidrićeva pjesma nije salivena u jednom dahu, nego je plod dugotrajnog i mukotrpnog dotjerivanja, pomnih kombinacija i odabira najbolje pjesničke riječi. Da bi se rodila i zasjala u svojoj ljepoti, i pjesmi je potrebno vrijeme sazrijevanja. Pjesnik je, kao i slikar sliku, dugo nosi u sebi i sagledava kroz prizme vlastitih unutrašnjih osvjetljenja.

Već sam izbor teme svjedoči o povezanosti pjesnika Vidrića i impresionističkih platna. Vidrić pjeva o svom motivu potpuno ležerno i neopterećeno, a pod njegovim perom rađa se pjesma upravo onako kako nastaje slika slikara, koji, namjestivši svoj stalak na suprotnome brijegu – gleda, upija i slika. Pritom u prvi plan izbijaju osjetilni, nemisaoni i "sadašnji" dojmovi stvarnosti viđene kroz svjetlost i boju.

Izbor teme je za slikare impresioniste karakterističan: za razliku od svih ranijih umjetničkih epoha i pravaca ovo je slikarstvo društveno neangažirano, iako svoj vrhunac doživljava u vrlo teškom vremenu za Francusku.¹³ Uglavnom urbanih značajki, umjetnost Monetovih i drugih pejzaža veliča jedan životni stil koji se, rasterećen od sumorne svakidašnjice i ponesen žudnjom za nepatvorenom životnom radošću, podaje užitku arkadije i njezinoj zanosnoj pikturalnosti svim mogućim odbljescima i nijansama. Taj osnovni senzibilitet na kojem su građene gotovo sve njegove pjesme tipičan je i za Vidrića, ali na jedan možda malo drugačiji način.¹⁴ One su sročene tako da u čitatelja svojim originalnim "slikama" izazovu snažnu optičku senzaciju. Kako kaže Peić¹⁵, "Vidrić opservira kao Mallarmé u onom svom slavnom

¹¹ Z. Škreb, cit. dj. str. 113.

¹² Isti prizor drugačije je bio viđen u zoru, sunčano podne i u suton. Najbolji primjer za to je nekoliko verzija Monetove *Katedrale u Rouenu* iz 1894.

¹³ Francusko-pruski rat 1871. godine.

¹⁴ Pisane kao slike za gledanje, ove su pjesme nastajale za uski krug pjesnikovih prijatelja intelektualaca koji su, umorni od surovosti osobne svakidašnjice i burnih političkih događanja u tadašnjoj Hrvatskoj, svoju duhovnu arkadiju našli na čistim izvorima Vidrićeve lirike.

¹⁵ M. Peić: *Vidrić i slikarstvo*, "Književnik", god. I, 1959, br. 5, str. 35

proznom spisu iz parka Monceau. Naime, pjesnik 'Posljedpodneva jednog fauna' prvo vidi crvenilo, a tek onda cvijet, prvo okom boju, a tek naknadno umom zaključiti smisao. To mallarméovsko crvenilo pred cvijetom, a oko pred mišlju - najbolje objašnjava Vidrićevu metodu. Prije nego postanu priče o satiru ili nimfi - tekstovi za misao, Vidrićeve su pjesme riječima fiksirana ljepota sjene i svjetla za oko onog vizuelno rafiniranog čitaoca, kakvog je on želio. Drugim riječima, kao što je Mallarmé prije vidio okom rumenilo, a tek umom cvijet, u Vidrićevoj pjesmi valja prvo čitati okom svijet vizualnog, a tek onda tražiti njegovu osmišljenost".

"Pejzaž II"

S nešto jačom dozom sugestivnosti dokaz za posljednju tvrdnju možemo naći i u drugom dijelu *Dva pejzaža*. Trajno fasciniran crno-bijelim kontrastom kako u izboru motiva tako i u kompoziciji, drugi je *Pejzaž* Vidrić otkao kao tamni pandan ustreptalom, svijetlom i koloristički impulzivnom prethodnom *Pejzažu*. Te dvije suprotnosti, međusobno komplementarne i nerazdvojne u njegovim "slikama", pokazuju da pjesnik prirodne fenomene percipira posve spontano, impresionistički. (U razmatranju ovog aspekta Vidrićeve poezije zaobilazim modernističke konotacije drugog *Pejzaža*.) Snažan osjećaj povezanosti s prirodom ponovno je izražen izrazito pikturnim sredstvima. Rasterećena bilo kakvih nepoetskih elemenata, pjesma je bliska poetici impresionista na isti način na koji i oni shvaćaju nježnost i nestalnost svjetlosnih odblesaka u prirodi. Zato nam u njezinoj slikarskoj interpretaciji ne dolaze u prvi plan detalji "sadržaja", nego opet doživljaj cjeline.

Svijetlo-tamne suprotnosti Vidrić stvara i upotrebom glagola. Vidjeli smo da je glavna osobina prvog *Pejzaža* prezentnost, široki spektar boja i naglašeni pokret, a drugog narativni perfekt, aorist i stišani prezent, svodenje boja na akorde crnog i bijelog, smirenje, tišina i sukcesivnost nasuprot istovremenosti u prvom *Pejzažu*. Vidrićevo akcentuiranje glagola više je izraz potrebe da se iskaže radnja, dok su pridjevi kao odraz slikarskog u ovoj pjesmi mnogo manje prisutni. Promotrimo li pozornije izbor riječi u pjesmi, lako ćemo utvrditi da joj pravi impresionistički "štih" daju uglavnom glagoli koji na sebe vežu promjenljivost dojmova i nestalnost "radnje" (je odskakivo, sam otvorio, trznula se je, blisnuv, vidjeh, ginu, viknuh, hiti, se pronije, prosu, ljeska se itd.). Ovdje lirski subjekt izravno sudjeluje u onom što se događa.

Ključne su slikarske riječi koje nam dočaravaju različite svjetlosne nijanse u pejzažu, gdje se noć i tama nigdje izriječkom ne spominju.

nebeski putnik mjesec
nad svijetlim oblačnim rubom
blistav od kapi kiše
iskrice noći lete
rosno grmlje
gdje blisnuv - ginu i - svijete

mjesec nad svijetlim rubom
na mokrih stazah
tiha se voda ljeska.

U sugeriranoj noćnoj atmosferi u pjesmi nema zapravo ničeg tamnog. Gledano slikarski, pjesma je obavijena aurom sitne iskričave svjetlosti, koja vibrira različitim intenzitetom. Kao i u impresionista, koji pomoću bijele boje produhovljuju i oživljavaju svoje slike, osiguravajući im tako i tonsko, svjetlosno jedinstvo, tako i Vidrić svoje tamnine opjevava pomoću njihovih kontrasta. Po tehnici, pjesma je satkana od niza brzih poteza i točaka koje su plod analitičkog mišljenja, i pred nama se slijevaju u neposredan optički doživljaj – više po diktatu senzacije nego zahtjevu za konkretnošću motiva i njegove “poruke”. Vidrićeva sličnost s impresionistima očituje se i u kolorističkom senzibilitetu: s njihovih je paleta bez iznimke uklonjena većina zemljanih i neutralnih boja, a crna za njih uopće nije postojala.

Preostaje još da se razmotre prirodni fenomeni rose, kiše, ljeskanja vode, vjetra i oblaka, koji se javljaju kao tipični impresionistički motivi. Na Vidrićevu tragu, njihove su refleksije prisutne i u kasnijih pjesnika, npr. Cesarića, ali s drugačijim značenjem, odnosno porukom.

Rosa koja se prosula Vidrićevim *Jutrom* ili drugim *Pejzažom* svjetlucavi je odraz stvarne ljepote, stvarnost vidljiva zahvaljujući lomu svjetlosti kroz sićušnu vlažnu materiju, a pjesnikovo udivljenje njome fiksiran je optički doživljaj koji se zaustavlja na rožnici oka i kao takav pretače u pjesmu. To je posve različito od Cesarića, čija *Voćka poslije kiše* treperi isto toliko koliko i njegova duša, tj. unutarnji svijet ponesen svjetlošću a kojeg materijalizira kroz vizualni trenutak realnih pojava u prirodi. Čarolija kišnih kapi na drveću kod Cesarića ne trepti nam pred očima onom jačinom kao sjaj Vidrićeve “jutarnje zvijezde”; ona se gubi i nestaje onog časa kad i pjesnikova duša ostaje zasjenjena. Dok Vidrić i najsitniji vizualno-koloristički efekt može iskoristiti za impresionističku kompoziciju, Cesarić ih koristi za naglašavanje svoje pjesničke misli. Nasuprot Vidriću kojem je dovoljno samo da vidi i stvori od površnih dojmova, on se upušta u meditaciju koja treba pikturnalnost samo kao sredstvo za izražavanje osjećanja i stanja svog duha.

Motiv ljeskanja vode, čija se površina presijava pod određenim djelovanjem svjetlosti, osim u spomenutim Vidrićevim pjesmama prisutan je i drugdje. Protumačimo li ga kao nešto nevino i čisto, što je pjesniku tim dragocjenije što više u njemu raste svijest o uzvišenoj ljepoti koja ničim ne smije biti okaljana, naći ćemo ga i u *Ex Pannonia* gdje se “i uz put blistala voda”, u *Pompejanskoj sličici* gdje “srebrne vode teku”, u noćnom *Pejzažu* čija je tama samo efektna pozadina za iskričavo ljeskanje vode. Voda se ljeska i u pjesmama tamnijeg, sjetnijeg raspoloženja: u *Mrtvacu* su “razlile se vode sjajne”, sa “staklenim valom” prispodobljena je duša u *Nottarnu*, “u staklu voda” ogleda se *Plakat*.

Oblaci i vjetar slijedeći su impresionistički motivi, koji udahnjuju život pjesničkoj materiji. Kao i na slikarskim platnima, nosioci su njezina unutar-

njeg pokreta. Lagani vjetar, gotovo lahor, poput glazbene pratnje struji osvitom *Jutra*: "a šumi lug - to ide vjetar / o prvom osvitu dana", u *Perunu* "naoko njega vjetrovi lijeću / nestašna djeca neba...", dok u melankoličnim *Kipovima* vjetar "tavni šume i tuguje". U Vidrićevim pjesmama još se na mnogo mjesta spominju učinci vjetra, koji u *Roblju* prerasta čak u demonima zametnutu oluju. No on se javlja i kao simbol u pjesmi *Adieu*, odnosno kao metafora za pjesnikov duboko osobni motiv: život ležeran i neopterećen, pun slobode i prpošne radosti.

2. Vidrić i simbolizam

"Plakati"

Pjesma *Plakat* i njezin odmak od književnog modernizma zanimljivi su u prvom redu po svojim simbolističkim konotacijama. Ona u sebi sadrži nešto bodlerovsko, bogatstvo unutarnjih značenja, ali ne i gotovih poruka. Raznolika sugestija pjesme kao u simbolizmu, gdje je naglasak na analizi vlastitih osjećajnih stanja, otkriva novi ljudski senzibilitet, koji unutar neotkrivenih svjetova mašte na treba odgonetavati. Simbolisti ne objašnjavaju nego označavaju, okreću leđa svakodnevnici i svijetu i streme k iracionalnom u ime viših vrijednosti.

Ta bodlerovska sugestija inzistira na odgovornosti svom tajanstvenom i nedefiniranom "ja" (elementu tipičnom i za Poea), zastupa subjektivizam i individualizam, predočava određene ideje. Personalizacija pjesnika kao vraća (žrec ili pjesnik) i njezina sugestivnost "Ja vrač, uklet, silan...", koja djeluje kao vrsta pjesničkog autoportreta, ovdje su zapravo simboli koji predstavljaju kompleks unutarnjih doživljaja, a ujedno se javljaju i kao posrednici između banalne materijalnosti svijeta i uzvišenog svijeta duha. On ništa ne iskazuje nego samo omogućava naslućivanje.

Možda se u ovoj Vidrićevoj meditaciji o veličini, ali i prokletstvu pjesničkog poziva (za koji je sam govorio da je jedino za što vrijedi živjeti), koja u sebi krije tragičnu rastrzanost jednog blistavog uma, može uhvatiti jeka Baudelaireova ruševnog kršćanstva, odnosno praznog idealiteta. Pokušat ću to objasniti na primjeru sučeljavanja Baudelaireove *Uznesenosti* i Vidrićeva *Plakata*.

Sam Baudelaire izrijekom kaže: "Da bismo zagledali u dušu nekog pjesnika, u njegovu nam je djelu potražiti one riječi koje najčešće dolaze. Riječ odaje ono čime je on opsjednut."¹⁶ Ako malo bolje pogledamo, u Vidrića i u Baudelairea riječi pomoću kojih stvaraju svoje pjesme možemo podijeliti u dvije posve različite skupine. S jedne strane to su riječi koje označavaju tamu, pomrčinu, strah, ponor, hladnoću, a s druge svjetlinu, čistoću, uzvišenost. Ta antiteza svjetla i mraka, koja Baudelaireu služi za izricanje zamrše-

¹⁶ H. Friedrich: *Struktura moderne lirike*, Zagreb, Stvarnost, ²1988, str. 49.

nih duševnih stanja, pomiruje se u oksimoronu kao ključnoj figuri njegove disonantnosti. Taj je kontrast u Vidrića ponajprije optičke prirode, a svoj sklad dostiže tek u dojmu pjesme kao cjeline, no to ne znači da i ona nije inspirirana dubokom unutarnjom patnjom. Baš naprotiv, to je jedna od njegovih pjesama koje najrječitije nagovješćuju tminu njegova skorog uminuća.

Kao i Baudelaire, ni Vidrić nije bio kršćanin, no obojici je, po njihovoj duhovnoj vokaciji, svojstvena potreba da budu u suglasju s visinama.

U pjesmi *Uznesenost*, pisanoj povišenom intonacijom, pjesnik poziva svoj duh da se vine povrh svekolike vidljive stvarnosti (dolina, jezera, planina, šuma, zvijezda) u onostranu "vatru koja vrata nebeska otvara" i čisti od zemaljske prljavštine: "sretan je tko može u zamahu krila / uznijeti se prema poljima vedrine!". U toj pjesmi, komponiranoj po platoničkoj i kršćanskomističnoj shemi, "duh se uspinje u neku transcendenciju koja ga toliko mijenja da on, u osvrtnju, probija zemni ovoj te spoznaje i njegovu pravu bit."¹⁷ No cilj tog uspona je prazni, čudni i nedefinirani idealitet, neka nepoznata, nedostupna i "božanska" sfera koja međutim s Bogom nema nikakve veze. Taj idealitet romantičnog porijekla u Baudelaireu se pretvara u onu snagu koja čovjeka, odnosno čovjeka-genija napokon ponovo obara prema zemnoj prašini. Oba Baudelaireova pola, sotonsko zlo i prazni idealitet, vide svoj smisao u tome da podrže potrebu bijega iz banalnog svakidašnjeg svijeta.

Nešto od tog temeljnog bodlerovskog raspoloženja možemo naći i u Vidrića. On je naime, kao i Baudelaire u "Uznesenosti" vidio svoj duh oslobođenim od tereta stvarnosti i uzvišenim u ljepoti svog dostojanstva, no ta je vizija, iznesena retorički i elokventno, plod jednako osjetljivog i razapetog pjesničkog senzibiliteta. U stremljenju mističnom i tajanstvenom otklanja se logika, a vizija se proteže iza i iznad stvarnosti. Dok Baudelaire svoje letove prema nebeskom azuru i strmoglave padove u ponor opjevava za vrijeme pušenja opijuma, naš Vidrić svoju pjesmu stvara u trenucima emocionalnih kriza. Kao duševni bolesnik, koji je nakon spontane radosti pred bogatstvom prirode i života naslutio nepoznatu mračnost bezdana, oslikao je borbu između svjetlosti i tame. Potrebu za svjetlošću koje se grčevito držao smijenila je na kraju tama, u času klonuća zajedno sa svojim bolom. Na koncu konca tama, odnosno smrt preostat će kao jedino rješenje i u Baudelaireu u njegovoj zadnjoj pjesmi *Le Voyage*, i u Vidrića u *Adieu*.

Pikturalno predočljiv pejzaž također je u skladu sa simbolizmom, koji verbalne slike nadopunjava kolorističkim i zanosi se bojama umjesto oblicima, te spontanošću a ne razumljivošću. Pomoću vidljivog se izražava nevidljivo, pomoću onoga što se naslućuje ili osjeća izražava se nedokučivo.

Slikarski aspekt ponovo je baziran na kjaroskuralnom odnosu, ali za razliku od drugih Vidrićevih pejzaža, ovaj u sebi nosi nešto karakteristično:

¹⁷ Isto, str. 52

vrljetnom snježnom krajoliku suprotstavljena je ne crnina, nego ono plavetnilo bijelog pejzaža kojemu se divimo u ozvjezdanoj noći. Tako je i ova pjesma, razvedrena kristalnom bjelinom pomalo zagonetnog pejzaža, građena na isti slikarski način kao i mnoge druge. Bjelina koja u pjesmi čini prevagu (snijeg, bjelasaju se, bijele se, u snijegu, blijed, svijetlih, sjaji, ledena, snježna, staklu, jasnom snijegu - nasuprot: plavet doli, tavana slika, plave mi se stope, sjen) sadrži u sebi nešto bajkovito. Kao u priči o ledenom carstvu nepoznate Snježne Kraljice, zrcali se odsjaj nekog starog potonulog mitskog grada, iščezlih civilizacija.

Bijela boja noći, potreba za svjetlinom i denokturiziranje noći tipični su neoromantičarski elementi. Ti pjesnici s kraja XIX. stoljeća koji njeguju "bijeli tenebrizam", začeti još u Novalisa, opjevavaju noćnu atmosferu povezanu s bljedolikom mjesecinom, te stvaraju vrstu romantičnog kontrasta.¹⁸

Još jedna konstanta Vidrićevog slikanja pejzaža, koja je prisutna i na drugim mjestima - *Mrtvoj ljubavi*, *Ambrozijskoj noći*, *Grijehu*, *Putovah* i dr. - jest ljubav prema veličanstvenim planinskim prizorima i vrhuncima koji otvaraju široke vizualne prospekte, ali i kriju vrtoglavo duboke ponore. Strahotnost surova krajolika je, vjerujem, Vidriću trebala manje zbog ushićenja čarima prirode, a više zbog isticanja gordosti i veličine onog "silnog vrača", pjesnika-genija u kojem je vidio sebe kako silazi s maglovitih, mraznih olimpskih visina. Volio je svoje pjesme obavijati dahom nestvarnog, pa je onda neke svoje motive smjestio u čudne, gotovo "uklete" krajolike.

Čak i kad su u pitanju takvi motivi kao pejzaži, u Vidrića postoji niz nejasnoća, sugestija i mogućnosti iščitavanja značenja na više načina, kao u simbolizmu. Charles Baudelaire, izravni preteča simbolizma i moderne poezije uopće, izričito razvija tezu da priroda nije lijepa; ona je čak i opasna u svojoj stihijnosti. (Pjesnici s kraja stoljeća pokazuju jak otpor prema barokizmu, arkadizmu i lamartinizmu, jer takvi opisi prirode bili su već viđeni u literaturi.)

Ali, sama priroda i realna stvarnost pritom se ipak doživljavaju kao razasuto obilje oznaka i stvari koje svoj smisao i oblik dobivaju tek u procesu stvaranja, kad postaju nova subjektivna stvarnost. Svoja estetska načela iznio je u studiji o Delacroixu: "Čitav vidljiv svijet samo je skladište slika i znakova kojima će mašta dati relativno mjesto i vrijednost; to je neka vrst hrane koju mašta treba svariti i preobličiti." Srodnost svih elemenata u prirodi i njihovo suglasje s psihom - "dušom" čovjekovom, poetski se mogu izraziti samo pomoću simbola, usporedbe, metafore ili alegorije.

I bez posebnih pretenzija za pronalaženjem slikarskog djela - pandana Vidrićevom *Plakatu*, nije teško sjetiti se tolikih herojskih pejzaža koji se u europskoj umjetnosti stvaraju još od N. Poussina u XVII. stoljeću. To su idealni pejzaži komponirani u ateljeu od različito odabranih elemenata priro-

¹⁸ Primjere za to u hrvatskoj književnosti možemo naći kod S. S. Kranjčevića i I. Mažuranića.

de, te na određeni način mogu biti čak i idealizirani. "Herojskim" se nazivaju zato što su u njih postavljeni likovi iz mitologije (u Poussina npr. već i pejzaž sam bez posredstva ljudskog lika u svojoj biti nosi i izražava nešto herojsko, pa se i takav pejzaž zove herojskim). Ta će se tradicija, osobito preko njemačke romantičarske struje (Schirmer), koja je bila u uskoj vezi s istovremenim rimskim klasicističkim slikarstvom, moći pratiti sve do Böcklina i njegove podudarnosti s Vidrićem.

Urođenu sklonost za slikanje pejzaža Böcklin je naročito razvio pod utjecajem slikara alpskih predjela u Švicarskoj, nakon čega je postao pravi virtuoz u slikanju gorskih krajolika. Nakon Rima, kamo ga je odveo tipično njemački nagon za antikom, uklapa u svoje romantične kompozicije likove iz klasične antikne mitologije, iz svijeta srednjovjekovnih njemačkih priča, ili stvorene vlastitom maštom. Evo dakle još jedne spona između Vidrića i Böcklina: i jedan i drugi u taj zamišljeni, imaginarni, artificijelni krajolik, kakav se i piše i slika krajem stoljeća, smještaju neko biće kojem pridaju mitsko podrijetlo! U Böcklina su to kojekakve nimfe, kentauri, satiri i nereide, a u Vidrića je to sam lirski subjekt, koji pridajući sam sebi nadljudske karakteristike ("a sjen moj pada kao plašt bogova"), poput pjesničkog Prometeja silazi s visova onostranosti.

U tom planinskom pjesničkom pejzažu, satkanom od niza samostalnih detalja i kao "isklesanom" pod rukom klasicističkog slikara, posebno odjekuje stih "I k mraznom srcu stištem cimbal snova". Hladna svjetlost koja obavija grandiozne klasicističke pejzaže (npr. Kochove), ovdje dobiva jednu novu nijansu: ton koji u svojoj "podsvijesti" nosi pejzaž kao romantičarsku refleksiju duševnog stanja, ali nas možda još više uvodi u stvarnost sna, što je međutim daleko više na pragu simbolizma. Simbolizmu nas u toj pjesmi vodi i neka vrst "magičnog uranjanja" u proces stvaranja pjesme, koji je moguć zahvaljujući "nagovještajima o božanskom podrijetlu umjetnosti".¹⁹

Postoji još jedna podudarnost između Vidrića i romantičara - simbolista Böcklina - u drugoj strofi na razini motiva i strukture. Ona ponovno podsjeća na sliku *Otok mrtvih*, a to se u ovom slučaju posebno odnosi na stihove: "u plavet doli - gdje u staklu vodā/tavna slika mitskog grada pliva". Zaista, taj lirski tonski prikaz u Böcklina - savršeno mirna površina vode, sjajna i glatka poput zrcala, opet nosi u sebi nešto zagonetno, neku tajnu: ona nešto skriva, ali ne znamo što. Nije li možda na svojim neprozirnim dnima zauvijek zaključala tajnu svjetlosti s vrha onih surovih hridina, kao što i naš pjesnik, "u trenutku psihičke uskovitlanosti i u grčevitoj provali bola"²⁰, introvertiran i ponosan, "s maskom smirenosti i gordosti na licu,

¹⁹ V. Berezovska: *Lirske kadence V. Vidrića*, "Forum", god. XXII/1983, knj. XLVI, br. 10-12, str. 687.

²⁰ N. Milićević: *Vladimir Vidrić*, "Forum", god. XI/1972, knj. XXIV, br. 7-8, str. 206.

uklet i silan"²¹, silazi sa svojih tajnih visova u istu takvu zatamnjenju dolinu, gdje prostore duše prekriva zaustavljena voda zaborava?

U njemu kao da postoji nešto karizmatско; ogrnut plaštem, silazi s visoka, kroz divljinu i trnovitim stazama, a istodobno uvijek nastoji ostati gore, u duhovnim sferama koje isijavaju neuništivu svjetlost.

Kao i A. Böcklin, "književni slikar", kako ga nazivaju, i Vidrić se od uzvišenog cilja postizanja jedinstva forme, raspoloženja i poezije, sve više okreće prema višem cilju izražavanja filozofije. To je jedna od konstanti simbolizma²², pokreta u književnosti i likovnoj umjetnosti koji se javlja u Francuskoj u posljednjim desetljećima XIX. st. kao reakcija na realizam i naturalizam.

Ova pjesma se sastoji od tri strofe. U prve dvije dana je oštrim i sumarnim potezima, koji na račun tamnijeg kolorističkog kontrapunkta apostrofiraju različite nijanse sjajne i ledeno-snežne bjeline. Time je ujedno dočaran vrtoglavi, fantastični i pomalo izokrenuti ambijent (uključuje u sebe elemente sna i podsvjesnog, čime će se, preko simbolizma, kasnije koristiti i nadrealisti), koji svojom "ukletom" ljepotom izaziva jezu i strah.

Pjesma, čiji je nastavak neispjevan, u potpunosti je pisana u jedanaestercima i s poluukrštenom rimom uobičajenom u Vidrića, jedino je zadnji stih druge strofe deseterački. S obzirom na to da cijela pjesma djeluje kao vizija, možda bismo taj zadnji stih mogli protumačiti kao sićušnu nijansu prema promjeni, no ona ostaje nedopjevana i puna slutnji. Osjećanje životne moći koje stremi prema beskraju već je zasjenjeno tegobnošću savršenstva. Jak prizvuk nelagode, nesklada i nemira obilježio je pjesmu proisteklu iz duboko osobnog motiva, a nagovještaj toga imali smo već u *Kipovima*.

Karakteristično je za postupak slikara-simbolista da se ne zadržavaju na razini čisto vizualne "pikturalne" senzacije, nego pokušavaju proniknuti "iza" granica vidljive stvarnosti. U težnji za dočaranjem jednog drugačijeg svijeta, svijeta pjesničke i umjetničke imaginacije u kojem vrijede dimenzije nadljudskog i izvanzemaljskog, vanjska faktura pjesme slovi samo kao granična crta između onog nevidljivog i unutarnjeg, te iskustveno dostupnog što pomoću simbola pokušava dohvatiti realnost prvoga. U tom svijetu "i likovi poprimaju oblik astralnih, spiritualiziranih bića a krajolici prerastaju u izmaštane scenske okvire postojanja".²³ Koliko god dakle naš Vidrić bio "slikar", on je barem toliko i pjesnik simbolističkog senzibiliteta.

Ova pjesma također je "u paru" s onom koja čini protutežu njenom osnovnom raspoloženju. I. Dekanović tu suprotnost razrađuje na primjeru pjesme *Jutro*²⁴, a Frangeš na primjeru *Oblaka*²⁵: isti doživljaj, ista metrika, ali

²¹ Isto.

²² Vidi: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, IV, Zagreb, Leksikografski zavod FNRJ, MCMLXII, str. 207.

²³ V. Zlamalik: *Bela Čikoš Sesija*, Zagreb, JAZU, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, knj. XXXIII, 1984, str. 205.

²⁴ Usp. I. Dekanović: *Pomućena radost* (dvije pjesme V. Vidrića - "Jutro" i "Plakat"), "15 dana", god. IV, br. 8, 10. 1. 1961, str. 14.

velika razlika u intonaciji, kolorizmu i ugođaju. Blistava, zanosna i toplja ljepota *Oblaka* snažan je kontrast tamnom i hladnom plavetnilu snijega. Tako kliktavost i ekstatičnost, ovdje tegoban silazak na zemlju.

U toj opoziciji potrebno je još razmotriti ulogu pojedinih vrsta riječi. Učestalost glagola, kojih je radnja posve suprotna od glagola životne radosti i snage, očigledna je: spuštanje, srozavanje i padanje prati razvojnu crtu pjesme koja se spušta s vrha prema dnu. "Kud pade snijeg" "ginu" bijele staze, timor-šuma "ruši se" "u plavet doli", a s hridi silazi vrač čija sjena pada poput plašta.

"A d i e u"

Posljednja pjesma Vidrićeve zbirke zove se *Adieu*, a po svom se raspoloženju nadovezuje na prethodnu. Ono što je u *Plakatu* nagoviješteno ovdje se ostvaruje. Dok ondje pjesnik kroz patnju i samoprijegor silazi s visina ljudskog duha (zapravo pjeva o svom pjesničkom dolasku), ovdje šutke i nepoznat odlazi u zagrljaj konačnog rastanka s poezijom ali i s vlastitim zemaljskim životom. On umire dostojanstveno i bez epitafa, a njegov jednostavni i kratki *Adieu* sročeni je kao žanr prisutan i u europskoj literaturi.

Premda su neki kritičari govorili o ovoj pjesmi kao o ljubavnoj (za Šimića npr. je "trubadurska popijevka"), ona to ipak nije. Prije bi se moglo reći da je to vrsta Vidrićeva autoportreta, a on pak ima jedan neotrubadurski poriv za pisanjem galantne udvorne poezije iz spleena (nezadovoljstva) vlastitog života. Kod njega naime i inače prevladavaju plahe i vazda potisnute čežnje za onim što zapravo nije imao.

Taj dublji i tragičniji smisao pjesme detaljnije su razradili Donadini i Barac, uvidjevši da njezina snaga i težina ne leže u ljubavnom izričaju, nego u nečem sudbinskom: u liku nepoznate, "tu negdje" prisutne gospoje zapravo je personificirana smrt. Osjećamo da nam pjesnik, koji stihove piše na temelju značajnih trenutaka i bez jasne poruke, ovdje ipak želi priopćiti nešto važno. Slutnja koju nam nameće i perspektiva koju nam otvara vjerojatno su simbolističkog podrijetla, no u blistavoj i zagonetnoj fakturi pjesme ona je neophodni putokaz njenom mogućem rješenju.

U trenutku slabosti i iskrenosti, u časku samosažaljenja, zvuci kao vrst lamenta nad samim sobom i predosjećaj utrnuća njegova dionizijski provedenog života. Za razliku od psihičkog napona u *Plakatu*, ovdje nalazimo smirenu meditaciju koja se predaje sudbini. Ovdje pjesnik pod teretom neiskazane patnje silazi u Had²⁶ svoga života poput otmjena, umorna plemića.

Jedini pravi ljubavnički rekvizit je mandolina, dok sve ostalo što je navedeno (pomrčina na vjeđama i suze koje otire pjesnikova ruka) može ali

²⁵ Usp. I. Frangeš: *Studije i eseji*, Zagreb, Naprijed, 1967, str. 276.

²⁶ Nazorovo objašnjenje ove pjesničke alegorije.

i ne mora upućivati na ljubav. No, može se govoriti o elementu neopetrarkističke ljubavi kao iscjeliteljice, što prihvaćaju i neoromantičari; primjer za to imamo u prvom stihu druge kitice "A moja se ruka ganula / koja pjesmice sklada".

Završetak pjesme je također literaran i odgovara neotrubadurskoj intonaciji. Ima u tome nešto od mitova u koje osim Vidrića vjeruje i hrvatski pjesnik Begović: vizijaavnog nepostojećeg vremena i prelijepih gospi u aristokratskim gradovima upotpunjena je udvornošću nesretnog zaljubljenika. On, raskopčana kaputa i slobodna hoda, spokojno silazi u carstvo smrti, a mramorne stube kao i *Na Nilu, Gonzagi* i *Dvama levitima* okvir su radnje, jednako su hladne i bezglasne kao i ondje.

Umjetničko djelo koje bih prisposodobila ovoj pjesmi je De Chiricova slika *Melankolija i tajna ulice* iz 1914. godine. Kao što ova pjesma iz 1907. sadrži mnogo upitnog i "nečitkog" u odnosu na lirski petrarkizam XV. stoljeća, tako i nad slikom izraslom iz romantičarske tradicije ostajemo zamišljeni i pomalo neugodno iznenađeni. To nas ne mora čuditi ako se sjetimo da je u Münchenu na prijelazu stoljeća autor bio pod izravnim utjecajem A. Böcklina, čije je neke elemente koristio u cijelom svom "metafizičkom" opusu, osobito njegovu crnu, zasjenjenu Odisejevu figuru, leđima okrenutu promatraču i naznačenu samo sumarnom konturom na slici *Odisej i Kalipso* iz 1883. U djelu starijeg slikara, De Chirica je naročito impresionirala Böcklinova sposobnost predočavanja nekog "iznenađenja", te da nevjerojatno ili fantastično prikaže kao realno i shvatljivo, suprotstavljajući ga običnom svakodnevnom iskustvu.

Ova činjenica vrlo je važna za našu analizu, zbog podudarnosti i između Vidrićeve i De Chiricove "poetike". Vidrić hvata pjesmu na temelju jednog trenutka i razvija je kao da se radi o nečemu nevažnom, iako je njezin smisao dalekosežan i ozbiljan. De Chirico u času pomrčine bira jednu prepoznatljivu, naizgled običnu situaciju, no u njoj se također krije nešto neobjašnjivo i sudbinsko, što graniči sa svijetom sna. Njegova koncepcija slike kao simbolističke vizije razvila se početkom XX. st. u Münchenu, gdje je na umjetnike i pjesnike jak utjecaj imalo Nietzscheovo insistiranje na lirskom značenju sadržanom iza vanjskog izgleda materijalnih oblika.

Ova pjesma u dvije siksline izrazite je silazne putanje. Iscrtana u kratkim daktilskim potezima, sa svakim se narednim stihom spušta sve dublje u ponor iščeznuća kamo ga vodi purpurna pomrčina - granica između pjesnika na odlasku i onoga što ga je ispunjalo prije: svjetlost, slobodno kretanje i dionizijski čar života. Nema sumnje, žalosnog trubadura koji se oprašta sa životom sve više doživljavamo u svjetlu onoga što je značio nekad; noseći u sebi neku herojsku bol i veličinu djeluje nam poput crne siluete figure iza tamne zgrade na De Chiricovoj slici. Lik koji baca tu sjenu ostaje nepoznat, no ritam njegova hoda silazan je kao i u pjesmi. Spuštajući se niz nevidljive stepenice iza građevine u prvom planu, turobni koraci odmiču mu dostojanstveno i sporo kao i monotoni ritam arhitekture s lijeve strane ulice, koji se gubi u beskraj.

Ta niska bijela arkada protegnuta u daljinu u oštrom je kontrastu s dubokom crnom sjenom, presijeca sjajno osvijetljeni prostor između zgrada, a u tom se procjepu neugodno doima zasjenjena djevojčica s kolutom. Ta utvarna figura koja se nezaustavljivo približava crnoj silazećoj figuri na desnoj strani ima nešto zajedničko s imaginarnom damom iz pjesme - simbolom nečeg neobičnog, ukletog, sudbinskog. Njezina tajanstvena prisutnost i neuhvatljiva pojavnost upućuje na prostor nekog mitskog grada iz drevne legende, kroz čija je vrata moguće proći samo jedanput. Osvrćući se na "gracioznu maniru otmjene solo-pjesme", smisao Vidrićeve alegorije V. Berezovska vidi u "ritualnom činu poniranja u pra-situaciju pjevanja"²⁷.

Nestvarna i zastrašujuća atmosfera i dio nečega što je izvan ovog života u oba su slučaja projicirani kroz slike koje bi, sukladno našem običnom iskustvu, trebale odisati blagošću i mirnoćom. Međutim, ta je situacija prikazana kao jedan neobjašnjivi proces za koji ne znamo ni uzrok ni posljedicu, a u svrhu naglašavanja vizualno-emocionalnog dojma i u slici i u pjesmi ponovno će poslužiti svjetlosno-koloristički element.

Bacimo li pogled na Vidrićev *Adieu*, vidjet ćemo da u njemu prevladavaju tamni i zagasiti tonovi. Kaputi galantnih kavalira (osobito u starinskoj portretistici prošlog stoljeća) obično su baršunastocrne boje; pomrčina je purpurna, a sunce o kojem pjeva pozlatilo je njegove najljepše dane. Suza koju otire je svijetla, a "stube tvogega grada" zasjenjene su tugom rastanka i blizinom nadolazeće noći. Akordi crvene, crne i bijele boje čine dominantni trozvuk boja osobito u otmjenih muških portreta u bidermajerskom slikarstvu XIX. stoljeća.

Opći ton pjesme neodoljivo podsjeća na kakav nostalgični sutonji prikaz bremenit slojevitošću misli. Kao i na De Chiricovoj slici, svjetlost predvečerja obasjava crnu zagonetnu sjenu (u Vidrića je to sjenka pjesnika koji je drugima volio biti nepoznat), a prazni prostori kojima on silazi puni su zlošutne prijetnje. Sumrak u Vidrićevu *Adieu* sličan je sumraku u zamišljenom srednjovjekovnom ili renesansnom gradu (slikarski pandan Vidrićevoj viziji su ugaone kule sa zastavicama na bijeloj građevini-tvrđavi!), sa izduženim sjenkama u kasnom jesenjem popodnevju na slici.

Vidrićev prostor, uronjen u pomrčinu života na izmaku, obavijen je velom tajne u koju je teško prodrijeti, no s obzirom na karakter pjesme kao autoepitafa, bar načas se mogu uhvatiti odsjaji pjesnikove duše. Takva tenzija, koja vibrira iz podpovršinske luminiscencije, javlja se i u De Chiricovim zelenim, duboko smeđim i oker tonovima, zasjenjenim, plošnim i neprozirnim. *Melankolija i tajna ulice* jedan je od najboljih primjera duboke perspektive iskorištene za stvaranje emocionalnog učinka, a nju u slici naglašava izdužena niska zgrada s arkadama, ritmizirana naizmjeničnim svijetlo-tamnim otvorima. Beskrajnost pak u vertikalnom smislu, na slici tek naznačena i naslućena ljudskom silhuetom koja mora zaokrenuti prema nevidljivom i

²⁷ V. Berezovska, cit. dj., str. 684.

imaginarnom stubištu, u pjesmi je jasno zacrtana poantom u posljednja dva stiha. Purpurna pomrčina - unutarnji osjećaj da se nešto skriva, umobolnica - vodilja je u ponor iščeznuća, neizlječivu bolest i smrt. Gledano psihološki, u toj pomrčini odražava se još jedan Vidrićev kontrast: izmjena *lucida intervalla* i potpunog zamračenja obojila je ljepotom taj posljednji Vidrićev lirski sastavak.

Ovaj primjer svjedoči o primjernoj razini pjesničke komunikacije svog vremena, i po kojoj može funkcionirati u europskoj literaturi. Dokaz za to treba potražiti u općoj kulturnoj i intelektualnoj srednjoeuropskoj klimi u kojoj se kretao Vidrić, a sudeći po onom što je rečeno o *Adieu*, izgleda da je dosta blizak tzv. bečkoj skupini, koja je težila za kozmopolitskom artističkom umjetnošću. Osim što uvode elemente pomodne kozmopolitske egzotike, nameću i estetizam kao čeznuće za ljepotom u umjetnosti.

Nadalje, europski kontekst Vidrićevog *Adieu* podrazumijeva otmjenu salonsku liriku, pisanu u "bečkoj školi" za neoaristokraciju europskog društva. To je kasnosimbolistička galantna poezija, koja u sebe uključuje sve od *dolce stil nuova* pa do baroka i rokokoja, i privlači svom elitnom udvornom ljepotom.

Potrebno je također osvrnuti se i na Paula Verlainea, simbolista po težnji "muzike prije svega". Jedna od faza u njegovu stvaranju su *Otmjene svečanosti* iz 1869. Tu se nalazi pjesma *Mandolina*, po duhu srodna Begoviću i Domjaniću, a po težnji za artističkom ljepotom reklo bi se i Vidriću.

Mislim da se pjesmi *Adieu* ne može zanijekati izvjesna doza "verlenizma". Pjesnik, tj. plemić-aristokrat doziva jedno iščezlo vrijeme, pri čemu inzistira na melodioznosti i fluidnosti svog laganog, kratkog i sjetno intoniranog stiha. U dvjema siksstinama od kojih se sastoji pjesma, prva četiri stiha naizmjenično su deveterci i sedmerci, a posljednja dva osmerci, što sve zajedno, potkrijepljeno poluukrštenom rimom, čitatelju sugerira osjećaj glazbe. Takav oblik pojačan zadnjim dvama stihovima koji zvuče poput nekog refrena trebao je poslužiti izvanvremenskom aristokratskom ozračju.

Najbolji predstavnik moderniteta koji svoje lirske pjesničke tvorbe sklađa kao sonete na glazbene teme u hrvatskoj književnosti s prijelaza stoljeća zasigurno je Milan Begović. No, ako tu vezu glazbe i pjesništva združimo sa slikarstvom, što je prije Verlainea započeo Gautier, onda se opet vraćamo na početak. Ne smijemo naime zaboraviti da se mandolina pjesnika-slikara Vidrića još pred pet stoljeća oglasila u rukama ljupkih anđela-svirača na slikama fra Beata Angelica i Rafaela d'Urbina.

SUMMARY

Vidrić's connection to impressionist painters may be seen in the poems *Landscape I*, *Landscape II*, *Grove*, and *Morning*. Similarities between his poetic procedure and the work of the French impressionists, particularly that of Claude Monet, lie in both thematic and structural area. They are being exhausted in the technique of painting i.e. of com-

posing poems, the choice of colours, the study of the subject, and the closeness between lyrical codes in poetry and in painting. Their common features also lie in the comprehension of motifs, the air-like perspective, the easiness of moves, suggestive expression, and a specific poetic/artistic impression, resulting from the same momentaneous inspiration.

In the poem *The Poster*, Vidrić, not unlike the painter Arnold Böcklin, turns more and more from the unanimity of form, mood, and poetry, towards the expression of philosophy as one among the constants of the European literature and visual arts symbolism towards the end of the 19th c. The context of the poem *Adieu* implies a classy late Symbolism poetry written in the best school there is for the European society's neoristocracy. Apart from Verlaine, it includes also the elements from *dolce stil nuovo* to *rococo*. From the visual arts point of view, it may be followed all the way to the metaphysical painting of Giorgio de Chirico.