

НАТАША БАНОВИЋ

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА ИВАНА ЦИВА БУНИЋА

САЖЕТАК: У раду се испитују компаративни односи неких од темељних поетичких елемената барокне уметности. Најпре се узимају у обзир однос уметника према делу и публици, а посебна пажња посвећена је барокним поступцима, као што су акуцета и кончето. Поменути појмови разматраће се у примерима песама „Прилијепа Јелена стара пред огледалом” и „Врху смрти” Ивана Цива Бунића. Поређење са ренесансним делима посебно осветљава предмет о којем говоримо.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: пролазност, време, лепота, краткотрајност, смрт

Промишљање о неумитном протоку времена ваистину је не-исцрпна тема, чија је рецепција свеприсутна у различитим доменима уметничког стваралаштва. То није иновација барокне епохе, али је њена јединственост остварена у стилски зачуђујућем успостављању дистинкције у односу на пређашњу, ренесансну, епоху. Од ренесансе је наслеђена само свест о људској ефемерности, али обликовање је типично барокно. Сходно томе, рад ће надале настојати да укаже и на ту међуепохалну корелацију. Ликовно остварење ренесансног сликара и графичара Ханса Балдунга „Три доба жене и смрт” приказује развојни циклус човековог овоземаљског трајања и његову нужну коначност¹ представљену посредством вертикално постављених фигура² чија је међусобна веза наглашено,

¹ Ликовне представе животног циклуса и његовог финалног исхода, смрти, прожимале су се кроз готово све епохе, а нама најближи пример јесте дело Густава Климта „Три доба жене”, настало 1905.

² Динамично представљене фигуре насликане су уз предмете који сведоче о доменима којима припадају, то су: играчка, пешчани сат и огледало.

двоструко контрастна, будући да су сукобљени опозитни принципи, живот и смрт, младост и старост. Наиме, градацијска представа животног циклуса оличена је левом половином слике, односно људским фигурама међу којима је белином нагог тела наглашена млада жена. Њену окупираност собом потврђује огледало као предмет на који је она у потпуности усредсређена. Будући да је обузета властитом лепотом млада жена не хаје за готово скелетни акт са пешчаним сатом у руци који јој указује на краткотрајност и тријумфујућу пролазност. Амбијентално окружење испуњено је искључиво ботаничким мотивима што, поред златнориђих власи младе жене, јасно указује на тенденциозни идеал ренесансних ствараоца како у књижевности тако и у сликарству. Лирско остварење Доминка Златарића „Ника чини дар од свога зрцала божици Венери³” указује на коресподентност са пређашње тумаченим ликовним делом будући да је огледало⁴ као доминантни мотив ове песме, сведочанство старења, телесне пропадљивости, а у вези са тим и нужне пролазности. Огледало као симбол ефемерности представља поетичку константу свеукупног уметничког стваралаштва барокне епохе на шта указује и Бунићева песма „Прилијепа Јелена стара пред огледалом”. Доводећи у напоредни однос међусобно опозитне лексеме, *прилијепа* и *стара*, Бунић постиже жељену напетост, рефлектовану кроз мисао о несталности човековог, не само телесног, бивствовања. Антитезом исказана свест о пролазности подразумева и међусобно искључиве темпоралне категорије, *прошлости*, која припада лепоти, чије је неминовно ишчезавање опевано у *садашњости* лирског субјекта. Потом, ефекат зачудности код читаоца Бунић је најпре остварио променом перспективе лирског субјекта, будући да у уводним стиховима заузима позицију трећег, а потом првог лица јединине. Надаље то остварује урушавањем окамењеног симбола лепоте Јелене Тројанске:

Прилијепа Елена, ка би цвијет љепости,
 видећ се сатрена од тешке старости,
 узе се гледати у оглед тер кличе
 зрцала питати: „Рец’ ми, мој свјетниче,
 јесам ли ово ја, кажи ми истину,
 с ке згорје сва Троја, с ке Пријам погину,

³ Богиња Венера подједнако је предмет интересовања и ликовних ствараоца, нпр. Дијего Веласкез „Венера у огледалу”, чиме је поновно наглашена међууметничка и међуепохална симбиоза.

⁴ Мотив огледања непресушна је инспирација, што и доказују сликарска остварења попут дела Ђованија Белинија „Девојка са огледалом” или Дантеа Росетија „Леда Лилит” итд.

с ке тисућу одвезе дријева се с Гречије
 и с које смаче се све царство Азије?
 Ако сам иста ја, гди ми је из очи
 весело ке ми сја суначце с источи?
 Гдје ли прам злаћени, сњежано гдје лице,
 гди корал румени и усти ружице?
 Оживи, Париде, сред твога живота
 да очи тве виде што 'е наша љепота!
 Така да сам била кад ме си видио,
 ни Троја згорела ни би ти згоріо.
 Удуну плам се и сам луд и млад кијем гори,
 ну није моћ здунут плам кијем Троја догори.²⁵

Узнемирујућа сцена огледања лирског субјекта оличена је апострофирајуће запитаним монологом који указује на темељне топосе барокног поимања света. Дакле, огледало не представља само одраз лика бића него и бивствовања, оно је опомињујуће сведочанство телесне промењивости, те тако обједињује опозитне концепте лепоту и ружноћу, младост и старост. Одсуство лепоте представља поетичку константу и ликовних представа на шта указује дело Бернарда Строција *Ванићас*. Наиме, слика приказује сцену улешавања остареле жене, чија је чулно обликована фигура композиционо косо локализована у односу на посматрача. Она је носилац узнемирујуће атмосфере која се рефлектује изван света дела, дакле, посредством огледала меланхолични поглед остареле даме позива нас да кроз њега спознамо суштину властитог бивствовања. Дигресивно истичемо како су прикази улешавања остарелих жена поетички топос барокног певања о чему, на пример, сведочи религиозно-рефлексивни спев Ивана Цива Гундулића *Сузе сина размејноја*, те је тако у првом плачу „Сагрешење” супротстављено испеван привидан и реалистичан изглед блуднице „Бјеше златан прам врх чела / за разблуду распустила” насупрот „А остриже с мрца власе / и црвима изе из усти”, „А цапћаше посред лица / здружен тратор и ружица” насупрот „Пепео лица погрешпана, / суха, жута и пјегава”, „Од корала усти објави” насупрот „А мажући раскрвави / усти опрхле, помодрене”, „бијелом руком снијег надходи” насупрот „а она стара и скорјена / приобразила слику бише, / чим облипи и намасти / блиједе коже сухортмасти.”²⁶ Вратимо се поменутој Строцијевој слици. Остарела жена

⁵ Иван Бунић, *Плاندовања*, Зора – Матица Хрватска, Загреб 1975, 129.

⁶ Злата Бојовић, *Поезија Дубровника и Боке койторске*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад 2010, 43–45.

видећи одраз властитог лика у огледалу посматрача подстиче на мисао о телесној пропадљивости и овоземаљској коначности човековој. Бунић апострофирајућим асиндентским гомилањем целовитих реченичних конструкција узнемирујуће снажно оличава драматичну атмосферу спаљене Троје, испевану из позиције лирског субјекта, чије је кобно делање ванредне лепоте условило пропаст легендарног града⁷. Наиме, Строци богатством накита који чини материјални свет интимног амбијента улепшавања богатством накита који чини материјални свет интимног амбијента улепшавања остареле жене доказује чињеницу да је стилски обликовано гомилање истородних, било лексичких или ликовних, елемената вољени манир барокних ствараоца. Раскошни украс у коси даме обнаженог деколта⁸ представља хармоничну симбиозу fine тканине и скупоцено обрађених племенитих метала. Он привидно скрива сребрне власи остареле жене која је, сходно томе, аналогна Бунићевој Јелени⁹ чији је прам злаћени евоцирајуће опеван. Бунићево дело *Златни прами* несумњиво јасно потцртава мисао о златним прамама као уметничком предмету обожавања:

Ви сте круна, златне коси,
без процјене славна дости,
ком се дичи и поноси
чесарица од љепости.

О разблудни свијетли власи,
моји горући прами љепи,
о сунчани зраци дрази,
с којиех душа ма ослијепи!¹⁰

Пређашње тумачене теме дефинисане су као поетичке константе барокне епохе, међутим њихова је егзистенција далекосежна,

⁷ Пропаст Троје опево је и Иван Џиво Гундулић у своје историјско-романтичном епу „Осман” на шта указују стихови: „[...] славна Троја, ка је свиме / његда Истоком господарила, / а сад ино није нигде име/након себе оставила. / Гди су мири, гди су двори? / Није знаменја од ничеса; / што огњу оста, вријеме обори / и похара и попlesa. / [...] кроз горјење нека твоје / у пепелу Троја лежи?” Исто, 239. Ликовно остварење Ј. Г. Траутмана „Das brennende Troja” указује на мноштруко обликоване вишевековне уметничке представе поменутог града.

⁸ Представе груди, подсећамо, атрибуирале су сензуалност и као такве бивале су предмет опевања барокних ствараоца о чему, на пример, сведочи литерарно дело „О снјежане”.

⁹ Јелена Тројанска окамењени је симбол лепоте, сходно томе атрибуирана је златним власима не само у литерарним већ и у сликарским остварењима о чему сведочи дело Евелин де Морган „Јелена Тројанска”, међутим интересантно је споменти како су и савремене представе лепог непромењиве на шта указује филмско остварење „Троја” у којем је Јелена (Дијана Кригер), такође, плаве косе.

¹⁰ И. Бунић, нав. дело, 123.

о чему, на пример, сведочи лирско дело дубровачког представника хуманизма Илије Цријевића *Бежици и нећеш ију младости шћио несћанку хийа*. Дакле, стиховима „неће ти довека теме златним се преливати сјајем / [...] Гронула, висиће кожа са образа млитавих, *сћарих* / [...] у *оћлегалу* старачке боре [...]”¹¹ указали смо на несумњиво јасну међуепохалну корелацију¹². Синтагматска конструкција *сњежно лице*¹³ инвентарни је фрагмент, синтаксичким паралелизмима обликованог, портрета Јелене Тројанске чија је старост опевана гомилањем естетских идеала. Тежећи тематској иновативности у циљу постизања ефекта зачудности код читаоца Бунић урушава традиционалне представе лепог, инверзно опевајући их, о чему, на пример, сведоче и стихови поменуте песме „О сњежане”. Иницијални стих: *Прилијеја Елена, ка би цвијеј љејосћи* поређењем казује ишчезлу лепоту Јелене Тројанске, чији је евоцирајући портрет петраркистичког карактера, посматрано са лексичког становишта. Он је у функцији исказивања ружног кроз представе некада постојећег лепог. Инвентарно опевајући каталог лепоте заокружен је цветном метафором усти ржице која се може маркирати као поетичка константа Бунићевог певања, о чему је било говора. Присетимо се, ружом је тематизована сензуалност¹⁴, лепота¹⁵ и

¹¹ З. Бојовић, нав. дело, 358.

¹² Мотиви пролазности лепоте, младости и живота уопште, представљени су, такође, поређењем са цветним мотивима: „тако и чила нам младост прецвета и брзо је смени / згурене старости ход, несвестан кретања свог. / Погледај цвет: истог дана када роди се, остари; јутром / проспе се калином цвет, до мрака опадне већ. / Пупољак ти си, у цвет се сад отвораш, ал’ доћи ће старост, / госпу ће своју сва чар трошна да напусти тад” (Исто). Иако су темељни мотиви Цријевићеве песме истоветни барокним, рефлексивне су сасвим супротне. Опевајући будући остарели изглед госпоје, Цријевић има за циљ да читаоцима поручи *carpe diem*: јер ни дан неће се вратити, знај! Пролазност јесте неминовна, једина је непролазна и зато не губи ту трку са летима. Дакле, у средишту природе и континуираних, непрекидних промена у њој је човек: „Рађање индивидуе, слободне личности, који свет око себе одмерава према себи и у односу на тај свет има активан однос, јесте промена коју је донео ренесансни хуманизам”, Никола Грдинић 2019, 314.

¹³ Поново истичемо, бледа пут готово је на пијадесталу инвентарних идеала лепоте, о чему, на пример, сведочи портрет ренесансне лепотице Ђиневре ди Бенчи, Леонарда да Винчија.

¹⁴ Песмом „О прилијепа и примиле” испевана је химна уснама чија је сензуалност метафорички исказана стиховима „Ви сте, усти драге, мени / колијепчица облубљена / гдје се усхрани смијех медени / и смијех медени / и ш њим ријечица разблужена / Ви сте перивој изабрани / јесте од русе прирумене, / љети и зими ка цтећ рани, / сред ке целов ниче и зене”. Исто, 127.

¹⁵ Песмом „Чим гледам ја ружицу” Бунић, смењујући дословно и метафоричко значење руже, опева лепоту драге: „Чим гледам ја ружицу / која ти зене у лицу / и ону, Ракле мила, / којом си се уресица, / не умијем разабрати / ал’ си ти ружа, али је ружа – ти”. Исто, 67.

пролазност¹⁶. Тумачено Строцијево ликовно дело указује на умирујућу лепоту, не само кључном сценом улепшавања остареле жене већ и увелом ружом која наглашава свеопшту овоземаљску пропадљивост. Циклични темпорални континуум, ботаничким елементима обликован, бивао је предмет интересовања холандског сликара Јан Ван Хујсума, чије остварење „Цвеће у вази” потврђује међуепохалну корелацију истоветних, подразумевано разнолико обликованих, мотива. Поменуто ликовно дело представља развојни, унапред предодређени, егзистенцијални пут чији је финални исход, нужна, овоземаљска коначност о чему, дакле, сведочи композициона локализација натуралистичких елемената, те тако флорални мотиви, самом врху платана припадајући, симболишу рану младост¹⁷, средишња позиција цветова¹⁸, пак представља зрело доба, тријумфујућу смрт¹⁹ визуелно јасно осликава последњи фрагмент уметничког дела. Пропадање и труљење органске материје, од које је сачињен и сам човек, несумњиво сведочи о протоку времена, несталности и краткотрајности људског живота. Међутим, и предмети неорганског порекла попут пешчаног сата и мехура сапунице на слици „Ванитас” Јан Ван Кесела представљају симболе времена и пролазности. Обједињујући и гомилајући предмете живе и неживе материје унутар сцене мртве природе Кесел настоји да прикаже свеукупност света и његовог нестанка. Гомилање елемената подједнако је заступљено у визуелним и литерарним барокним остварењима. Наиме,

навођење већег броја сличних и сродних значења [...] поклапа се с „вољом за потпуношћу”, другим ријечима, с хтијењем да се опсег становите предметнотематске појединости рационално исцрпе. Барокни пјесник гомила [...] синонимичке ознаке с једином жељом да задовољи свој изражајни нагон.²⁰

Гомилање је, на пример, темељно композиционо начело у Бунићевом остварењу „Врху смрти”:

Буди нам спомена; љуцка су годишта,
вихар, плам и сјена, сан, магла и ништа.

¹⁶ „Убирај, диклице, дочим је пролитје / те лијепе ружице и рано тој цвртје, / и држи спомене у бранју од цвита / да како цвијет вене свенуће тва лита”. Исто, 208; поменути Бунићеви стихови пролазност исказују биљним мотивима.

¹⁷ Рану младост симболишу пупољци.

¹⁸ Процветало биље симболише зрело доба.

¹⁹ Увело цвеће, несумњиво јасно, симболише смрт као овоземаљску коначност.

²⁰ Дуња Фалишевац, *Иван Бунић Вучић*, Енциклопедија хрватске књижевности, Загреб 1987, 126.

Вихар се замеће сред љетне тишине,
свијем свијетом ускреће, ну дочас пак мине.
Плам сламе узгори, к небесима узлази,
ну брзо догори и сам се угаси.
Сјена нас свећ слиди, ну кад смо у тини
тере се не види, и сјене с нами ни.
Сан луду ускаже да има што жуди,
ну позна да лаже кад се луд пробуди.
Магла све покрије о зори, дану пак
сва се опет сакрије кад сине сунчан зрак.
Ништа је све брине, за даном ноћ ходи,
за љетим зле зиме, свака ствар проходи.
Буди нам спомена: љуцка су годишта
вихар, плам и сјена, сан, магла и ништа²¹

Најпре, потребно је истаћи како су спољашња форма песме и њен садржај у садејству. Циклична композиција огледа се у понављању уводног двостиха на крају песме образујући на тај начин кружно кретање симбола пролазности: *вихар, плам и сјена, сан, магла и ништа*. Круг у својој целовитости и неподељености, без почетка и краја, представља бесконачно кретање, непрекидни и непромењиви след поменутих елемената. Будући да се дати низ симбола краткотрајности завршава лексемом *ништа*, тако је и овоземаљски животни циклус опеван као ништаван. Представа барокног поимања пролазности у песми представљена је посредством посебног облика гомилања који се налази у „композицијској схеми названој рекапитулација или схема сумације, која је у бароку била необично омиљена. Ријеч је о таквој композицијској схеми у којој стихови на крају пјесме дају кратку рекапитулацију која из паралелизма примјера претходних строфа извлачи суму”²². Сложена организација поменутих стихова и њихово уланчавање у схематски оквир доводи нас до другог проблемског подручја, а оно се односи на питање о постанку уметничког дела. Укратко, реч је о релацији аутор–дело. Да ли барокни уметник ствара у специфичном стању задахнућа, несвесно, посредством муза, бога, инспирације или је пак његово дело последица преданог рада, знања, вештине и стеченог умећа? Ентузијазам или техне? На основу пређашњег истраживања у раду несумњиво закључујемо да је концепт стварања барокног дела заснован на темељима рационалног. То значи да стваралац има контролу над својим уметничким остварењем,

²¹ Исто, 163.

²² Исто, 126.

поседује јасну свест о стварању, он није трансмисија односно медијум изабран од бога, нити његово дело настаје као последица надахнућа. Како акутеца припада сфери техне закључак о односу уметника према стварању недвосмислено је јасан. Дакле, уметничко дело репрезентује ствараочев мисаони ток, односно знање, рад и вештина обликују ингениозни ум аутора. То значи да начин употребе језика, поступци у грађењу израза, организација стихова као и одабир стилских поступака чине уметникову свесну намеру, унапред дефинисан узрок и циљ стварања. Тако, гомилање, набрајање и понављање у песми „Врху смрти” представљају Бунићев прецизно одабран начин да језички обликује барокну идеју о пролазности људског живота. Време је *врху* и увек испред човека. О томе сведочи поменуто ликовно дело Јана Кесела „Ванитас”. Слику сачињава скуп живих и неживих предмета. Централни део припада лобањи, врховном симболу начела *memento mori*. У вези са тим, потребно је истаћи како у бароку контемплација над сопственим нестајањем не траје само у тренутку умирања, као на пример, у средњем веку, она траје читав човеков живот. Сходно томе, предмети попут накита, намештаја и уопште приватног простора барокног човека, врло често бивају украшени мотивима пролазности. На тај начин готово сваки тренутак живота бива проткан суптилним опоменама о ништавности овоземаљског постојања. На слици су посебно занимљиви мотиви гусенице и лептира. Познато је да лептири пролазе кроз потпуну метаморфозу која обухвата четири фазе животног циклуса попут трансформације у природи приказане кроз четири годишња у Арчболдовом ликовном тетраптиху „Годишња доба” са циљем да алегоријски наратив упуту на четири раздобља човековог животног века. Број четири као магијски број у нашој поетолошкој расправи постаје симбол метаморфозе и нестајања. У Бунићевој песми „Чим љепир долети на пламен од свијеће” мотив лептира опеван је у паралелном односу према лирском субјекту:

Чим љепир долети на пламен од свијеће,
бијеше му видјет двије зраке повеће.
То бијеху двије очи, двије зоре љувене,
два сунца с источи ме душе љубљене.
Тим свијећу остави, ончас му омили
ме слатке љубави драг поглед и мили;
који чим опходи и већкрат облети,
тужну се догоди убјену умријети.
Ко ли си гинећи приличан, вај, мени
и мојој несрећи, љепиру љувени!

И мени и теби драг позор омили,
убијен бих, убијен ти, објех нас уцвили.
Срећнији си ти веле ере мреш уз милу
од руке прибијеле драгому у крилу.²³

Ars moriendi, односно уметност лепог умирања један је од топоса барокне уметности. У овој песми смрт је, кроз приказ умирујућег лептира, опевана као срећа и благослов. Наиме, цену очаравајућег призора драгиних очију, светлијих и сјајнијих од пламена свеће, лептир плаћа животом. Лирски субјекат, такође, опчињен том лепотом бива заведен и рањен, али његова смрт је тужна у поређењу са лептировим скончањем у девојчином крилу и рукама. Уврежено мишљење о томе да лептири живе само један дан доводи нас до закључка да је лепота девојчиних очију таква да им вреди посветити читав живот. Иако је у основи реч о љубавној песми, мисао о краткотрајности и пролазности проткане су кроз мотив лептира и пламена свеће.

Да закључимо, теорија о настанку уметничког дела проблематизује однос аутора према стварању. У бароку начин на који настаје уметничко дело представља одраз ствараочевог рација, односно оно је резултат његовог знања, рада и вештине. Као пример наводимо Бунићево остварење „Чим гледам ја ружицу”, будући да песма почива на темељу метафоре. Поигравајући се дословним и пренесеним значењима руже он тематизује лепоту драге и тиме остварује свој унапред одређен циљ. Дакле, песма није настала спонтано, у стању надахнућа, посредством ирационалног, већ знањем о томе како и на који начин изградити метафору и поентирати мисао о лепоти. Дакле, потребно је умеће о томе како градити уметничко дело.

Кончето као термин не може постојати изван светог тројства барокне поетике, односно нераскидивог низа ингенио–акутеца–кончето. Наиме, акутеца садржи начине који представљају темељ грађења ингениозног израза, из којих се као и из свих принципа општег типа може извести мноштво различитих појединачних реализација. Сходно томе, кончето је конкретна реализација општих принципа које садржи акутеца. Ингенио је више појам који припада ирационалном, а акутеца и кончето припадају сфери технике. На тај начин се, захваљујући споју акутеце и кончета, речено у појмовима поетолошких расправа, ствара *ars ingenia*, односно в е ш т и н а и з н а л а ж е њ а. Укратко, „кончето оређује ингениозно-оштроумни поступак у грађењу стилског језичког израза, и

²³ Исто, 44.

ефекат којим се таквим поступком постиже”²⁴. Наиме, барокни текст настаје као последица успостављања аналогича између далеких и опозитних појава, затим повезивањем предмета међусобно неприпадајућих категорија, као и игривих фонетских комбинација, а све са циљем да рецепијент остане зачуђен, изненађен и шокиран. То дејство бива изазвано рационалним промишљањем барокног ствараоца, он бира најпогоднији начин којим ће изазвати ефекат запрепашћења код примаоца. Тиме још једном потцртавамо, однос уметника према стварању припада сфери техне, а не ентузијазма. Уметник поседује знање и вештину о поступцима у грађењу језичког израза, утемељеног у домишљатости и муњевитом раду ингениозног ума, као и јасну свест о последицама које такав вид изражавања оставља на рецепијента барокног текста. Сврха поменутих фаза у стварању је постизање „меравиље” чије је пуни потенцијал остварен у кончету, завршној етапи у процесу настанка књижевног дела. Дакле, ефекат зачудности је циљ барокног текста. Међутим, циљ има и своју функцију. Остварено запрепашћење као последица нових и неочекиваних језичких и стилских конструкција примаоцу пружа задовољство и осећај лепог. Потом, попут ланчане хемијске реакције, естетски доживљај читаоца нагони на размишљање. Прецизније говорећи, након што је употребом властитог ингенија успео да одгонетне текстом задати ингениозни ребус, рецепијент осећа задовољство које га води ка спознаји и сазнању. Укратко, *меравиља* обухвата два елемента: естетски и етички.

У позадини овога поступка је идеологема о општем јединству света која је скривена у божанској хармонији која је испод привидног хаоса, а на коју се спајањем неспојивог указује.²⁵

У хијерахијској организацији сазнање у односу према лепом заузима доминантну позицију будући да барокно уметничко дело тежи да пренесе одређену поруку рецепијенту. У вези са тим, најзад, долазимо и до трећег проблемског подручја у тумачењу теоријских начела уметничког стварања, а то је однос уметности према друштву. Да ли Бунићев канцонијер на публику делује сазнајно, поучно и морално или јој пак пружа само задовољство, разоноду и забаву? Фузија поменутих елемената у поетичким расправама изражава се Хорацијевом синтагмом *dulce et utile*. Предмет расправе у даљем раду односиће се на друштвену функцију „Пландовања” и барокних уметничких дела уопште.

²⁴ Исто.

²⁵ Исто.

У хијерархијском односу три темељна проблемска подручја уметничког стварања однос према публици у барокној уметности има повлашћену улогу. Уметничко остварење оријентисано је ка реципијенту, подсетимо се, „оно подразумева култивисаног, интелектуалног читаоца, и њему се обраћа, а не маси, широком кругу потенцијалних прималаца”²⁶. Сходно томе, читајући песму „Прилипа Елена, ка би цвијет љепости” реципијент најпре у свести призива ванредну лепоту Јелене Тројанске. Ефекат изненађења и шока постигнут је с ауторовим ослонцем на читаочево знање. Прилијепа Елена, загледана у властити одраз у огледалу читаоца суочава са сопственом пролазношћу. Огледало је медијатор. Сведочанство пропадљивости и несталности људског живота. У поменутој слици „Ванитас” Б. Строција огледало осликава сву лудост и безначајност овоземаљског света. Сва материјална добра попут накита, раскошне хаљине, богатих украса у коси и предмета високе вредности са портретом у централном делу композиције посматрачу шаљу јасну опомену о ништавности видљивог света. Такође, у ликовном остварењу Лукаса Фуртенагела „Портрет Ханса Буркмаира и његове жене” насликано огледало представља метафору о нестајању, пролазности и смрти. Приказани портрети остарелих супружника директно су усмерени ка посматрачу. Њихов смирен, ни по чему узнемирен, благ, суморан и самоуверен поглед открива њихово сазнање о одразу који се у огледалу рефлектује. То су две беле лобање. То је судбина коју посматрач ишчекује. Неминовна пропадљивост и смрт. Испружена рука мушког портрета посматрача позива да спозна оно што брачни пар са сигурношћу зна – смрт је неизбежна. Укратко, реципијент загледан у слику бива загледан у огледало времена, и видећи одраз супружника, он, заправо, види властиту коначност. Слика је тако подсетник и опомена: *memento mori!* Буніћева прилијепа Елена, такође, кроз самоодраз у огледалу читаоцу указује на пропадљивост, полазност и несталност видљивог света:

Оживи, Париде, сред твога живота
да очи тве виде што 'е наша љепота!
Така да сам била кад ме си видио,
ни Троја згорела ни би ти згорио.²⁷

Поменута дела барокних стваралаца несумњиво носе исту поруку о краткотрајности овоземаљског живота и узалудности материјалних добара. Смрт је неминовна и свеприсутна, мисао о

²⁶ Исто, 389.

²⁷ Исто, 129.

њој прожима сваки трен живота човека барокног доба. Закључујемо, однос уметничког дела према друштву има сазнајну и етичку функцију. То значи да реципијент посредством задивљености и шока, односно најпре пруженог задовољства, употребом сопственог ингениозног ума открива моралну поруку уметничког дела. Зачудност и задивљеност барокни аутор постиже захваљујући тријади ингенио–акутеца–кончето. Како смо детаљно објаснили прва два, надаље ћемо се посветити улози и дејству кончета.

То је необична, голема поента, зачуђујућа игра смисла и мисли, многозначна и упадљива, која боде у очи; то је шаллива комбинација која се не брине за истину, то је присилни идентитет различног, то је бесмислица, то боља што парадоксалнија; то је потискивање предмета и његове ваљаности и истинитости нехармоничним, неусклађеним метафорама, метафорама које се уврћу саме у себе, или натурализираним метафорама; то је хладна искра која настаје сударом, сразом појмова а без образложеног и наведеног става; то је пенетрантна, а ипак загонетна алузија, и коначно, према успоредби једног тадашњег критичара „залет да се баци коцка, а да се бацање не оствари” [...] да је остварен мимо или усупрот истинитости и збиљи, да се темељи на парадоксу, лудидној досјетки, да је основни поступак у стварању мисаоног *concetta* спајање, аналогија диспаратног, *concordia discors*, или довођење у зачуђујућу и изненађујућу везу отприје познатог, дакле, *discordia concors*...²⁸

Репрезентативни пример кончета проналазимо у анализи поменуте Бунићеве песме о лепој Јелени. Тачније, у последњем двостиху. Монолошки обликовани стихови, у гласу остареле лепотице, опевају једну од основних барокних тема, а то је пролазност лепоте. Пропадљивост врхунске лепоте паралелно прати пропаст града Троје и смрт младог Париса. Зазивајући Париса лирски субјекат, тежећи кончету, глаголима свршеног вида сугерише, паралелну и међусобно условљену, пролазност индивидуалног и општег карактера:

Така сам да била кад си ме видио,
ни Троја зјорила, нит би ти зјорио.²⁹

Поновно, попут хемијске реакције, у узрочно последичном односу последњи стихови поентирају мисао о несталности и ништавности видљивог:

²⁸ Исто, 174.

²⁹ Исто, 129.

Удуну плам се и сам луд и млад кијем гори,
ну није моћ здунут плам кијем Троја догори.³⁰

Оштроумна лексичка игра, метафоричког и дословног значења маркира поетичке топосе барокне епохе чија се етичка порука у складу са пређашње тумаченом међууметничком транспозицијом, може објаснити погледом централне фигуре поменутог Строчијева дела, који се пружа изван света дела. Наиме, само платно је попут огледала у којем посматрач видећи властиту пропадљивост спознаје коначност свег емпиријски спознајног. Лексема плам, у служби субјекта, представља метафору љубави и страсти петраркистичког порекла. Здружена са глаголима удуну и гори додатно наглашава краткотрајност и махнитост младалачке заљубљености. Да у неограниченом страсном заносу почива сигурна пропаст сведоче монолошки обликовани стихови у гласу оца Лавретније у трагедији Ромео и Јулија:

Нагле се среће нагло и заврше
И умру у свом тријумфу ко ватра
и барут што се у пољупцу ниште.
И најслађи мед нам огади због сласти
И прохтев нам својим укусом угаси.
Воли умерено...³¹

У узајамном и повратном односу пламом љубави Троја, метонимијски, догори. Лексема плам, у служби објекта, потврђује историјску чињеницу и потцртава барокну мисао о трајању овоземаљских добара. Да сумирамо,

тако се на темељу дистинкције, игре речима, хомонимије, антитезе, а особито помоћу вјешто искориштене опозиције глаголских парова истог коријена („удуну“ : „здунут“; „гори“ : „догори“) остварује оштроуман мисаони *conceito* у којем се „[...] синтагмом „плам... луд и млад кијем гори“ и синтагмом „плам кијем Троја догори“ перифрастички супротставља метафора психичког живота и једна метонимија повијесног збивања. [...] Везивно им је мјесто лексем „плам“, но његова поетичка продуктивност остварује га на крају крајева као два различита значења: а) „плам“ метафора је љубави [...]; б) „плам“ метонимија је пропасти Троје.³²

³⁰ Исто.

³¹ Вилијам Шекспир, *Ромео и Јулијетта*, прев. Боривоје Недић, Велимир Живојиновић, Гутенбергова галаксија, Београд 1999, 91.

³² Д. Фалишевац, нав. дело, 194.

Барокна уметност окупирана је питањима егзистенције људског живота, а најзначајније међу њима је феномен смрти. Сви облици живота крећу се у истом смеру, ка једном сигурном циљу, смрти. То је услов за нови почетак круга у цикличној форми емпиријски доказивих токова овоземаљског егзистенцијалног постојања. Унутар тог круга барокни човек бива суочен са властитом краткотрајношћу, ограничености и контемплацијом о неизбежној смрти. Бунинска песма „Врху смрти” метафорички сабира манифестације краткотрајности како би људски живот приказала као несталан, краткотрајан и пролазан. Циклична форма је крај и почетак круга, постојања и нестанка. Она је у цјелости кончетуозно обликована, а

свака у почетку набројана и нанизана метафоричка ознака за живот у једном се дистиху реализира, тематизира, и то на посебан начин: сваки метафорички корелат за живот приказан је у својему максималном интензитету, али и у својој слабости. Притом су антитеза, хипербола и метафора доминантне фигуре, а у темељу свега лежи оштроумље, домишљатост односно *conceit* [...] почетна се метафора разоткрива као успоредба, а поредба се открива као нова метафора која нема облик метафоре. Оно што делује као објашњење показује се као нова загонетка, а оно што нам изгледа као загонетка заправо је објашњење.³³

Песма „О снјегане” такође је у цјелости кончетуозно обликована. Наиме, свака строфа метафоризује груди драге повезујући логички удаљене појмове. Тако груди бивају апострофирани као снјег, ријека, лијепа гора, перивој, звезде, сходно томе „кончетуозна темељна замисао пјесме – да се груди прикажу као поједини дјелови земаљске површине, као глобус – остварена је, дакле, на принципу *concordia discors*...”³⁴ Дакле, за декодирање кончетуозне конструкције реципијент мора да употреби властити ингениозни ум, да схвати поступак и скривени склад у привидном хаосу.

Вечна непромењивост промене, сукобљени и обједињени светови лепоте и младости, ружноће и старости, греха и покајања чине барокни свет без јасног почетка и краја. Иако је у теорији временски омеђена, барокна уметност, закључујемо, прожима и књижевна дела усменог постања, савремену моду, ликовну уметност некад и сад. У споју неспојивог шокира, изненађује, подучава, и најважније, пружа утеху.

У почетку беше барок!

³³ Исто, 200.

³⁴ Исто, 185.