

„Ljuljačka“ – nijemi svjedok ženskih emocija

1. Uvod

Teško je zamisliti zajedničko subjektivno iskustvo koje nije konceptualizirano kroz metafore. Konceptualna metafora prisutna je kako u mislima tako i u jeziku (Lakoff, Johnson 1999). Teorija konceptualne metafore daje alate za istraživanje čak i određenih kulturno-specifičnih aspekata koji nam pomažu razumjeti strane kulture. Cilj je ove studije istražiti naizgled ne odveć značajnu sliku u kineskoj poeziji – „ljuljačku“. Ona se pojavila u poeziji u vrijeme dinastije Tang 唐朝 (618–907) te je postupno dobivala nova značenja. Radi se o često korištenoj slici koja dosad nije bila predmetom istraživanja, iako su u literaturi bila spominjana njezina različita značenja i konteksti.¹ Ova studija, prateći konceptualne obrasce i metaforičku srž koja se skriva iza slike, daje uvid u evoluciju te slike u kineskoj poeziji, ne zanemarujući pritom njezin kontekst – kinesku kulturu. Kulturno-specifična slika „ljuljačke“² jednostavan je materijalni objekt koji je postao popularan zabavan predmet, sredstvo za sportske aktivnosti i natjecanje, i to uglavnom za žene. Ona je postala poetska slika (*yixiang* 意象) na temelju koje se potom razvila konceptualna metafora koja ukazuje na skriveni, unutarnji i čulni svijet žena u tradicionalnoj Kini.

Takvo preslikavanje konceptualnog značenja jedne slike na drugu može nas nagnati na prenošenje znanja o prvoj slici na znanje o drugoj, odnosno na preslikavanje konvencionalnog znanja o slici izvorne domene na ciljnu domenu. Osnovne konceptualne metafore su konvencionalne, automatske, nesvjesne i neprimjetne. Vrlo zanimljiv primjer takvog preslikavanja slika nudi stilska figura personifikacije (Lakoff, Turner 1989), u osnovi koje leži konceptualna metafora

¹ Liu Hanchu 劉漢初, *Qiuqian yu pingfeng: Tang Song shige yixiang tanlun* 秋千與屏風：唐宋詩歌意象探論 i Liu Lijun 劉俐君, *Lun Zhongguo gudai hanshi minsu zhong de „qiuqian“ huodong* 論中國古代寒食民俗中的「秋千」活動.

² Izvorno je nazvan *qianqiu* 千秋 i znači doslovno „tisuće jeseni“, što prema Eberhartu ima veze s ljuljačkom (Eberhart 1988). Bila je to čestitka kojom se želi nekome dug život. Kasnije su okrenuli komponente riječi. Studija se samo usredotočila na materijal u kojem se slika naziva *qiuqian*, pisano 鞦韆 ili 秋千.

”DOGAĐAJI SU AKCIJE” (*ibid.*: 74–75).³ Personifikacija je metafora pomoću koje stvari, odnosno neživi predmeti, primaju osobine ljudi. Tako, primjerice, kineska poezija koja uključuje sliku ljuljačke, sugerira da određeni atributi ljuljačke ukazuju na stanje ženskog uma. Međutim, značenje ljuljačke u kineskoj poeziji je nestabilno. Ona se od pozitivne slike (koja sugerira zadovoljstvo i sreću) prometnula u negativnu – postala je nijemi svjedok ženske čežnje. Stoga se postavlja pitanje što se dogodilo na konceptualnoj razini da se nametnulo posve novo značenje metafore. Prateći njezin razvoj u poeziji mogu se, dakako, detektirati i specifična obilježja kineske kulture. Slika ljuljačke razvila se u poeziji *shi* (詩) dinastije Tang, no mijenja se u kontekstu poezije *ci* (詞) dinastije Song 宋朝 (960–1279). U vrijeme dinastije Song značenje slike doseglo je svojevrsni vrhunac, ostavivši duboki trag kako u kineskoj kulturi tako i u drugim književnim žanrovima (u romanima, primjerice).

Poezija *ci* povezuje se sa ženama kao autoricama i izvođačicama, a k tome su upravo žene česti subjekti te poezije. Iako poezija dinastije Song nije poticala žensku kreativnost, neke su pjesnikinje ipak ostavile trag. Poeziju su uglavnom pisali muškarci, ali među rijetkim djelima koje su pisale žene postoji nekoliko pjesama sa slikom „ljuljačke“, što nam omogućuje da istražimo kako su pjesnikinje usvojile sliku „ljuljačke“ i što je ta slika za njih značila. Ipak, ne postoje čvrsti dokazi da se radi o tzv. ženskom pjesništvu, odnosno da su žene bile uistinu autorice spomenutih pjesama. Ne može se, međutim, osporiti da u njima dominira osjećajnost, ukazivanje na određena emocionalna stanja. Stoga se nameće zaključak da je pjesništvo bio način da žene u tradicionalnoj Kini pokušaju izraziti svoje emocije. Ova studija polazi od pretpostavke da se stihovi koje su pisale žene razlikuju od onih koje su pisali muškarci, pa odudaraju od njih, odnosno izlaze iz zadanog okvira. Što je uzrokovalo transformaciju ljuljačke kao pozitivne slike koja označava zadovoljstvo i sreću u posve suprotno stanje koje ukazuje na tugu i nemoć?

2. Ljuljačka – od sredstva za zabavu do personifikacije

2.1. Ljuljačka kao sredstvo za zabavu i sport

U tradicionalnoj Kini, kako pokazuju povijesni zapisi iz dinastije Liang 梁朝 (502–557), ljuljačka se koristila u narodnim zabavama već u razdoblju Proljeća i jeseni dinastije Zhou 周朝 (771. pr. n. e.–476. pr. n. e.).⁴ Isprva je ljuljačka bila

³ U kognitivnoj se lingvistici konceptualne metafore pišu velikim slovima kako bi se razlikovala lingvistička metafora.

⁴ U državi Chu nazivala se *shigou* 施鉤. Slika „ljuljačke“ također se pojavljuje u budističkoj literaturi kao *juansuo* 罽索.

sprava za trening muškarcima, ali nakon dinastije Han 漢朝 (202. pr. n. e.–220. n. e.) smatrala se sredstvom za žensku igru, koja je do vremena dinastije Sui (581–618) postala tradicionalna igra. Za vrijeme vladavine cara Xuanzonga 玄宗 (712–756) igra „polu-božica“ *banxian zhi xi* 半仙之戲 postala je vrlo popularna, zajedno s igrama poput one slične nogometu *zuju* 蹴鞠, borbe pijetlova *douji* 斗鸡, ili jahanja *zouma* 走马 (Liu 2012). Sve su te igre bile blisko povezane s aktivnostima na festivalu *qingming* 清明 poznatom i kao *dan hladne hrane – hanshi* 寒食, dan sjećanja na mrtve i odlaska na groblje.⁵ Unatoč uredbi cara Gaozonga 高宗 iz 622. godine kojom se zabranjuju zabavne aktivnosti na dan sjećanja na pretke, te su se aktivnosti bile već duboko ukorijenile u društvu (Liu 2014). Čak i u pjesmi cara Xuanzonga, koji je bio obožavatelj ovih aktivnosti, postoji sljedeći stih: „Mladi plemići igraju *zuju*, a ljepotice se ljuljaju“ („Sastanak na putu prema rijeci Qin za vrijeme *hanshi*“ *Churu Qinchuan lu feng hanshi* 初入秦川路逢寒食).⁶

Važno je napomenuti da je ljuljačka, povezana s festivalom *qingming* koji se održava početkom travnja, na taj način stavljena u kontekst proljeća. Poznavanje konteksta od ključne je važnosti jer se interpretacija metafore može odvijati samo u kontekstu. Štoviše, interpretacija metafore varira ovisno o kontekstu, pa su zato oni blisko povezani (Kövecses 2015). Ponekad su metafore, zbog sociokulturnog konteksta, povijesti ili pak mentaliteta „svojstvene samo određenoj kulturi“ (Kövecses 2015: 12). U kineskoj poeziji proljeće je najčešće prikazivano godišnje doba, ali osjećaj koji se s njime povezuje pomalo je neočekivan. Posrijedi nije uzbuđenje zbog novog ciklusa života i ljubavi, već posve suprotno – *chunhen* 春恨, osjećaji gubitka, žalosti, ljutnje, tuge, točnije neugodan osjećaj osvješćivanja gubitka ljubavi, smisla, ljepote (Yang 1995). Iako je univerzalna metafora ŽIVOT JE GODINA (PROLJEĆE JE MLADOST) primjenjiva i u kineskoj tradiciji te proljeće može biti metafora za mladost i vitalnost, već od *Knjige pjesama*⁷ naglasak je na prolaznosti, posebno u kasno proljeće kada se održava i *qingming*. Budući da se ljubav u tradicionalnoj kineskoj kulturi nije izravno tematizirala (čak ni u poeziji), ona se najčešće manifestirala kroz neki oblik čežnje. U tom je smislu ženska poezija posebno važna. No, osjećaj nezadovoljstva (prije kor, tuga, žalost, očaj) nije svojstven samo ženama – baš kao što su žene osjećale žalost zbog gubitka ljubavi, muškarci su se osjećali deprimirano zbog neuspjehâ u profesionalnom životu te su katkad takvo stanje izražavali služeći se ženskom personifi-

⁵ Dan *qingming*, poznat i kao dan čišćenja groba ili festival čistog sjaja, slavi se 15. dan nakon proljetnog ekvinocija, što je 4., 5. ili 6. travnja.

⁶ Za potrebe istraživanja *Cjelovite zbirke poezije shi iz dinastije Tang* i *Cjelovite zbirke poezije ci iz dinastije Song* korištena je elektronska zbirka *Xiao He zuowen wang* 小荷作文網. Dostupno na: <http://qts.zww.cn/> (pristup 11. 5. 2024.)

⁷ *Knjiga pjesama* (*Shijing* 詩經) najranija je sačuvana antologija kineske poezije. Zbirka je bila uključena u „konfucijanske klasike“, a pjesme je, prema (nepouzdanjoj) predaji, odabrao sam Konfucije.

kacijom. Tipični motivi u razradi takve teme podrazumijevaju rastanak, ženu i paravan (Yang 1995).

2.2. Ljuljačka kao poetska slika (*yixiang*)

Ljuljačka je kao predmet zabave i igre mladih žena ušla u poeziju i postala poetska slika, a slika je složeno emocionalno ili intelektualno iskustvo koje proizlazi iz vizualnoga (Chen 1990). Povezana je s ljudskim emocijama i nema fiksno značenje ili upotrebu.⁸ Međutim, slika se može prenositi samo metaforički, zbog čega uvijek sadrži i određenu razinu nejasnoće (Wu 1995). Nadalje, struktura svake slike (bilo da je ona jednostavna ili složena) višeslojna je pa značenje koje predstavlja nije uvijek strogo određeno i posve jasno. To i jest osnova konceptualnog preslikavanja; u tome se i krije potencijal za oblikovanje konceptualnih metafora. Veza između ljuljačke i žene u ovome se slučaju temelji na tjelesnom iskustvu. Iako je upravo tijelo potencijalni izvor za nastanak metafora, kultura funkcionira kao filter koji odabire aspekte senzorno-motornog iskustva te ih povezuje sa subjektivnim iskustvima i prosudbama za metaforička preslikavanja. Metafore su utemeljene na tjelesnom iskustvu, ali su oblikovane kulturnim razumijevanjem. Kada različite kulture dijele neke zajedničke aspekte te istu interpretaciju određenih slika, one će vjerojatno dijeliti pojedine konceptualne metafore (Yu 2008).

Ljuljačka se pojavljuje u kineskoj poeziji prvo u dinastiji Tang, gdje je slika „ljuljačke“ služila kao pozadina u proslavama festivala *qingming*. U *Cjelovitoj zbirci poezije shi iz dinastije Tang (Quan Tang shi 全唐詩)* slika se pojavljuje trideset šest puta, ali tek na vrhuncu dinastije Tang (Visoki Tang, vrijeme cara Xuanzonga).⁹ Primjeri slike koja prikazuje mlade žene (koje gledaju muškarci) iz različitih kutova kao zdrava i snažna bića puna života mogu se pronaći u pjesmi Wang Weija 王維 (699–759) „Događaji na festivalu hladne hrane u istočnom dijelu grada“ („Hanshi Chengdong ji shi“ 寒食城东即事), u pjesmi Du Fua 杜甫 (712–770) „Qingming“ (清明 [二]), kao i u pjesmi Zhang Zhongsua 張仲素 „Proljetni izlet“ („Chun you qu“ 春游曲 [一]). Igre na ljuljačkama bile su povezane s *taqing* 踏青, odnosno šetnjom po zelenim površinama u proljeće. U tom se kontekstu ljuljačka temelji na takozvanim primarnim metaforama: sve festivalske aktivnosti temelje se na DOGAĐAJI SU AKCIJE, zbog čega ljuljačka (OBJEKT) predstavlja zabavno ISKUSTVO (metafore ISKUSTVA SU OBJEKTI, SREĆA JE POKRET-

⁸ Postoje različite vrste slika: prirodne slike (životinje, biljke ili mjesta), slike društvenog života (rat, putovanja, lov, vjenčanja ili pogrebi), osobne ljudske slike (osjetila, psihološke itd.), slike ljudskih stvaranja (zgrade, alati, ukrasi, gradovi), ljudski imaginarni konstrukti (bogovi, duhovi, čudovišta, svijet mrtvih) (Huang 1984).

⁹ Dinastija Tang dijeli se na Rani, Visoki, Srednji i Kasni Tang.

NI OBJEKT). Naglasak je na sretnom emocionalnom stanju, utemeljenom na metaforama STANJA SU DOGAĐAJI (fizičke aktivnosti i okupljanja ljudi na javnim mjestima izazivaju sretno emocionalno stanje), odnosno SRETAN JE GORE (ljljačke se obično prikazuju u zraku). DOGAĐAJ je osnova za različite akcije i interakcije, kao što su natjecanja mladih ljudi u pokretu (metafora AKCIJA JE KRETANJE) i uzrokuju pozitivno emocionalno stanje kako korisnica (žena) tako i promatrača (muškaraca). Stoga je slika ljljačke utemeljena na konceptualnoj metonimiji SREDSTVO ZA STANJE i AKCIJA ZA STANJE. Tjelesna iskustva – inače izvorne domene za konceptualne metafore – zapravo su složene društvene i kulturne konstrukcije (Gibbs 1999). Tjelesno iskustvo, koliko god bilo univerzalno, mora proći kroz filter kulture prije nego što će se metaforički preslikati na apstraktne koncepte (Yu 2008).

Međutim, u vrijeme dinastije Tang ta slika ima još jedno značenje. U kontekstu *qingminga* slika „ljljačke“ utemeljena je na metonimiji SREDSTVO JE KORISNIK, odnosno ona zamjenjuje ženu, kao što se događa u pjesmi Liua Yuxija 劉禹錫 (772–842) „Uživanje u harmoniji dubokog proljeća“ („Tong le tian he wei zhi shenchun“ 同樂天和微之深春): „Ljljačke se natječu u nizu, povlačeći obojenu užad“ (鞦韆爭北京, 牛濛彩系新). Ljljačke su personificirane i postale su metafora za žene koje se igraju na ljljačkama. Središte procesa u personifikaciji čini metafora DOGAĐAJI SU AKCIJE. Svaka akcija je događaj (iako obrnuto nije istina) i preslikavanje od akcija do događaja sastoji se od događaja i agenta (u ovom slučaju žene) koji dovodi do tog događaja. Preslikavanje tako dodaje strukturu domeni događaja, čineći događaj rezultatom radnje i predstavljajući agenta koji dovodi do te radnje (Lakoff; Turner 1989). Koncepti koji se preslikavaju iz izvora u cilj obično su izgled, ponašanje i slično.

Bliski prijatelj Liua Yuxija, Bai Juyi 白居易 (772–846), koristio je sliku ljljačke u četiri pjesme u kojima se prikazuje mladost i vitalnost žena na ljljačkama. U jednoj pjesmi iz ciklusa „Harmonija u dubini proljeća“ (20) („He chin shen ershi shou“ 和春深二十首) stoji: „Djevojka s vitkim strukom na ljljački njiše se i slijedi vjetar“ (鞦韆綠腰女, 搖曳逐風臺). U dvije druge pjesme ljljačka i radnja koja se na njoj vrši suprotstavljene su starenju („Noć za vrijeme *hanshi*“ / „Hanshi ye“ 寒食夜) i bolesti („Bolestan usred neprestane kiše za vrijeme *hanshi*“ / „Bing zhong duo yu feng hanshi“ 病中多雨逢寒食). U tom su smislu karakteristike mladih žena (mladost, zdravlje, vitalnost, aktivnost) postale dio značenja koji sugerira daljnje implikacije. Ljljačka je, dakle, kao i žena koja se ljlja – uvijek u pokretu; kreće se prema GORE ili su njezine užadi nagnute (*xie* 斜), pa je naglasak na pokretu povezan s emocionalnim uzdizanjem (BITI SRETAN JE BITI IZNAD TLA).

Koncepti koji se ovdje preslikavaju odnose se na kretanje i zadovoljstvo. Ljljačka ponekad podsjeća na promjene raspoloženja žena, no to nije slučaj s tradicionalnim ženama u Kini gdje radikalne emocije nisu bile prihvatljive, pa tako ni ushit, kako sugerira slika ljljačke u zraku. Čestite žene u konfucijanskom društvu morale su prihvatiti svoju sudbinu, prilagoditi se i pretvarati da je sve u

izvor OBJEKT – LJULJAČKA	cilj KORISNIK – ŽENA	konceptualne metafore
zabava sport, akcija kretanje (ljuljanje) gore – dolje javno	sretno raspoloženje tjelesna aktivnost, natjecanje zdravlje, vitalnost, mladost sretan – tužan interakcija	STANJA SU DOGAĐAJI SRETAN JE GORE BITI SRETAN JE BITI IZNAD TLA SREĆA JE UGODAN TJELESNI OSJEĆAJ SREĆA JE VITALNOST SREĆA JE ZDRAVLJE

Tablica 1: Metaforička preslikavanja i metafore o SREĆI

redu – mogle su, primjerice, biti zavidne, ali nikada bijesne (Birrell 1982: 13). Još uvijek mirna, nepokretna i često vezana ili ograničena ljuljačka, ali s potencijalom kretanja i donošenja radosti, mogla je biti prikladna slika za preslikavanje fizičkog i emocionalnog stanja žene. Nova promjena dogodila se u razdoblju Kasnog Tanga. U potrazi za kreativnošću, pjesnici obično nisu skloni osmišljavanju potpuno novih metafora, već radije iskorištavaju ili nadopunjuju konvencionalne metafore svakodnevnog jezika i mišljenja u želji da postignu nove efekte (Lakoff, Turner 1989). Stoga je na kraju dinastije Tang ljuljačka stavljena u drugačije okruženje. *Qingming* se i dalje često spominje, ali ne zbog događaja povezanih s festivalom, nego kao pokazatelj proljetnog vremena – razdoblja koje se u poeziji najčešće prikazuje s temama koje su implicitno povezane sa ženama. Slika prelazi iz javne sfere u privatnu, odnosno iz otvorenog prostora u privatni (ili carski) vrt gdje je žena najčešće sama. Privatni vrtovi postali su sve popularniji, bili su pokušaj imitacije prirodne scene unutar dvorišta (Lou 2003). Uređivanje vrta bio je proces samokultivacije, i to počevši od razdoblja Šest dinastija (220–589), kako navodi Lou, a ljuljačka je bila i estetski objekt u vrtu i igračka za djevojčice. Stoga se primarna metafora na kojoj se temelji slika promijenila: umjesto STANJA SU DOGAĐAJI, postala je STANJA SU LOKACIJE. Lirski subjekt postaje SPREMNIK za emocije. Djevojka ili mlada žena u vrtu ili se naslanja na ljuljačku ili se okreće od nje, kao da za sobom ostavlja vrijeme mladosti i vitalnosti. Ipak, ona je najčešće udaljena od ljuljačke, čak se ni ne nalazi u vrtu, već je promatra nepomično i napušteno iz svojih odaja. Ljuljačka postaje nijemi svjedok u tematiziranju čežnje, prijekora, tuge pa čak i očaja koji ženu preplavljuje unutar odaja (*guiyuan* 闺怨). Takvo preslikavanje nudi sljedeće metafore: ISKUSTVA SU OBJEKTI, TUGA JE NEPOKRETNI OBJEKT.

Li Shangyin 李商隱 (813–858) koristio je sliku u prvom od dva poznata stiha „Bez naslova“ („Wuti“ 无题), gdje je ženski lirski subjekt preplavljen tugom zbog gubitka mladosti. U dobi od petnaest godina djevojka je ili udana i nesretna ili nesretna jer nije udana (Liu 1969). Slika ljuljačke kao simbola mladosti i sreće nju

više ne predstavlja. Žena se okreće od ljuljačke. Osim Li Shangyina, sliku je preuzeo njegov prijatelj i rođak Han Wo 韓偓 (oko 842–oko 923) koji ju je u svojim pjesmama i najviše koristio. Jedna od pjesama nosi naslov „Rijetko viđeno“ („Oujian“ 偶见). Ona prikazuje ženu kako se sretno ljulja, ali naslov pjesme više je nego indikativan. Slika „ljuljačke“ neprestano se koristi u kontekstu proljeća, a često se spominju čak i *qingming* ili *hanshi*. Ljuljačka se još uvijek može interpretirati kao personifikacija žene – ljuljačka je napuštena, zanemarena, ograničena ili vezana u svečanom vrtu, baš kao što je žena osuđena živjeti u zatvorenoj sobi daleko od ljudi. Ljuljačka zna također gdjekad biti vlažna ili mokra, što implicira ženinu želju/žudnju, ali najvažnije je to što ni jedno ni drugo nisu u akciji – nepokretni su i žena i ljuljačka (TUGA JE DOLJE, TUGA JE NEDOSTATAK VITALNOSTI). Ljuljačka više nije metafora za vitalnost žene, već sugerira drugačije značenje.

izvor OBJEKT – LJULJAČKA	cilj KORISNIK – ŽENA	konceptualne metafore
nedostatak kretanja i radnje gore – dolje vezana privatno	tužno stanje uma fizička nepokretnost bolest gubitak vitalnosti mladost izolacija	STANJA SU LOKACIJE TUGA JE DOLJE TUGA JE BOLEST TUGA JE GUBITAK VITALNOSTI TUGA JE NEDOSTATAK KRETANJA TUGA JE GUBITAK MLADOSTI

Tablica 2: Metaforička preslikavanja i metafore o TUGI

Zanimljiv je taj pomak značenja koji se od pozitivnog transformira u posve negativno stanje. Revolucionarne promjene donesene pobunom An Lushana 安祿山 (755–763) uvelike su utjecale na mnoge društvene slojeve i na percepciju ljudi. Stoga se može pretpostaviti da se to prenijelo i u književnost. Pobuna je ušla u povijest kao događaj koji je uništio dinastiju Tang, iako se ona uspjela održati još sto pedeset godina. Zemlja je bila devastirana, broj žrtava zajedno s onima koji su stradali od gladi brojao se u milijunima, gradovi su bili uništeni, dio zemlje izgubljen, osjećaj sigurnosti je nestao, a šteta koja je nanosena ekonomskom i socijalnom sustavu bila je znatna. Neki od najvažnijih pjesnika iz Visokog Tanga (Li Bai 李白, Du Fu, Wang Wei itd.) spominjali su pobunu u svojoj poeziji. Pobuna je imala utjecaj i na percepciju žena te se odrazila možda čak i više u poeziji nego u povijesti. Poznata pjesma Bai Juyija „Pjesma o vječnom žalovanju“ (*Changhen ge* 長恨歌) tematizira ljubavnu priču između cara Xuanzonga i njegove konkubine Yang Guifei 楊貴妃, odnosno njihov bijeg iz glavnog grada tijekom pobune, kada careva pratnja zahtijeva smrt Yang Guifei, smatrajući je glavnim krivcem za pobu-

nu i pad dinastije. Yang je tako zabilježena u kineskim povijesnim tekstovima kao negativna osoba, pa čak i simbol zla (Birrell 2001).

Treba reći da je Kina u tom razdoblju pretrpjela niz društvenih, ekonomskih i političkih promjena. One su bile toliko radikalne da su neki znanstvenici govorili o ovom razdoblju kao prijelazu između srednjeg vijeka u rano moderno doba (Tackett 2017). Promjena značenja slike „ljuljačke“ može ukazivati na niz društvenih promjena koje su zadesile žene tijekom razdoblja nakon dinastije Tang jer „nove metafore imaju moć stvaranja nove stvarnosti. [...] Ako nova metafora uđe u konceptualni sustav na kojem temeljimo svoje postupke, ona će promijeniti taj konceptualni sustav i percepcije i postupke koje taj sustav izaziva. Veći dio kulturnih promjena proizlazi iz uvođenja novih metaforičnih koncepata i gubitka starih“ (Lakoff, Johnson 1980: 145). Metafore mogu stvarati nove stvarnosti, posebno one društvene te mogu biti vodič za postupke koji će se uklopiti u metaforu, ojačati moć metafore da iskustvo postane koherentno. U tom smislu, „metafore mogu biti proročke“ (*ibid.*: 156). Unatoč velikim promjenama u slici „ljuljačke“ tijekom vremena, njezino značenje i dalje nije bilo stabilno.

3. Slika „ljuljačke“ u poeziji *ci* dinastije Song

3.1. Ženske karakteristike poezije *ci* i ženska kreativnost

Izvorno je poezija *ci* pisana u svrhu uglazbljivanja, a pjesme su izvodile žene. Pjesme su usredotočene na izražavanje emocija (*qing* 情). Teme su na početku bile vrlo ograničene, orijentirane više na privatni nego na javni život te nisu bile toliko raznolike kao što je bila poezija *shi* (Pretnar 2023). Izvorni *wanyue* 婉约 stil *ci* poezije bio je šarmantan i nježan, prikladan za izražavanje ženskih emocija (herojski *haofang* 豪放 stil razvio se kasnije). Iako su *ci* poeziju uglavnom stvarali muškarci, često su je pisali iz ženske perspektive. Još jedna karakteristika poezije *ci* jest uključivanje lirskog subjekta. Najčešće se u poeziji *ci* dinastije Song koristi leksem „osoba“ (*ren* 人), a ta je osoba muškarac ili žena u njegovu/njezinu privatnom životu (Pretnar 2023). U poeziji *ci* emocije i osobni lirski izrazi od središnje su važnosti; u usporedbi s poezijom *shi*, poezija *ci* izvorno nije bila zainteresirana za političke i moralne implikacije. Jedna od velikih tema u nastanku žanra *ci* i stila *wanyue* nezadovoljstvo je koje izvire iz ženskih soba (*guiyuan ci* 閨怨詞), što je najintimnije povezano s temom ljubavi koja se u kineskoj kulturi obično prikazuje u negativnom svjetlu.

Nju simbolizira napuštena, čak zanemarena žena. Ona je statično uronjena u čežnju i žaljenje. Ti lirski subjekti govore o ograničenom i nepokretnom životu u sobama te o ograničenom pogledu s prozora. Većina tih lirskih subjekata opisana je kroz muški pogled na ženu i njezina stanja. To znači da je žena obično prikazana u sobi s luksuznim predmetima kao da živi u zlatnom kavezu i prihvaća svoju sudbinu (Birrell 1982). Do danas nije razjašnjeno pitanje autorstva većine stihova

koji se pripisuju ženama.¹⁰ Jedan od elemenata koji bi mogao sugerirati da su autori nekih pjesama žene svakako je odsutnost opisa unutarnjeg okruženja (luksuzni predmeti, odjeća lirskog subjekta žene obuhvaćena muškim pogledom), kao i potpuna usredotočenost na nutrinu, na emocionalno stanje.¹¹ Valja reći da se muške i ženske metafore razlikuju kada konceptualiziraju aspekte svijeta.¹² Istraživanje o učestalosti slika korištenih u poeziji *ci* dinastije Song pokazalo je očitu razliku: učestalost ženskih slika u pjesmama koje su napisale žene bila je dvaput veća nego u pjesmama koje su napisali muškarci (Zhu 1993). Najčešće korištene slike u pjesmama dinastije Song uključuju neke tipične slike s više *yin* 陰 (ženskih), nego *yang* 陽 (muških) karakteristika – *yin* slike uključuju proljeće, cvijeće, vodu (rosu, kišu, itd.), pa čak i vjetar (kao drugu najčešću sliku) (Zhu 1993). Kada se takvo što uspoređi s pjesmama koje su napisali muškarci i onima koje su napisale žene, razlika u izboru leksema je očita.

U tradicionalnoj Kini često nema pouzdanih informacija o životima pjesnikinja, iako se već u *Knjizi pjesama* i u „Devetnaest starih pjesama“ (*Gushi shijiu shou* 古詩十九首) pretpostavlja da je među autorima nepotpisanih pjesama bilo i žena (Sun Chang; Saussy; Kwong 1999). Međutim, o njima danas nije poznato mnogo više od njihovih imena ili čak samo njihovih društvenih uloga.¹³ Većina povijesnih izvora pripovijeda iz muške perspektive, a isto se odnosi i na poeziju. Prva slika ljuljačke u ženskoj poeziji pojavljuje se u stihovima koji su dio ciklusa pjesama „Dvorske pjesme“ (*Gong ci* 宮詞), a napisala ih je Gospođa Huarui 花蕊夫人 (oko 940–976) iz Razdoblja pet dinastija i deset kraljevstava (907–979): „Žena rijetko vidi vodenu ljuljačku, muči se razmaknuti zavjesu koja zakriva dvorište palače.“ (內人稀見水鞦韆, 爭接珠簾簾殿前.) Ljuljačka je predmet zabave koji je izvan dosega žene zatočene u kući. Iz Razdoblja pet dinastija i deset kraljevstava postoji antologija poezije *ci* *Među cvijećem* (*Huajian ji* 花間集)¹⁴ u

¹⁰ Egan u svojoj studiji *The Burden of Female Talent* navodi uvjerljive argumente koji dovode u pitanje autorstvo čak i najistaknutijih ženskih pjesnikinja poput Li Qingzhao i mnogih drugih.

¹¹ Također je potrebno uzeti u obzir činjenicu da su neke žene bile obrazovanije i upoznatije s pjesničkom tradicijom od drugih. Primjerice, kod pjesnikinje Li Qingzhao primijećeno je da je njezina poezija „muška“, i to u smislu upotrebe slika te vjerojatno s namjerom da muškarci prihvate njezinu poeziju.

¹² Kövecses navodi istraživanje Kolodnyja koje obuhvaća stotine književnih i neknjiževnih dokumenata američkih muškaraca i žena u razdoblju od 1630. do 1860. godine. Otkriveno je da su žene i muškarci koristili različite metaforičke slike pograničnog područja: muškarci su smatrali pogranično područje neosvojenom zemljom koju treba osvojiti, dok su žene smatrale da je to vrt koji treba uzgajati (Kövecses 2015).

¹³ Žene su zabilježene u povijesnim izvorima kao supruge svojih muževa, na primjer, supruga Wei (Wei *furen* 魏婦人), ili samo s prezimenom (*shi* 氏). Tijekom dinastije Song u kojoj su mnoge pjesnikinje bile izvođačice kurtizane, njihova imena uključuju društveni status (*ji* 妓). Kada su imena žena i ostala zapamćena u povijesti, obično je to bilo iz nekog drugog razloga, a ne zbog njihovih kreativnih nastojanja.

¹⁴ Za potrebe istraživanja zbirke *Među cvijećem* korištena je elektronska zbirka baze Chinese Text Project 中國哲學書電子化計劃 (Sturgeon 2011) dostupne na: <https://ctext.org>. (Pristup 11. 5. 2024.)

kojoj se nalaze četiri primjera pjesama sa slikom ljuljačke. U dvije pjesme ljuljačka je samo pozadina u kontekstu *hanshi*: Mao Wenxi 毛文錫 (?–?), „Na melodiju Ljepotica Yu“ (*Yumeiren* 虞美人) (2) i Wei Zhuang 韋莊 (836?–910), „Na melodiju Pijesak pored potočića“ (*Wan xi sha* 浣溪沙) (3). U drugim dvjema pjesmama ljuljačka je ženina igračka, ali žena je preslaba da se ljulja, otkrivajući personifikaciju žene s ljuljačkom i gubitak vitalnosti te volje za akcijom (Wei Zhuang, „Na melodiju Pijesak pored potočića“ (2) i Mao Xizhen 毛熙震 (?–?), „Na melodiju Višestruka mala brda“ (*Xiao chong shan* 小重山)).

Važno je napomenuti da je spomenuto razdoblje ušlo u povijest kao razdoblje koje je proizvelo tradiciju „vezivanja stopala“ što je zbog ograničavanja ženske mobilnosti preraslo u simbol ženske patnje i podređenosti (Lu 2017). Novi standard ženske ljepote navodno je nastao u kraljevstvu Južni Tang i postao je statusni simbol koji se zadržao u kineskoj povijesti cijelo tisućljeće. Postoji mnogo aspekata prekretnice između dinastija Tang i Song,¹⁵ ali valja reći da je popularizacija „vezivanja stopala“, koje je ograničilo žene samo na unutarnje prostorije doma, utjecalo i na druge aspekte života. Neudate žene iz višeg sloja bile su ograničene na svoje odaje kod kuće – u najboljem slučaju imale su pristup vrtu. Yang ističe da 70 do 80 % slika žena u pjesmama *ci* pokazuju znakove depresije i usamljenosti. One su zatvorene u sobama, vrijeme provode češljajući kosu i promatrajući cvijeće; ne mogu spavati, ponekad sjede u vrtu, oslanjaju se na stup ili na ljuljačku (Yang 1998: 305). U *Cjelovitoj zbirci poezije ci iz dinastije Song* (*Quan Song ci* 全宋詞) nalaze se 224 pjesme sa slikom ljuljačke koje je napisalo više od 110 različitih pjesnika. U *Cjelovitoj zbirci poezije ci iz dinastije Song* navodi se oko devedeset autorica (Zhuge; Liu 1999), a u devet pjesama šest pjesnikinja pojavljuje se slika „ljuljačke“. Autorica triju pjesama je Li Qingzhao 李清照 (1084–1155). Zhu Shuzhen 朱淑貞 (oko 1135–1180), Tai Wei furen 太尉夫人 (?–?), Mei Shunshu 梅順淑 (?–?, kraj Sjevernog Songa), Tan Yige 譚意哥 (?–?) i Tang Wan 唐婉 (1130–1156) napisale su po jednu pjesmu. Za većinu žena nemoguće je odrediti kada su živjele, ali barem za njih četiri možemo reći da su živjele tijekom vremena kada su Džurdži okupirali sjeverni dio države te na početku dinastije Južne Song. Kao što je Egan istaknuo, postoje dokumenti koji potvrđuju da su žene također pisale, iako su one u pravilu smjele samo čitati (pri čemu je malo koji književni materijal bio prikladno štivo). Te su pjesme također interpretirane kao autobiografske zbog činjenice da su žene izražavale svoje misli i osjećaje u pisanom obliku, ali nisu bile izvođačice, za razliku od konkubina koje su obično dobivale gotove stihove od muških pjesnika te ih samo izvodile, tj. opjevale (Egan 2013).

¹⁵ Postoje studije o ženama i muškarcima koji su sudjelovali u tradiciji „vezivanja stopala“ i o njezinoj važnosti za žensku kulturu, ženske mreže, rad i kreativnost, ističući erotsko (ne moralno) podrijetlo toga fenomena, kao i njegovu povezanost s novom „kulturom tijela“ te činjenicu da je vezivanje stopala učinilo žene nježnijima i pomoglo održavanju kontrasta sa sve feminiziranim literatima (Tackett 2017: 125).

3.2. Slika „ljuljačke“ u poeziji *ci* pjesnika iz dinastije Song koji su je najviše koristili

U 224 pjesme sa slikom ljuljačke u *Cjelovitoj zbirki poezije ci iz dinastije Song* i dalje se ona spominje u kontekstu *hanshi* ili barem proljeća, pri čemu ljuljačka ponekad čak zadržava svoje izvorno značenje sredstva za igru žena tijekom *hanshi* proslava. Dobar su primjer dvije pjesme Zhang Xiana 張先 (990–1078), „Na melodiju Magnolija“ (Dječaci iz Wua natječu se sa zmajevim brodovima) (*Mulanhua* 木蘭花 (龍頭舴艋吳兒)) i „Na melodiju Plava vrata“ (Još je hladno nakon iznenadne topline) (*Qingmen yin* 青門引 (乍暖還輕冷)). Od pjesnika koji su najčešće koristili sliku ljuljačke valja istaknuti sljedeće: Ouyang Xiu 歐陽脩 (1007–1072) (7), Yan Jidao 晏幾道 (?1030–?1110) (7), He Zhu 賀鑄 (1052–1125) (5), Wu Wenying 吳文英 (1200–1260) (9), Chen Yunping 陳雲平 (?–?) (12), Liu Chenweng 劉辰翁 (1231–1297) (5), i Zhou Mi 周密 (1232–1298) (5). Čak i u primjerima pjesama istog pjesnika značenje ljuljačke nije stabilno. U pet od sedam pjesama Ouyanga Xiuja ljuljačka je uglavnom statična te je smještena u tipični kontekst (privatni vrt, *hanshi*, povezanost sa ženama i ženskim sobama). Međutim, dvije pjesme donose novost. U jednoj se naglašava mir i tišina ljuljačke, a u drugoj se zanemarena žena želi popeti na ljuljačku kako bi povratila sreću i zadovoljstvo („Na melodiju Svugdje cvijeće“ (Brončana lotosova svijeća) (*Man lu hua* 滿路花 (銅荷融蠟燭)).

Time se implicira sljedeće: PROMJENA JE KRETANJE i PROMJENA STANJA JE PROMJENA LOKACIJE (izlazak iz ograničenog prostora). Yan Jidao čak ide korak dalje pa pozitivnom značenju slike sretnih djevojaka koje se ljuljaju („Na melodiju Ples konjice“ (Pod vrbama, u dvorištu ima glazbe i pjevanja) (Pochenzi 破陣子 (柳下笙歌庭院)) dodaje više značenja: osim što je ljuljačka alat za zabavu ili estetski objekt koji stvara kontekst, ona implicira i nadu („Na melodiju Budistički plesači“ (Nježan miris lagano nijansira rumenilo kao snijeg) (Pusa man 菩薩蠻 (純香淡染胭脂雪)). Ponekad je ljuljačka suptilna metafora za napuštenu i tjeskobnu ženu. U pjesmama He Zhua i Wu Wenyinga slika kao estetski objekt u vrtu samo stvara kontekst, ponekad naglašavajući sretne događaje na ljuljački i sretno stanje uma, bez upućivanja na dublje aspekte. Sva ta značenja mogu se pronaći i u poeziji Chen Yunpinga gdje je ljuljačka simbol mladosti i sreće, metafora za napuštenu, umornu, slomljenu i usamljenu ženu. Kasni pjesnici dinastije Song, Liu Chenweng i Zhou Mi također eksperimentiraju sa slikom i daju joj različite konotacije.

3.3. Interpretacija slika „ljuljačke“ i pjesama *ci* pripisanih pjesnikinjama¹⁶

Li Qingzhao: „Na melodiju Dodirivanje rumene usne“ (Dian jue chun 点绛唇)

蹴罢秋千，起来慵整纤纤手。露浓花瘦。薄汗轻衣透。见客入来，袜剗金钗溜。和羞走。倚门回首。却把青梅嗅。

Prijevod stihova: Silazi s ljuljačke, sporo se diže i ispravlja odjeću, njezini prsti su vitki. Rosa je gusta, a cvijet krhak. Mrlje znoja na njezinoj haljini. Ugledavši nekoga kako dolazi, stidljivo odlazi u čarapama, a zlatna joj ukosnica sklizne. Zaustavlja se na vratima, okreće glavu i miriše zelenu šljivu u ruci.

Premda se ova pjesma tradicionalno pripisuje pjesnikinji Li Qingzhao, čini se da jr nije napisala žena. Naime, ženski je subjekt prikazan kao objekt muškog pogleda. Međutim, valja reći da ona uključuje i neobičnu scenu: žena se preznojava, baveći se sportskom aktivnosti, odjeća joj je mokra od znoja. Nadalje, umjesto tipične sramežljivosti koja bi se očekivala, ona u svojoj radoznalosti i zaigranosti okreće glavu i promatra gosta koji dolazi. Ovdje je ljuljačka sredstvo za zabavu i sport mlade žene te služi kao pokazatelj mladosti i vitalnosti. Na temelju primarne metafore STANJA SU DOGAĐAJI i ISKUSTVA SU OBJEKTI (SREĆA JE POKRETNOSTI OBJEKT) nastaju posljedice emocionalnih stanja (SREĆA JE VITALNOST i SREĆA JE UGODAN TJELESNI OSJEĆAJ).

Li Qingzhao: „Na melodiju Pijesak pored potočića“ (*Wan xi sha* 浣溪沙)

淡蕩春光寒食天。玉爐沈水嬾殘煙。夢回山枕隱花鈿。海燕未來人鬥草，江海已過柳生綿。黃昏疏雨濕秋千。

Prijevod stihova: Proljetno sunce je toplo i nježno. *Hanshi* je. Drvo aloje tinja u posudi od žada za paljenje mirisa, lepršava staza ostatka dima. Budim se iz sna. Jastuk skriva moju ukrašenu ukosnicu s cvijetom. Morske lastavice nisu se vratile, ljudi igraju igru *doucao*; blijedi južna šljiva, vrbe otpuštaju pamučnu svilu. Blaga kiša u zalasku sunca vlaži vrtnu ljuljačku.

Pjesma je postavljena u kontekst *hanshi* te opisuje određene luksuzne predmete, slično kao i u poeziji muških pjesnika. Posuda od žada za paljenje mirisa i mirisni dim uobičajene su slike u ženskim sobama te sadrže erotske konotacije (Yang 1998). Osim toga, ukosnica je uobičajen motiv u tematiziranju čežnje, odnosno ima ulogu svojevrzne metonimije za odsutnog muškarca koji je dao ukosnicu ženi kao simbol ljubavi (DIO ZA CJELINU) (Wang 1994). Međutim, pjesma sadrži slike koje su tipične i za žene. Motiv nade prisutan je u očekivanju pisma (žene su te koje su pisale pisma svojim muževima koji su bili na dužnosti-

¹⁶ Pjesme su doslovno prevedene ne pretendirajući ni na kakvu poetsku vrijednost.

ma) i igranju igre *doucao* za zabavu. Lastavice su uobičajene ptice u pjesmama koje sadrže sliku ljuljačke u poeziji muških pjesnika i impliciraju uobičajeno značenje – lastavice se u parovima vraćaju u proljeće u staro gnijezdo, ne zaboravljaju ga. Slika lastavice povezuje proljeće i ljubav već u *Knjizi poezije* (pjesma „*Yan yan* 燕燕“). Uvenuli cvjetovi šljive sugeriraju kasno proljeće i impliciraju gubitak mladosti i ljepote. Ljuljačka je ovdje mokra, pokisla i nepomična, a kišno vrijeme i sumrak su trenuci kada je čežnja najjača (Wang 1994). Preslikavanje između nepomičnog i mokrog objekta te statičnog i čeznutljivog lirskog subjekta (SPREMNIK) može se vidjeti kao personifikacija koja otkriva metafore ISKUSTVA SU OBJEKTI, TUGA JE NEPOKRETAN OBJEKT. Međutim, lirski subjekt ovdje ne očajava u potpunosti jer očekuje vijesti i povratak muškarca, što znači da je nada važan motiv.

Li Qingzhao: „Na melodiju Žaljenje na princa“ (*Yuan wangsun* 怨王孫) (春暮)

帝裏春晚。重門深院。草綠階前，暮天雁斷。樓上遠信誰傳。恨綿綿。多情自是多沾惹。難拚舍又是寒食也。秋千巷陌，人靜皎月初斜。浸梨花。

Prijevod stihova: Carski grad, kasno u proljeće. Dvostrana vrata, zabačeno dvorište. Trava je zelena ispred stepenica. Sumrak je. Divlje guske više ne lete. Tko šalje daleko pismo osobi u gornjoj sobi? Žaljenje se proteže u nedogled. Ljudi puni osjećaja puni su nevolja. Nemoguće ih je odbaciti. A sada, opet je *hanshi*. Vrtne ljuljačke pored ulice su napuštene kako svjetla mjeseca počinju zalaziti, obasjavajući cvjetove kruške.

Neki izvori pripisuju pjesmu Qin Guanu 秦觀 (1049–?1100) (Zhuge; Liu 1999). Slično prethodnoj pjesmi, vrijeme je ponovno *hanshi*, i to nakon sumraka. Očekuju se pisma i njihovi glasnici – divlje guske. Za razliku od prethodne pjesme, ovdje su osjećaji eksplicitni, oni nadilaze opise okoliša. Samo su žene mogle raspravljati o svojim intimnim osjećajima jer žena je SPREMNIK emocija. Preslikavanje se događa između fizičke zatvorenosti unutrašnjosti te vrta i ljuljačke, otkrivajući metaforu ISKUSTVA SU OBJEKTI, TUGA JE NEPOKRETAN OBJEKT. Mjesečina koja obasjava cvjetove kruške tipična je slika u drugim pjesmama koje su pisali muškarci uključeni u ovu studiju, a sugerira oprostaj, razdvajanje.¹⁷ Uz očekivanje pisma, kruška može oblikovati konceptualnu metaforu TUGA JE BILJKA.

Zhu Shuzhen: „Na melodiju Sirovi glog“ (*Sheng chazi* 生查子)

寒食不多時，幾日東風惡。無緒倦尋芳，閑卻秋千索。玉減翠裙交，病怯羅衣薄。不忍捲簾看，寂寞梨花落。

¹⁷ Kruška *li* 梨 je simbol razdvajanja zbog homofonije s *li* 離, što znači razdvajanje (Welch 2012).

„O transformaciji stvari“ (sinološke rasprave – 1. dio)

Prijevod stihova: Nekoliko dana nakon *hanshi*, istočni vjetar bijesni. Bez svrhe, umorna sam od traženja cvijeća, dosađujem se, no ljuljačka ostaje vezana. Tijelo mi je preslabo da se presvučem iz debele odjeće u tanku haljinu. Ne mogu podnijeti da razmaknem zavjese i pogledam. Usamljena sam. Cvjetovi kruške padaju.

Ova pjesma zadržava kontekst *hanshi*, ali nema opisa unutrašnjosti. Pjesnikinja koristi sliku istočnog vjetra koji je simbol proljeća te ujedno i vrlo pozitivna slika. Ipak, on u pjesmi upućuje na opasnost i surovost (TUGA JE PRIRODNA SILA), dajući cijeloj pjesmi posve drugi ton. Lirski je subjekt odveć umoran da uživa u proljeću i ljuljanju, a ljuljačka je vezana. Slike zavjesa, cvjetova kruške impliciraju razdvajanje i čežnju, a pad cvjetova implicira gubitak mladosti (ŽIVOT JE GODINA, PROLJEĆE JE MLADOST, ŽENA JE CVIJET). Lirski subjekt (SPREMNIK) nesposoban je za ljuljanje. Osim metafore ISKUSTVA SU OBJEKTI i TUGA JE NEPOKRETAN OBJEKT, prisutna je i metafora koja naglašava nedostatak vitalnosti (TUGA JE NEDOSTATAK VITALNOSTI). Pjesma također implicira metafore PROMJENA JE KRETANJE i PROMJENA STANJA JE PROMJENA LOKACIJE (izlazak iz ograničenog prostora). Ipak, ništa se ne mijenja, lirski subjekt nije sposoban čak niti ukloniti zavjese. Zavjese simboliziraju granicu, zapreku i zatvorenost (Liu 2012). Dominantan je osjećaj usamljenosti lirskog subjekta.

Tang Yige: „Na melodiju Izuzetna čežnja“ (*Ji xiangsi ling* 極相思令)

湘東最是得春先。和氣暖如綿。清明過了，殘花巷陌，猶見秋千。對景感時情緒亂，這密意、翠羽空傳。風前月下，花時永晝，灑淚何言。

Prijevod stihova: Na istoku grada Xiang, proljeće se prvo budi. Atmosfera je topla i nježna poput pamuka. Nakon *qingminga*, cvjetovi venu po ulicama, a ljuljačka se i dalje vidi. Promatram krajolik, preplavljena osjećajima koje donosi ptica glasnica. Na vjetru i pod mjesecom, lijem suze. S kim mogu razgovarati?

Od svih šest žena, samo Tan Yige ne dolazi iz viših društvenih krugova. Nakon što je izgubila roditelje u mladosti, bila je beskućnica, a kasnije je postala konkubina. Unatoč svojoj socijalnoj pozadini, uspješno se udala (Ren 1984), čemu se svaka konkubina nadala. Ova pjesma zadržava sve spomenute slike: *qingming*, lijepo proljetno okruženje u gradu, toplinu, cvjetove koji venu (gubitak mladosti i ŽENA JE CVIJET). Ljuljačka je ovdje slika koja se uklapa u kontekst *qingminga*, otkrivajući personifikaciju koja otkriva metaforu ISKUSTAVA SU OBJEKTI. Postoji slika ptice glasnika, implicirajući očekivanje nekih vijesti, ali čekanje čini dane dugim. Lirski je subjekt u nevolji, završni stih naglašava tugu (suze i plakanje metonimija su za tugu) i usamljenost. Ljuljačka u ovoj pjesmi ipak je samo predmet povezan s festivalom.

Tang Wan: „Na melodiju Feniksova ukosnica“ (*Chai tou feng* 釵頭鳳)

世情薄。人情惡。雨送黃昏花易落。曉風乾。淚痕殘。欲箋心事，獨語斜闌。
難難難。人成各。今非昨。病魂嘗似秋千索。角聲寒。夜闌珊。怕人尋問，
咽淚裝歡。瞞瞞瞞。

Prijevod stihova: Stanje svijeta je plitko, ljudski odnosi su zli. Kiša prati sumrak, a cvjetovi lako padaju. Jutarnja bura je suha, ostavljajući tragove suza. Želim zapisati svoje misli, govorim sama sa sobom naslonjena na stup. Teško, teško, teško! Ljudi se udaljavaju. Danas nije kao jučer. Bolesna je duša kao vezana ljuljačka. Zvuk je trube hladan, noć će uskoro završiti. Bojim se pitanja ljudi i gutam suze, a pretvaram se da sam sretna. Skrivam, skrivam, skrivam.

Ova je čuvena pjesma odgovor na Lu Youovu 陸游 (1125–1210) pjesmu na istu melodiju. Iza obiju pjesama stoji i poznata priča zbog koje se te dvije pjesme interpretiraju kao autobiografske. Sretan par morao se razdvojiti jer majka Lu Youa nije odobravalala njegovu ženu. Oboje su našli nove supružnike i sedam godina nakon razdvajanja ponovno se susreli u vrtu Shen (*Shen yuan* 沈園). U skladu s običajima, nisu se smjeli susreti, ali Tang Wanin suprug učinio je ono što je supruga tražila te je ugostio Lu Youa. Dirnut ponovnim susretom, Lu You napisao je pjesmu „Na melodiju Feniksova ukosnica“ na zidu u vrtu Shen. Kada je Tang Wan to pročitala, napisala je svoj odgovor. Nakon susreta sa starom ljubavi, tjeskobna i u žaljenju, razboljela se i uskoro umrla. On je živio do duboke starosti, često posjećujući vrt Shen i spominjući Tang u drugim pjesmama (Su 1997).

U Tang Waninoj pjesmi, ženski lirski subjekt koristi sliku ljuljačke kao oblik samoidentifikacije. Uspoređuje se s vezanom ljuljačkom te eksplicitno artikulira metaforička preslikavanja između ljuljačke i žene: LJUDI SU OBJEKTI, TUGA JE VEZANI OBJEKT. Nije samo ljuljačka ta koja je vezana. I lirski subjekt, SPREMNIK preplavljenih emocija, ne može izraziti te emocije, što ga ograničava (ne fizički, već mentalno). Stihovi sadrže i nekoliko uobičajenih slika koje dočaravaju atmosferu – tu su kiša (čežnja), sumrak i opali cvjetovi (starenje), neprospavana noć (emocionalna tuga TUGA JE BOLEST) i plač (metonimija za tugu DIO ZA CJELINU). Tu je i hladnoća (UDALJENOST JE HLADNOĆA). Pjesma jasno izražava razdvajanje i prolaznost. Budući da je pjesma iskren izraz dubokih emocija, vrlo je vjerojatno da ju je napisala žena.

Mei Shunshu: „Na melodiju Sjećanje na Jiangnan“ (*Wang Jiangnan* 望江南)

風漸軟，暖氣滿天涯。莫道窮陰春不透，今朝樓上見桃花。花外碾香車。
圍步帳，羯鼓雜琵琶。壓酒燕姬騎細馬，秋千高掛彩繩斜。知是阿誰家。

Prijevod stihova: Vjetar postupno popušta, topli zrak ispunjava horizont. Nemoj reći da proljeće ne prodire, jer danas se na vrhu zgrade vide cvjetovi breskve. Izvan cvijeća, tu je miris kotrljajućih kola. Okruženi zavjesama, razni bubnjevi i *pipe* se miješaju. Konkubine poslužuju vino, ljudi jašu elegantne konje, ljuljačke sa šarenom užadi nagnute su u zraku. Tko zna čija je ova kuća?

Ova pjesma donosi veliku novost. U njoj je dana rijetko viđena perspektiva – izuzetno pozitivna slika sretnog života u kojem ljuljačka visi u zraku, donoseći sliku metafore ISKUSTAVA SU OBJEKTI i SREĆA JE POKRETNi OBJEKT. Cvjetovi breskve koji ukazuju na proljeće također simboliziraju sreću (Welch 2012). Vjetar je nježan (SREĆA JE PRIRODNA SILA), a cijelo je mjesto ispunjeno toplinom. Materijalne slike prikazuju luksuznu zabavu: kola, zvuk bubnjeva i *pipe* (lutnje), koja izvorno nije kineski instrument, vino, žene na konjima i ljuljačke visoko u zraku (SRETAN JE GORE, BITI SRETAN JE BITI IZNAD TLA). Prikazani subjekti su žene, ali lirski subjekt pojavljuje se u posljednjem stihu, gdje se slika sretnog života urušava pitanjem – čija je ova kuća? U poeziji *ci* dinastije Song negacije i retorička pitanja nisu uobičajena. Ipak, istraživanja o učestalosti slika otkrivaju da su među prvih deset najfrekventnijih riječi/znakova bila dva niječna oblika (*wu* 無 i *bu* 不). Osim niječnih riječi, upitne čestice davale su žanru primjese neodlučnosti i nesigurnosti, što su obilježja koja se pripisuju ženama (Zhu 1993). Pjesma se interpretira u širem kontekstu kao domoljubna pjesma jer je Mei Shunshu bila jedna od dvorskih dama koje su zarobili Džurdži i koje su se morale prilagoditi novom vladaru, zemlji i običajima. Pjesme tih žena često uključuju sjećanje na stare dane, a melodija „Sjećanje na Jiangnan“ najčešće se koristi za ove pjesme (Su 1997).

Gospođa velikog maršala: „Na melodiju Izuzetna čežnja“ (*Ji xiangsi ling* 極相思令)

柳煙霽色方春。花露逼金莖。鞦韆院落，海棠漸老，才過清明。嫩玉腕托香脂臉，相傳粉、更與誰情。秋波綻處，相思淚迸，天阻深誠。

Prijevod stihova: Magla oko vrba se bistri, proljeće se budi. Cvjetna rosa u punom je cvatu. U dvorištu ljuljačka, ocvale divlje jabuke, tek je prošao *qingming*. Nježni jadni zglobovi podupiru moje mirisno, napudrano lice, za koga? Jesenski valovi pljušte, suze čežnje prsnu, nebesa mi zaklanjaju iskrenost.

Pjesma ima autobiografsko uporište. Nakon što se Gospođa velikog maršala požalila caru na svojeg muža jer ima konkubinu, car je kaznio konkubinu i potjerao je, a muža razdvojio od supruge. Ostavši sama, patila je od duboke čežnje (Ren 1984). Pjesma uključuje *qingming*. Tu su i slike razdvajanja. Prva je vrba, a ona se često pojavljuje i u drugim pjesmama. Osim što je svjedok razdvajanja i simbol čežnje (ČEŽNJA JE BILJKA), vrba je također metafora za ženu (LJUDI SU BILJKE).¹⁸ Rosa je vrsta vode te je tipična za poeziju *ci*, a jabuka je simbol dvora.¹⁹ Jesenski val u proljeće možda sugerira metaforu starenja (ŽIVOT JE GODINA,

¹⁸ Prvo je bila povezana s ratom, ali je slika omekšala i postala simbol oprostaja, metafora za izgled žene, a budući da vrbe rastu uz vodu, one su čest motiv u poeziji *ci* (Yang 1995).

¹⁹ Zbog homofonije između riječi za cvijet divlje jabuke *haitang* 海棠 i carsku dvoranu *tang* 堂, slika cvijeta jabuke postala je metafora za položaj i status u društvu te bogatstvo (Welch 2012).

JESEN JE STAROST), suprotstavlja se proljeću i unosi *yang* – mušku energiju u sliku. Žena stari baš kao što venu i cvjetovi jabuka (na isti način venu reputacija i bogatstvo) te to donosi tugu i žalost (plakanje je metonimija tuge). Za sve je u pjesmi kriv Bog koji sprječava intimnost i nameće razdvojenost, čestita žena u stanju je prihvatiti svoju sudbinu. Ljuljačka je ovdje objekt koji visi u vrtu, očito nije u akciji i u suprotnosti je s uvenulim cvjetovima jabuka, što sugerira gubitak mladosti i vitalnosti: TUGA JE NEPOMIČNI OBJEKT, TUGA JE GUBITAK MLADOSTI, TUGA JE GUBITAK VITALNOSTI.

Pjesnikinje	Pjesma „Na melodiju ...“	Konceptualne metafore
Li Qingzhao	Dodirivanje rumene usne	STANJA SU DOGAĐAJI SREĆA JE VITALNOST SREĆA JE UGODAN TJELESNI OSJEĆAJ
	Pijesak pored potočića	TUGA JE NEPOMIČAN OBJEKT
	Žaljenje za princem	TUGA JE NEPOMIČAN OBJEKT
Zhu Shuzhen	Sirovi glog	TUGA JE NEPOMIČAN OBJEKT, TUGA JE NEDOSTATAK VITALNOSTI
Tan Yige	Izuzetna čežnja	STANJA SU DOGAĐAJI, DOGAĐAJI SU OBJEKTI
Tang Wan	Feniksova ukosnica	LJUDI SU OBJEKTI, TUGA JE OGRANIČENI OBJEKT, TUGA JE BOLEST
Mei Shunshu	Sjećanje na Jiangnan	ISKUSTVA SU OBJEKTI, SREĆA JE POKRETNI OBJEKT, SREĆA JE GORE, BITI SRETAN JE BITI IZNAD TLA
Gospođa velikog maršala	Izuzetna čežnja	TUGA JE NEPOMIČAN OBJEKT, TUGA JE GUBITAK VITALNOSTI, TUGA JE GUBITAK MLADOSTI

Tablica 3: Konceptualne metafore emocija vezane za ljuljačku

4. Zaključak

Iz ovih primjera jasno je da čak ni u ženskoj poeziji značenje slike nije fiksno. Unatoč promjeni značenja, unutar ovih rijetkih osam pjesama još uvijek možemo pronaći dva primjera gdje ljuljačka predstavlja pozitivan događaj. To pokazuje da je u ženskom poimanju ljuljačka i dalje bila predmet zabave na javnim događajima (Mei Shunshu) te sredstvo koje se koristi za tjelesnu aktivnost (Li Qingzhao) i koje pospješuje osjećaj zadovoljstva/sreće. U pet pjesama fokus je na mirnoći i nepokretnosti ljuljačke koja donosi negativne emocije, što se može interpretirati kao da postoji personifikacija žene s ljuljačkom. Unutarnji svijet ženskoga lirskog subjekta odražava se izvana te je prostor privatn i izoliran u oba slučaja. Iz drugih slika koje stvaraju kontekst moguće je zaključiti da lirski subjekt čezne, tuguje za izgubljenom ili odsutnom ljubavlju, opterećen je starenjem te gubitkom volje i mladenačke vitalnosti. Ljuljačka je u tom kontekstu tihi svjedok koji odražava njezino emocionalno stanje, pri čemu postoje samo dvije opcije koje neživioj stvari poput ljuljačke može značiti pokret ili nepokretnost.

Primjeri upućuju na važnost kretanja: fizičko kretanje je temelj emocionalnog stanja. Posve je izgledno da se emocionalno stanje žena pogoršalo zbog zabrane/nemogućnosti kretanja, i to bilo zbog fizičke nesposobnosti (poput „vezanih stopala“) ili zbog konfucijanskih običaja koji su nalagali da žena bude izolirana. Iako nisu tako živopisno izraženi kao u pjesmama Li Qingzhao „Na melodiju Dodirivanje rumene usne“, Mei Shunshu i Tan Wan, isti obrasci su uobičajeni i za mušku poeziju, što sugerira da su pogubne posljedice „zarobljenosti“ žena bile jasne i muškarcima. Od objekta koji predstavlja sreću i zadovoljstvo ljuljačka je kroz vrijeme poprimila suprotno značenje, postavši slika koja sugerira tugu. Ne možemo biti sigurni u to da su pjesme koje smo obradili doista napisale žene, no postoji nekoliko elemenata koji to sugeriraju, kao što su iskrena osjećajnost te nedostatak opisa okoline s ciljem estetizacije prostora. Međutim, jedna stvar na koju nam slika ljuljačke suptilno ukazuje, a koje su bili svjesni i muški i ženski pjesnici dinastije Song, jest važnost kretanja, odnosno povezanost fizičke zarobljenosti s narušenim mentalnim stanjem.

LITERATURA

- Birrell, A. 1982. *New Songs from a Jade Terrace: An Anthology of Early Chinese Love Poetry*. London; Boston: Allen & Unwin.
- Birrell, A. 2001. *Women in Literature*. U: Mair V. H. (ur.), *The Columbia History of Chinese Literature*, New York: Columbia University Press. Str. 194–220.
- Chen Zhie 陳植鐸. 1990. *Shige yixiang lun 詩歌意象論*. Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe.
- Eberhart, W. 1988. *Dictionary of Chinese Symbols*. London: Routledge.

- Egan, R. 2013. *The Burden of Female Talent*. Cambridge: Harvard University Asia Center.
- Gibbs, R. W. Jr. 1999. *Taking Metaphor out of our Heads and Putting It Into the Cultural World*. U: Gibbs, R. W. Jr.; Steen, G. (ur.), *Metaphor in Cognitive Linguistics: Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference Amsterdam, July 1997*, Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Huang Yongwu 黃永武. 1984. *Shi yu mei 詩與美*. Taipei: Hongfan shudian.
- Kövecses, Z. 2015. *Where Metaphors Come from: Reconsidering Context in Metaphor*. Oxford: Oxford University Press.
- Lakoff, G.; Johnson, M. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago i London: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. 1987. *Image Metaphors*. U: „Metaphor and Symbolic Activity“, Vol. 2., Br. 3. Str. 219–222.
- Lakoff, G.; Johnson, M. 1999. *Philosophy in the Flesh*. New York: Basic Books.
- Lakoff, G.; Turner, M. 1989. *More Than a Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Liu Hanchu 劉漢初. 2012. *Qiuqian yu pingfeng: Tang Song shige yixiang tanlun 秋千與屏風：唐宋詩歌意象探論*. U: „Guoli Taipei Jiaoyu daxue yuwen jikan 國立台北教育大學語文季刊“, Vol. 22. (Srpanj 2012). Str. 91–117.
- Liu James. 1969. *The poetry of Li Shang-yin; ninth-century baroque Chinese poet*. Chicago: University of Chicago Press.
- Liu Lijun 劉俐君. 2014. *Lun Zhongguo gudai hanshi minsu zhong de 'qiuqian' huodong 論中國古代寒食民俗中的「秋千」活動*. U: „Dongwu zhongwen xianshang xueshu lunwen 東吳中文線上學術論文“, Vol. 28. (Prosinac 2014). Str. 1–12.
- Lou Qingxi 樓慶西. 2003. *Chinese Gardens*. Beijing: China Intercontinental Press.
- Pretnar, Mojca. 2023. *Konceptualizacija sreće u poeziji ci Yan Shua 晏殊 (991. – 1055.)*. U: „Filozofska istraživanja“, Vol. 43., Br. 3. Str. 601–624.
- Ren Rigao 任日棹. 1984. *Songdai nüciren pingshu 宋代女詞人評述*. Taipei: Taiwan shangwu yinshuguan faxing.
- Sturgeon, D. (ur.). 2011. *Chinese Text Project 中國哲學書電子化計劃*. <https://ctext.org>. Pristup 11. 5. 2024.
- Su Zhecong 蘇者聰. 1997. *Songdai nüxing wenxue 宋代女性文學*. W. Wuhan: Wuhan daxue chubanshe.
- Sun Chang, K.; Saussy, H.; Kwong, C. Y. 1999. *Women Writers of Traditional China: An Anthology of Poetry and Criticism*. Stanford: Stanford University Press.
- Tackett, N. 2017. *A Tang–Song Turning Point*. U: Szonyi, M. (ur.), *A Companion to Chinese History*, Hoboken; New Jersey: John Wiley & Sons, Inc. Str. 118–128.
- Wang Li 王立. 1999. *Xinling de tujing – wenxue yixiang de zhuti shi yanjiu 心靈的圖景—文學意象的主題史研究*. Shanghai: Xuelin chubanshe.
- Welch, P. B. 2012. *Chinese Art: A Guide to Motifs and Visual Imagery*. North Clarendon: Tuttle Publishing.
- Wu Xiaozhu 吳曉著. 1995. *Shige yu rensheng: yixiang fuhao yu qinggan kongjian 詩歌與人生：意象符號與情感空間*. Taipei: Shulin.
- Xiao He zuowen wang 小荷作文網. 2014. *Quan Tang shi 全唐詩*. <http://qts.zww.cn/>. Pristup 11. 5. 2024.
- Xiao He zuowen wang 小荷作文網. 2014. *Quan Song ci 全宋詞*. <http://qts.zww.cn/>. Pristup 11. 5. 2024.
- Xie Liu 劉勰. 1984. *Wen xin diao long zhu shi 文心雕龍注釋*. Taipei: Liren.
- Yang Haiming 楊海明. 1995. *Tang Song ci zhuti tansuo 唐宋詞主體探索*. Gaoxiang: Liwen wenhua chubanshe.

- Yang Haiming 楊海明. 1998. *Tang Song ci meixue* 唐宋詞美學. Nanjing: Jiangsu jiaoyu chuban.
- Ye Jiaying 葉嘉瑩. 2013. *Tang Song ci shiqi jiang* 唐宋詞十七講. Taipei: Dakuai wenhua chubanshe.
- Yu, Ning. 2008. *Metaphor from Body and Culture*. U: Gibbs, R. W. Jr. (ur.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press. Str. 247-261.
- Zhu Chongcai 朱崇才. 1993. *Cong gao pinlü zi kan Songci de nüxinghua qingxiang* 從高頻率字看宋詞的女性化傾向. U: „Zhongguo yunwen xuekan 中國韻文學刊“, Vol. 7. Str. 70-76.
- Zhuge Yibing 諸葛憶兵; Liu Jingqi 劉敬圻. 1999. *Songdai nüciren cichuan* 宋代女詞人詞傳. Changchun: Jilin renmin chubanshe.

SUMMARY

A SWING – A SILENT WITNESS OF WOMEN’S EMOTION

This interdisciplinary study investigates the evolution of the meaning of the seemingly insignificant and rarely discussed culturally specific image (*yixiang* 意象) of a “swing” (*qiuqian* 鞦韆/秋千) in Chinese poetry and culture overall using the tools of conceptual metaphor theory to determine the development of the conceptual patterns behind the image to get a sense of how this inanimate image became a personification of women. The study follows it from its appearance in Tang dynasty (618–907) *shi* (詩) poetry but focuses on its manifestation in *ci* (詞) poetry from the Song dynasty (960–1279), when it reached the peak in development since it is a feminine image and *ci* poetry is a genre more suitable for the contexts the image appears in as shown by a handful of examples by women poets. The image found its place in poetry connected to the theme of “resentment in the women’s chamber” (*guiyuan* 閨怨), where it gained some stability of the meaning which stayed with the image in the following eras. The research considers if there is a difference in conceptual patterns behind the image in the poetry written by men and those written by women. Despite the issue of authorship, the lacking material, and the insignificant differences in conceptual patterns, the research clarifies the reasons such as how the image of a happy state of mind became the silent witness of women’s resentment and reveals what men and women were both aware of – the importance of physical activity and its impact on the state of mind.

Key words: image (*yixiang* 意象), “swing”, conceptual metaphor, *ci* (詞) poetry, women poets, Song dynasty