
UDK: 821.163.42.09 Gundulić I.
Izvorni znanstveni članak
Primljen 22. X. 2016.

IVANA DRENJANČEVIĆ
Odsjek za kroatistiku, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
ivana.drenjancevic@ffzg.hr

NEKI ASPEKTI VIZUALNOSTI GUNDULIĆEVA OSMANA

Sažetak

Rad se usredotočuje na prizor iz XI. pjevanja *Osmana*, baroknoga epa Ivana Gundulića, u kojem likovi promatraju tapiserije s prikazom Hoćimske bitke. Rad je podijeljen na dva dijela. U prvomu se dijelu analiziraju načini na koje tri promatrača (pripovjedač, Ali-paša i Zborovski) tumače prikaz. Načini na koje tumače viđeno povezuju se s konceptom i mogućnošću realnoga preslikavanja zbilje. Problem preslikavanja razvija se uz pomoć uvida vizualnih studija i teorije likovnih umjetnosti.

U drugome se dijelu rada proučavaju međusobne razlike u poduzetim taktikama promatranja te se zaključuje kako je, posve u skladu s baroknom *meravigliom*, najnepouzdaniji i najfragmentarniji pogled presudan.

Ključne riječi: Ivan Gundulić, *Osman*, barok, vizualnost, vizualni studiji

Uvod

Gundulićev *Osman*, hrvatski povijesni ep nastao u razdoblju baroka, svojom je kompozicijskom inventivnošću i „inovacijama koje u odnosu na tradicionalni epski model vergilijanskoga tipa“ (Fališevac, 1997: 139) donosi, potaknuo važan znanstveni interes. U studijama Dunje Fališevac, Zorana Kravara, Pavla Pavličića i Joanne Rapacke, da nabrojimo samo najistaknutije, *Osman* je zauzeo bitno mjesto i, upravo zahvaljujući njihovim naporima, postao jednom od najrasvjetljenijih točaka starije hrvatske književnosti. No, kako je vrijednost svakoga uvida, osim u njegovoj argumentiranosti i iscrpnosti, također i u pokretanju novih pitanja, bogata literatura posvećena *Osmanu* istovremeno pokreće i produbljuje svako sljedeće čitanje.

Utemeljujući se na širokim uvidima spomenutih autora, ovaj se rad nastoji baviti samo jednim aspektom jednoga, strogo ograničenoga, dijela Gundulićeva epa. Između triju¹ prikaza Hoćimske bitke – prikaz u IV., X. i XI. pjevanju – ovdje se bavimo samo onim posljednjim u kojem se (za likove prošlogodišnja) bitka naknadno predstavlja vizualnim medijem tapiserije. Čitanje XI. pjevanja usmjereno je interesom za vizualnost. U centru razmatranja bit će promatranja tapiserija koje su opisane u XI. pjevanju, tj. različiti načini njihova vizualnog savladavanja.

Rad je podijeljen na dva dijela. U prvom će se razmatrati zajedničke crte svih triju promatrača tapiserije (pripovjedač, Ali-paša i Zborovski) te će se njihova doživljavanja tapiserija povezati s konceptom realnoga preslikavanja zbilje. Problem preslikavanja približit će nas nekim načelnim problemima teorija likovnih umjetnosti i uvesti ideje Stefana Majetschaka iznesene u tekstu „Pravila vidljivosti“.

U drugome dijelu rada pažnja će biti posvećena međusobnim razlikama triju promatračkih stavova. Za određivanje različitih tipova pogleda i doživljaja prostora poslužit će nam uvidi Michela de Certeaua te, u nešto manjoj mjeri, fenomenološki pristupi prostornosti prisutni u studijama Jeffa Malpasa i Edwarda Caseyja.

¹ O sveukupnome broju prikaza Hoćimske bitke u *Osmanu* usporedi bilješku 4.

Zaključci iz prvoga dijela rada, vezani za odražavanje zbilje ostvareno tapiserijama, kao i zaključci iz drugoga dijela rada, vezani za hijerarhiju pogleda ostvarenu u XI. pjevanju, privest će nas baroknoj začudnosti, ideji *meraviglie* koja u *Osmanu* zauzima ključno mjesto.

1. Tapiserija kao definicija vidljivoga

Radnja je XI. pjevanja Gundulićeva *Osmana* smještena na poljski dvor. Ali-paša, kao turski izaslanik, onamo je poslan kako bi s Poljacima sklopio mir. Već je prethodnim pjevanjem započet opis dvorskoga interijera, tj. opisano Ali-pašino promatranje kipova poljskih vladara. U tome je smislu početak XI. pjevanja, opis tapiserija koje prikazuju Hoćimsku bitku, nastavak već započetoga promatranja.

Čin promatranja bit će ključnom aktivnošću u dobrome dijelu ovoga pjevanja. Objekt svih pogleda bit će tapiserije, a fascinacija njihovom izvedbom u govoru pripovjedača i likova dobivat će važan prostor.

Sve pohvale upućene vještom autoru tapiserija imaju nekoliko zajedničkih crta. Promotrimo prvo kako pripovjedač formulira svoje afirmativne stavove o promatranim djelima i čime to tapiserije plijene njegovu pažnju:

„I toli su po načinu
izatkane sej države
da, tko ih gleda, zaistinu
cijeni da su zbiljne i prave.“

(XI. pjevanje, 57 – 60)

Iznesenu ideju o uvjerenosti prikaza koji nudi tapiserija pripovjedač nadalje proširuje:

„O krajijeh polja od rati
Prut i Nester gledat slidiš,
i ako ć oku vjerovati,
romon čuješ, tijek im vidiš.“

(XI. pjevanje, 61 – 64)

Prikaz koji lako zavarava oko, a potom zavodi i druga osjetila, čini to zahvaljujući svojoj sličnosti zbilji i vjernosti u odražavanju:

„I toliko slične slike
tkalac hitri svemu poda
da ne samo svak prilike
pozna od vitez i vojvodâ,
nu se u svemu ti biljezi
od istine još gledaju,
da bi rekô trepte stijezi,
buče ljudstva, konji igraju.
Paček se oko dotle vara
i poznanja svačija gube
da gdi bubanj svaki udara
čuješ i gdi trublje trube.
Izvrnostim sih naprava
vas zapanjem paša ostaje;
u istinu se upoznava
i mni u vojsci opet da je.
Snebiva se da toliko
ruke umrle hitro vezu;“

(XI. pjevanje, 73 – 90)

Osim zapanjenoga paše koji u tapiserijama prepoznaje povijesni događaj u kojem je sudjelovao i koji, dakle, tapiserije čita² u realističkome ključu, i Zborovski u prikazu prepoznaje čvstu vezu sa zbiljom. Tako, na primjer, Vladislavova savjetnika Karla Kotkovića smatra vrlo vjerno prikazanim te naglašava snagu proizvedene iluzije:

„Ah, njegova slika u tkanju
stekla izvrsnos toliku je
da bi rekô pazeć na nju:
'I sad misli i svjetuje!“

(XI. pjevanje, 369 – 372)

2 Ideja o „čitanju slike“ preuzeta je od semiotičarke Mieke Bal koja razrađuje pristup slici vrlo sličan čitanju teksta: „Metoda, odnosno skromnije rečeno procedura, bliska je običnom čitanju koje smjera otkrivanju značenja, a funkcionira pomoću zasebnih vidljivih elemenata koji se zovu znakovi i kojima se pripisuje značenje; takvo pripisivanje značenja, odnosno tumačenje, podvrgnuto je pravilima koja se zovu kodovi; subjekt odnosno agent tog pripisivanja, čitatelj ili promatrač, ključni je element tog procesa. Štoviše [...] svaki čin čitanja odvija se u određenom društveno-povijesnom kontekstu odnosno uokvirivanju [framework], koje ja nazivam okvirima [frames] i koji ograničavaju moguća značenja.“ (Bal, 2009: 162)

Vrhunac realističkoga interpretiranja prizora, ali i istovremeno osvijetšteno, ludičko odnošenje prema realističkim premisama na kojima se gledanje zasniva i prema njihovim konačnim učincima, uočavamo na početku izlaganja kojim Zborovski Ali-paši tumači likovni prikaz. Naime, kada poklisar želi znati tko je sve ratovao i moli Zborovskoga da mu sve ispriповjedi, ovaj ga upozorava na granice priče koje odgovaraju granicama vidljivoga:

„Dobrovoljno tvôj Milosti
ja ću kazat, paša izbrani,
narode one s kih kriposti
kraljevstvo se naše obrani.
Nu vitezi tko su koji
razabrat je mučno imena,
gdi sva u skupu vojska stoji
taborima obgrađena;
tim pogledaj gdi iz tabora
van izašla sva se otkriva
otvorenijeh vrh prostora
čekat cara suprotiva.“

(XI. pjevanje, 117 – 128)

Zborovski, dakle, kaže kako može pripovijedati samo o ratnicima koje vidi, pa zato i svrće pažnju poklisara na one izvan tabora. Ovaj zanimljivi detalj u iskazu upućuje na podrazumijevana uporišta promatranja koje se odvija. Uranjanje u svijet likovnoga djela, tj. njegovo realističko čitanje podrazumijeva da se izvan okvira slike taj svijet kontinuirano rasprostranjuje. Tako se likom koji se tek djelomično vidi nastoji sugerirati da je njegov ostatak prisutan, ali izvan okvirom ograničenoga, zahvaćenoga isječka. Na isti će se način vizualnim zaklanjanjima (paravanom, pregradom ili zidom, kao u slučaju tapiserija) naivnomu oku sugerirati postojanje nečega iza, nešto što postoji, ali je namjerno nedostupno. Drugim riječima, umjesto šarenih vunениh niti kojima se predočuju stijene tabora i na kojima bi se oko zainteresirano za tapiseriju samu zaustavilo jer je njihovo tkanje konačno odredište pogleda, Zborovski odrediše pomiče i domišlja, rekonstruira ono što je iza. Nastoji, dakle, vidjeti ono čega u tapiserijama nema tretirajući tako njihov prostor kao

posve odgovarajući onomu stvarnomu, fizičkomu koji se kontinuirano proteže i iza vizualne preprjeke.

„Napomena pripovjedača da su *arazzi* istkani tako vješto da izgledaju kao stvarnost sama [...] potpomaže uključivanju prošlog događaja u sadašnjost, izazivajući u čitaoca vizualizaciju bitke, u baroknoj težnji brisanja granica između zbiljskog i fikcionalnog“ (Fališevac 1997: 146). Sposobnost tapiserija da zamute granicu između stvarnosti i njezina odraza čini osnovu pohvala koje su im upućene. No, upravo brojne pohvale tapiseriji, na sličan način kao što je nešto ranije spomenuto u vezi s taborom, ukazuju na njezino zaobilaženje i ispuštanje iz vida. Naime, svim je pohvalama upućenima na račun spretnoga tkalca i njegova djela na paradoksalan način svojstvena upravo nevezanost za tapiseriju samu i ono što ona jest jer se njezina vrijednost izvodi tek iz omjeravanja i stupnja približavanja onomu što ona nije.

Vrijednost tapiserija pred kojima se nalaze Zborovski i Ali-paša za njih je sadržana u njihovoj referentnosti, u njihovu preslikavanju odsutnoga denotata, tj. u reprezentacijskoj moći. Vrijednost onoga što se, dakle, vidi, što je likovima prezentno kao tkanje, kao likovno djelo, vrjednuje se s obzirom na ono čega nema, s obzirom na bitku koja se odigrala, ali je pogledom upisana u tapiserije kao vidljiva te je na taj način za promatrače prisutna i dostupna. Realističnost koja joj je izvana (tj. pogledima promatrača) pridana današnjemu čitatelju može biti dodatno zanimljiva. Naime, sama ideja da tapiserija navodi likove da posve urone u povijesni događaj i da njezin izričaj toliko snažno može podsjećati na realnost, upozorava na činjenicu da je vizualno poimanje realnosti od onoga vremena do današnjega doživjelo korjenite promjene. Naime, ako bismo danas nekim likovnim prikazima dokumentirali suvremeni događaj (ili izgled osobe, naroda, mjesta i slično) s namjerom da budemo što objektivniji, činili bismo to fotografijama jer prihvaćamo stil prikazivanja fotografija kao definiciju onoga što se vidi, onoga što je obvezujuće za naše viđenje (usp. Burke 2003, Majetschak 2009).

U tome smislu, osim što je funkcioniranje tapiserije kao zrcalne preslike stvarnosti zanimljiv barokni postupak i estetski dodatak, ukras djelu, ono može biti shvaćeno i kao usmjeravanje na neke od univerzalnih

problema teorija likovnih umjetnosti. Naime, višestruko isticanje sličnosti između stvarnosti i tapiserije, upravo zbog činjenice da bi spomenuti odnos današnji čitatelj mnogo teže pronašao te da bi izraznim mogućnostima tapiserije teško priznao sposobnost vjernoga odražavanja, upućuje pažnju na problematičnost kategorija sličnosti, realnosti i vidljivosti. Raskorak između našega vidljivoga, koje se kemijski ispisuje na fotografski papir, i vidljivoga za pripovjedača, Ali-pašu i Zborovskoga, koje se tka obojenim vunanim nitima, pomaže nam da uočimo upitnost kategorija koje se prešutno podrazumijevaju i upravo zato ne rasvjetljuju. Spomenuti problem njemački teoretičar umjetnosti i profesor estetike Stefan Majetschak pomno razlaže:

Većina klasičnih likovnih teorija, a osobito prevladavajuće teorije sličnosti, uglavnom su se u nedovoljnoj mjeri osvrtnale na činjenicu da je s pitanjem o odnosu vidljivosti slike i vidljivosti onoga što ona prikazuje povezan jedan načelni problem. Naime, one su jednostavno polazile od toga da odnos između pravila vidljivosti slike i one vidljivosti na koju se ona poziva valja shvatiti kao *nepromjenjiv i jednoznačan* odnos (koji se prenosi u vidu oponašanja ili zrcaljenja). (Majetschak, 2009: 60)

Kada se, dakle, u XI. pjevanju *Osmana* pojavljuju tapiserije i kada nam je njihov sadržaj posredovan pripovjedačevim govorom te govorom dvaju likova koji ih promatraju, ono o čemu najviše doznajemo nisu, kako bi se moglo činiti, same tapiserije, već *promatranje* tapiserija, čin kojim su nam posredovane i dostupne. Način na koji ih promatrači vide govori najviše o podrazumijevanim, prešutnim taktikama promatranja. Činjenica da ih smatraju slikama koje odgovaraju stvarnosti, tj. da ističu njihovu *sličnost* onomu što je stvarno vidljivo, privodi nas da se zapitamo o pojmu *sličnosti* za koji, tvrdi Majetschak, „više ne možemo sa sigurnošću znati objašnjava li [...] uopće išta u smislu likovne teorije“ (Majetschak, 2009: 60).

Umjesto oslanjanja na tradicionalni pojam sličnosti, Stefan Majetschak predlaže shvaćanje slike (u našem slučaju tapiserije) kao privremene definicije vidljivoga. Ona nam dakle definira jedan način viđenja zbilje, a po reakciji promatrača dalo se zaključiti da je kod njih prepoznata

kao odgovarajuća zbilji. To se ne događa bez razloga. Slika, naime, ima ulogu u fiksiranju vidljivoga, stvara naviknutost oka na svoj tip prikaza, nameće svoja pravila i novim uporabama ih učvršćuje:

[K]ako se [...] odnose slike prema vidljivosti za koju moramo pretpostaviti da se, ovisno o interpretacijama promatrača, uvijek daje predstaviti i drukčije? Shvatiti ih kao imitacije objektivnog oblička vidljivosti svijeta, koje se prenose putem sličnosti, nema baš puno smisla već zato što uopće ne bismo znali reći *što* bi to trebalo biti. To nije jedini razlog zbog kojeg se čini da ima više smisla [...] da se, nasuprot tome, slike shvati kao *definicije vidljivosti* koje u tkanju inskripcija pikturalnih oznaka tek pokazuju i utvrđuju na koji se način pravilo vidljivosti – gledano iz perspektive slike, odnosno njezina autora – uopće interpretira, te što se može smatrati presudnim obilježjem suglasja između slike i prikazanoga *ovdje*. U internom tkanju svojih oznaka one *ostvaruju* i *fiksiraju* pravila vidljivosti utoliko što iz neiscrpnosti onoga što pogled *može* percipirati u nedefiniranom optičkom potencijalu vidljive stvarnosti prije svega izdižu poretke važne za dotično viđenje; pravila vidljivosti koja *tako* nikada nisu dana prirodnom pogledu u vremenu zato što se poredak njegova vidnog polja dinamički mijenja. U samim slikama takvi poreci stječu stabilnost. (Majetschak, 2009: 62)

Tkalčev prikaz događaja iz prošlosti sva su tri promatrača prepoznala kao vjerodostojan odraz stvarnosti. Jednoglasnost i neproblematičnost takva prepoznavanja posljedicom je fiksiranih pravila predočavanja zbilje koja su prihvaćena na nadosobnoj razini. Postupak u kojem događaj nije dan kao dio za pripovjedača neposredno prisutne stvarnosti, već je dio prošlost koja se medijski prenosi, sa sobom donosi mnogo potencijalnih učinaka na koje autor možda i nije mogao računati. Za onovremene čitatelje, koji su s autorom dijelili isti kulturni okvir, i koji su tapiserijskomu prikazu i retorici toga prikaza pridavali slična značenja, vjerojatno se učinak začudnosti, barokne *meraviglie* (usp. Fališevac, 1997: 207) mogao temeljiti na imaginiranju tako vješto satkanih goblena. Za današnje čitatelje, navikle na posve drugačije oblike medijskoga uobličavanja zbilje, dio je začudnosti prešao s tapiserija i na promatrački trio postavljen pred njih, točnije, na način na koji ih gledaju.

2. Perspektive i taktike promatranja

Nakon što smo u prethodnomu poglavlju svrnuli pažnju na zajedničke odrednice promatračkoga stava triju promatrača zidnih slika, sada bismo htjeli uputiti i na njihove različitosti. Sama smještenost glavnoga događaja u epu, Hoćimske bitke, u vrijeme prije onoga u kojem se pripovijeda, kao i njegovo prenošenje umjetničkim medijem tapiserije, već je za sebe upadljiv barokni postupak. No, takva vizualna posredovanost događaja otvara put novim elementima začudnosti. Pred likovnim djelom svaki od promatrača može zauzeti različite perspektive i tako ih isprepletene ponuditi čitatelju da, kao četvrti gledatelj, od njih isplete svoje viđenje.

2.1. Pripovjedački svepogled

Prvi govor o tapiserijama i prvo promatranje koje je na djelu vezano je za pripovjedača. Njegovim se opisom vijećnice, kojim je otvoreno pjevanje, oblikuje prostor u kojem se ostatak pjevanja odvija:

„Vijećnica je srednja u sebi
tej naprave, tej liposti
da tko 'e u njoj vik se ne bi
nagledô je od milosti.
Bogato je narešena;
pokriva je sa svijeh strana
svila zlatom ispunjena,
na razlike slike tkana.“

(XI. pjevanje, 1 – 8)

Kako je svako pripovijedanje, pripovijedanje o prostoru, jer se sve događa *negdje* (usp. Miller, 1995), ovakav početak ni najmanje ne začuđuje, već samo otvara dodatna pitanja o vrsti prostora koji je pripovjedačevim iskazom proizveden. U većini se suvremenih pristupa prostornosti ključnom smatra oprjeka između *prostora* i *mjesta* (usp. Malpas, 1999, Hubbard, 2008, Casey, 1997). U takvoj bi se oprjeci prostorima³

3 Kako je interes za prostornost relativno novoga datuma, još uvijek se susreću terminološke nedosljednosti. Jedna od njih je i ta da se prostor, kao nadređeni pojam, dijeli na prostor i mjesto, kao uže, podređene pojmove.

označavali oni prostori kojima je tekstualno izražena fizička protežnost i otvorenost, ali nisu dani okviri, prostorne granice, dok bi se mjestima smatrali prostori odredivih dimenzija. Način na koji lik, pripovjedač ili neka druga tekstovna instancija, određuje neki prostor, tj. tretira li ga kao čisti prostor ili kao mjesto, ne govori samo o prostoru, već i o položaju instancije koja govori i karakteristikama njezine percepcije. Tako nam pripovjedačeva tvrdnja da je dvorana bogato urešena „sa svijeh strana“ ne govori samo o dvorani, već svjedoči da je pripovjedač uspio vizualno zahvatiti dvoranu, sagledati joj sve strane, okupiti u svome oku sve ukrašene granice, zidove. Predstavljajući dvoranu kao *mjesto*, pripovjedač se odmah pokazuje kao onaj čiji govor stvara konture, ucrtava granice i razgraničava, uvodi red i strukturu u prizor. U njegovu se odnošenju prema dvorani i u načinu na koji je zahvaća odražava autoritativnost njegova stava, on vizualno svladava prostor.

Slična se autoritativnost prenosi i na njegovo odnošenje prema tapiserijama. Evo kako ih pripovjedač počinje promatrati i opisivati:

„Tuj bo iznova slavna zгода
dobiti se lanjske složi
koja Turcim prikor poda,
a Poljacima čas uzmnoži.
Izvrnostim svak se čudi:
nebo 'e odzgar, zemlja okolo,
stijezi, trublje, konji, ljudi,
silna oružja, bjenje oholo.
Car se gleda, plaho dijete,
gdi se digô s Carigrada
na pogube, raspe i štete
poljskijeh polja i livadâ.
Š njim se pazi oružana
množ nezgledna na sve kraje;
gubi ime polje i strana:
što oko vidi, sve vojska je.
Ali opeta glasoviti
poljački se kralj objavlja,
za kraljevstvo obraniti
gdi proć caru vojsku spravlja.“

(XI. pjevanje, 9 – 28)

Pripovjedačev opis goblena kreće od sveobuhvatnoga pogleda – dijeli prostor na nebo i zemlju, zahvaća viđeni prizor iz perspektive udaljenoga promatrača kojemu su prizori pregledni, obuhvatljivi i vizualno svladivi. On iz velikoga mnoštva prizora i likova odmah izdvaja one ključne – osmanskoga i poljskoga vladara – i tako stvara hijerarhiju unutar prikazanoga, zadaje položaje, tj. ucrtava točke oko čije se suprotstavljenosti gradi cijeli prikaz bitke. To, naravno, ne bi mogao činiti iz bilo koje perspektive. Položaj koji pripovjedač zauzima i koji mu daje potpuni pregled nad prikazanim vrlo je sličan pogledu koji je zaslužan za nastanak goblena. Naime, i onaj koji je bitku na taj način umio prikazati, kao i pripovjedač koji prvi opisuje goblene, imaju „moć svepogleda“ (usp. de Certeau, 2003: 156), privilegirani položaj iz kojega se predmet sav zahvaća i nadzire. I prikazivač i pripovjedač nalaze se u udaljenoj imaginarnoj točki iz koje je složena struktura razumljiva, hijerarhija unutar nje uspostavljiva, osnovna binarna opozicija uočljiva. Ostvarenje te imaginarne točke iz koje je čitanje prostorne strukture moguće Michel de Certeau prepoznaje u dvadesetostoljetnim gradskim neboderima, no samo rađanje ideje smješta stoljećima ranije:

Želji da se vidi grad prethodili su načini njezina zadovoljavanja. Srednjovjekovno ili renesansno slikarstvo prikazivalo je grad u perspektivnu viđenju oka kakvoga međutim nikada nije bilo. To je slikarstvo izumilo u isti mah nadlet nad gradom i panoramski pogled. Ta je fikcija već prometala srednjovjekovnog gledatelja u nebesko oko. Stvarala je ona bogove. Je li danas drukčije s obzirom da su tehničke procedure uspostavile „moć svepogleda“? Totalizirajuće oko što su ga izmislili negdanji slikati preživljava i u našim ostvarenjima. Isti promatrački nagon opsjeda korisnike arhitekturnih proizvoda danas, ostvarujući utopiju koja je jučer bila tek naslikana. (de Certeau, 2003: 156)

Ta se naslikana, točnije izvezena, utopija nadlijetanja i gledanja nebeskim okom ostvaruje i u prikazu bitke, i u pripovjedačevu čitanju prikaza bitke. U tome je smislu jedan totalizirajući pogled proizveo sliku koja je onda dalje dana drugomu totalizirajućem, pripovjedačevu pogledu na uvid, a koji se onda tekstualno posreduje svakom čitatelju na uvid, na još jedno uokviravanje već uokvirenoga pogleda.

Nakon izgradnje okosnice, osnovne kontrapunktne strukture prizora, pripovjedač sada nastoji predočiti fizičko protezanje prostora. To ponovo čini rasprostirućim pogledom:

„*Svud* se paze brzi ulaci
hrlo optjecat svaku stranu,
da ured skaču *svi* junaci
krune općene na obranu.
Letjet gledaš zapovijedi
po prostranoj kraljevini
put Varšova da *svak* slijedi
pod oružjem u brzini.
Vidi se ončas na glas ovi
gdi se zemlja sva podiže,
gdi *odsvud* vrve vitezovi,
gdi se oružjem sve užiče;“

(XI. pjevanje, 29 – 40, kurziv I. D.)

Pripovjedačev glas ovdje funkcionira poput „brzih ulaka“, glasnika koji svojim kretanjem ucrtavaju veze u prostoru, proizvode prostor koji se između mreže točaka rasprostire. U umrežavanju prostora ključnu ulogu imaju u citatu istaknute riječi (*svud*, *svi*, *svak*, *odsvud* i sl.) kojima se uspostavljaju veze i naglašava sveprisutnost, sveobuhvatljivost pogleda. Mogli bismo stoga reći da je pripovjedač prvo utvrdio prostor bitke kao mjesto, stvorio mu granice i sagledao ga, a potom svoj pogled upotrijebio kako bi od toga mjesta proizveo kontinuirani prostor. U njegovu se oku, tj. u točki iz koje se promatra, presijecaju, okupljaju najrazličitije točke goblena i u njoj množina prizora stječe povezanost.

Ravnomjerno rasprostiranje pogleda i preglednost koja je time postignuta upućuju na dvije činjenice. Prva je da između promatrača i promatranih predmeta, goblena s prikazom Hoćimske bitke, postoji jasna razdvojenost. Odsutnost dodira s predmetom još je od antičkih vremena usko vezana s atributom objektivnosti. Veza promatranja, vizualnoga zahvaćanja i objektivnosti vidljiva je, primjerice, u podrijetlu riječi *teorija* koja je potekla od grčke riječi *theōrein*, a ona znači „pažljivo promatrati, dobro pogledati“ (usp. Levin, 1988: 99). Vid je vezan za pojam objektivnosti jer je osjetilo simultanosti te je u stanju prekriti široko polje u trenutku, manje je temporalno od drugih osjetila i teži fiksirati,

učvrstiti stabilnost (usp. Jay, 1993: 24). Stoga bismo mogli zaključiti da je pripovjedačev sveobuhvatni pogled naglasio njegovu promatračku razdaljinu od promatranoga predmeta, a postojanje te razdaljine pripovjedačevu je viđenju priskrbilo veću objektivnost.

Rasprostiranje pogleda i pripovjedačeva sposobnost da istovremeno uočava događaje *po prostranoj kraljevini* upućuju na drugu činjenicu vezanu za njegov promatrački položaj. Naime, po uvidima Michela de Certeaua, svi se opisi prostora mogu svesti na osnovnu suprotstavljenost između dvaju tipova prostornih iskustava: ili *ići*, kretati se prostorima, ili *vidjeti*, poznavati raspored nekoga mjesta (usp. de Certeau, 2003: 185). Iskustvo kretanja, djelovanja, u običnome govoru prevladava, prepričavanje kretanja osnova je svakodnevnih naracija. Takvim je itinererima, kao drugi simbolički i antropološki jezik prostora, drugi pol iskustva, suprotstavljen jezik zemljovida, opis plošne projekcije svih opažaja (usp. de Certeau, 2003: 186). Pripovjedačev je doživljaj prostora prikazanoga na tapiserijama, pokušamo li ga smjestiti u zadanu oprjeku, svakako bliškiji onomu koji se temelji na gledanju, onomu kartografskomu, znanstvenomu diskursu prostornosti. Time smo na još jedan način potvrdili kako se pripovjedač poslužio opisom kojemu je tradicionalno pridavan atribut objektivnosti.

Pjevanje je, dakle, otvoreno opisom goblena koji, u usporedbi s kasnijim opisima, pokazuje najviši stupanj objektivnosti. Prostor koji se na goblenima rasprostire prvo je binarno podijeljen, potom je unutar naznačene podjele izvršena hijerarhijska raspodjela pojedinih prizora, a zatim su uspostavljene veze kojima je naglašena raznolikost i bogatstvo prikazanoga. Distanciran i sveobuhvatan pogled nije neobičan, ali sudjeluje u ostvarivanju barokne začudnosti. Njime se, naime, oblikuje nulta točka gledanja, on je vrlo tradicionalan te se doživljava kao neobičniji i neutralan, a kao takav idealan je za učinak začudnosti jer će se na njegovoj pozadini ostala gledanja koja slijede istaknuti kao neobična i drugačija.

2.2. Zborovski i Ali-paša – retorika objektivnoga promatranja i subjektivni otpori

Dok je pogled Zborovskoga u mnogome sličan onomu pripovjedača, jer mu je i funkcija slična, Ali-pašin pogled predstavlja opoziciju pripovjedačkomu. On je, prije svega, usmjeren na pojedinosti, on ne može ravnomjerno zahvaćati i udaljiti se (ni fizički, a ni iskustveno jer je kao svjedok bitke u nju mnogo uvučeniji) kako bi događaj sagledao. Evo kako pripovjedač prati pokrete Ali-pašina oka i naglašava tu lokaliziranost pogleda već s prvim spomenom poklisara u XI. pjevanju:

„Nu poklisar sve ostavi,
a uze pazit k onoj strani
gdi s oružjem sto' e u spravi
Turci se udrut i krstjani.“

(XI. pjevanje, 49 – 52)

Ali-paša, kao ratnik koji je sudjelovao u prošlogodišnjoj bitci boreći se na turskoj strani, poznaje, a to je već pokazao u četvrtome pjevanju, događaj iz turske perspektive te sada želi čuti priču o Hoćimu, ali ispričanu iz poljske perspektive. On, dakle, moli da se Hoćimska bitka još jednom ispriča:

„Tko bi, slavni vo' evoda,
toli umjetan među vami
da besjedu i duh poda
ovijem mrtvijem prilikami?
Oružja ova tko osnova
i lanjskoga boja sile?
Ah, jesu li čuda ova
ljudske ruke učinile?
Eto pazeć vojsku našu,
ke je mnoga veličina,
svakoga u njoj poznam pašu
i Turčina po Turčina.
Još kad bi mi moglo biti
poznat i one srećne puke
kim je caru odoliti
od junačke išlo ruke;
ter bih čuo od svijeh ime

kô svijeh vidjeh vojevati,
ne bih mogô u sej vrime
draže stvari ja slišati.“

(XI. pjevanje, 93 – 112)

Hoćimska je bitka, kao ključni događaj u *Osmanu*, prisutna kao događaj iz prošlosti o kojem se nikada ne pripovijeda cjelovito i objektivno iznoseći linearni slijed događaja, već se priča gradi na montažnome načelu (usp. Fališevac, 1997: 159), tj. spajanju djelomičnih prikaza⁴, prikaza koji pokrivaju tek jednu perspektivu iz koje bitka može biti ispričana. Onaj, dakle, koji je prije i sam bio pripovjedačem bitke, sada traži da mu se pripovijeda, da se dâ još jedno viđenje događaja. Tako će Ali-paša biti gledatelj sužene percepcije jer će njegovo oko biti upravljano njegovim neznanjem, onime što je njegovoj verziji priče bilo nepoznato.

Nakon pripovjedačeva izlaganja koje je pretendiralo na cjelovitost i pravilno, simetrično raspoređen interes, Ali-paša iz množine prizora izvlači sebi nepoznate i neobične slike ne zatomljujući pritom subjektivnost u izboru:

„Nu poklisar čudom novim
snebiva se pazeć paka
prid ovacim vitezovim
za vojvodu pustinjaka.
Zagunjstio i zarastô
ovi u kosah vas se vidi:

4 Na umnažanje djelomičnih opisa bitke upozoravali su u svojim studijama Dunja Fališevac, Zoran Kravar i Pavao Pavličić, uz napomenu da to nisu činili bez međusobnih razlika. Naime, Pavličić u pristupu *Osmanu* (usp. 1996, 65) inzistira na čistoj dvojnosti (udvajanje likova, tj. dva vladara, dva poklisara, dvije žene ratnice, udvajanje na fabularnoj razini, tj. dva dvoboja, dva putovanja, dva Osmanova savjetovanja, dvije otmice itd.) te za volju svoga binarnoga modela opisima bitke priznaje samo Ali-pašin govor u četvrtome pjevanju i prikaz na goblenima. Za pjesmu poljskoga plemića, koju Fališevac i Kravar smatraju jednim od sveukupno tri opisa bitke, Pavličić iznalazi još jedno u nizu binarnih rješenja jer „kad se bolje pogleda, u toj se pjesmi [...] zapravo govori o onome što bici prethodi, o skupljanju vojske i dolasku na bojno polje, pa ona i nije opis bitke u strogom smislu riječi“ te bi stoga „[s]voga [...] parnjaka ta scena imala u V. pjevanju, gdje se također govori o događaju koji je prethodio bici: riječ je o zarobljavanju Korevskoga“ (Pavličić, 1996: 65). Iako Pavličićev pristup svojim ingenioznim iznalaženjima opozicija može zaintrigirati i sigurnošću svoga izlaganja uvjeriti, ipak bismo bili skloniji metodološki „labavijemu“ pristupu koji bi dopuštao da unatoč dvama dvobojima, dvama vladarima ili dvama putovanjima, opisa bitke ne bude nužno jednak broj.

postarano lice i tmasto
 kaže od kože suhor blidi.
 Obje mi su noge bose,
 drži u rukah križ raspeti,
 a konopom opasô se
 po oštrom ruhu od kostreti.
 Oči š njega čas ne smeće
 zapanjeni Alipaša,
 i ne može srcu veće
 odoljeti da ne upraša;
 Zborovskomu veli time.
 "Tko je oni, gospodine,
 ki ide prvi prida svime,
 a porušen nad sve ine?
 U čovjeku poharanu
 i satrenu onoliko
 ku ste ufat mogli obranu
 gdi na bjenje se ide priko?"

(XI. pjevanje, 137 – 160)

Zborovski mu objašnjava tko je pustinjak i ukratko mu pripovijeda o svetome Blažu, a potom ipak pokušava usmjeriti priču o tapiseriji i dati joj logičnu strukturu, usmjeriti Ali-pašinu pažnju na važnije figure u poljskoj vojsci uvodeći u razgovor i vremensku dimenziju priče, trajanje cijeloga opisa:

„Nu besjeda moja ova
 sasma duga da ne izlazi,
 od poljačkijeh vitezova
 sliša' imena, slike pazi.“

(XI. pjevanje, 185 – 188)

Nešto kasnije Ali-paša ponovo preskače na drugi prizor i time navodi Zborovskoga na govor o likovima koji mu privlače pažnju:

„Ah, Mikleuš ono li je
 pan Senjavski?' priuze paša.
 'Ja ga poznám: on najprije
 na oružja udri naša!
 I oni s konja snježanoga

ognjen junak pali očima,
ter ta je u njem sila mnoga
da mu i od slike strah se ima.“

(XI. pjevanje, 273 – 280)

U to skokovito i diskontinuirano vrludanje površinom goblena Zborovski ponovno nastoji bar donekle unijeti red pa usmjerava Ali-pašinu pažnju. Čini to stvaranjem kontinuiranih prostornih cjelina i hijerarhijskim povezivanjem likova. Tako, na primjer, na poklisarov usklik kako je prepoznao Vladislava, Zborovski konstatira da se odista radi o Vladislavu, detaljno ga opisuje (341 – 360), a potom svraća Ali-pašinu pažnju na figuru tik uz Vladislava:

„Starca onoga uza nj gleda’
zagašenoj u haljini;“

(XI. pjevanje, 361 – 362)

Nakon opisa Karla Kotkovića Zborovski nastavlja opisivati najistaknutije Poljake i dalje slijedeći prostorni kontinuitet (koji se vidi u sintagmama *uza nj gleda’*, *pazi uz njega* i slično):

„Pazi uz njega zatočnicu
ka pritječe djelim slavu,
Korevskoga vjerenicu,
nedobitnu Krunoslavu!“

(XI. pjevanje, 373 – 376)

Osim što se prikazi bitke unutar epa pojavljuju u nekoliko navrata, zanimljivo je da se i unutar jednoga prikaza opisi ponovno umnažaju. Prvo se, naime, čuje pripovjedačev glas i njegovo tumačenje likovnoga prikaza. No, kako je taj glas, postavljen na rubove fiktivnoga svijeta i sam, zapravo, fiktivan, za likove je on ipak nečujan i zato ne može zadovoljiti Ali-pašinu želju za pričom. Konvencija po kojoj likovi iz epskoga svijeta ne čuju pripovjedačev glas ovdje je vješto iskorištena kao izlika da se još jednom dâ opis tapiserija kako bi ga sada i Ali-paša čuo. Zborovski, prema tome, predstavlja pripovjedačku iskazivačku instanciju kojoj je, u odnosu na Ali-pašu, svojstvena veća opremljenost znanjem o poljskim tapiserijama i time njegovu pogledu i njegovu tumačenju pripada veći kredibilitet. On je, dakle, pripovjedačev dvojnik umetnut u

fiktivni svijet, no kako je ipak uključen u svijet *Osmana* i nesumnjivo pristran, njegovo je znanje uvijek manje obuhvatno od sveobuhvatnoga znanja epskoga pripovjedača. Ali-paša je, stoga, najmanje upućena i najmanje pouzdana instancija, njegov je pogled koji luta po površini tapiserija najizrazitije subjektivan i parcijalan. Za razliku od pripovjedača i Zborovskoga, Ali-paša nema pregled nad cjelinom i nije upućen u unutarnju logiku izvezenoga prikaza Hoćimske bitke. Dok prva dvojica, prisjetimo li se de Certeauove opozicije, prostor vide kartografski, Ali-paša pogledom svjedoka događaja ispisuje itinerar, kartografski prikaz prevodi u svakodnevni govor kulture (usp. de Certeau, 2003: 186). No, iako manje objektivan i vjerodostojan, njegov je pogled – presudan.

3. Tko može dati vidjeti?

Prethodno iznesen sud o ključnoj važnosti Ali-pašina pogleda najbolje ćemo razjasniti povratkom na sam početak XI. pjevanja. Ondje je, prisjetimo se, pripovjedač započeo konvencionalnim uvođenjem u radnju opisujući prostor vijećnice u varšavskome dvorcu te je, u tehničkome smislu posve neupadljivo, uveo goblene kao dio inventara. Uvevši ih u polje vidljivoga, ali ne svrćući pažnju na samu gestu uvođenja, pripovjedač je riječ o njima prepustio dvama likovima. Postavke na kojima je utemeljeno čitateljsko „gledanje“ goblena tako su prešutno prihvaćene i do samoga kraja neosviještene. Da čitatelj svoje imaginarne goblene, svoju mentalnu predodžbu goblena vidi onoliko koliko mu ga tekst čini vidljivim, tj. da su gobljeni za njega vidljivi samo kad mu ih tekst odluči pokazati, postaje razvidno tek u trenutku kada mu se mogućnost gledanja naglo uskrati. A nagli rez i uskrata daljnje gledanja vezani su upravo za Ali-pašin pogled. Naime, u trenutku kada Ali-paša, vidjevši na goblenu neugodan prizor svoga bijega, od njega naglo okreće oči, i čitatelj, htio on ili ne htio, prati njegov pokret svrtanja pogleda. Za njega je, u trenutku o kojem je Ali-pašin pogled odlučio, gobljen prestao biti vidljivim.

Iz prethodno izrečenoga moglo bi se ustvrditi kako je osobnoj, najzačudnijoj i najmanje objektivnoj perspektivi svjedoka događaja, onomu

koji od upućenijega traži ključ za razumijevanje vizualnoga prikaza, na neobičan način dana ključna uloga. Treba podsjetiti i na činjenicu da je samo čitanje tapiserije kao zrcala, koje je potaknuto visokim stupnjem realističnosti prikaza, također način da se postigne čuđenje, da se izazove barokna *meraviglia*. Kako autorska intencija nikada ne može obuhvatiti i predvidjeti sva buduća čitanja teksta i sva značenja koja će mu se pridodavati, vjerojatno nije mogla unaprijed u sebe uključiti činjenicu da će, s vremenskim odmakom, i sama ideja da likovi tapiserijskom prikazu pridodaju attribute realističnosti već sama po sebi postati začudnom. Isto tako, ovim je učinkovitim i stilski upečatljivim zaključkom promatranja tapiserije unatražno preosmišljen i osviješten cijeli mehanizam funkcioniranja opisa – vidimo samo ono što nam je dano i dok nam je dano da vidimo, samo ono što su već neke imaginarne oči gledale.

Parcijalni prikazi istoga događaja, umjetničkim medijem posredovana zbilja, privilegiranje najnepotpunijega viđenja, likovni prikaz koji može poprimati uvjerljivost zrcala, rad teksta na način da svrće pažnju na vlastite mehanizme djelovanja i uvjetovanost viđenja – sve su to elementi koji nas navode da u analiziranomu dijelu Gundulićeva *Osmana* vidimo elemente začudne barokne vizualnosti i tragove barokne želje da se gledatelju, umjesto jasne i smirene slike vanjskoga svijeta, podastiru zbunjujuće, zasljepljujuće i izobličene slike (usp. Jay, 1993: 48) koje samu mogućnost viđenja uvijek nanovo preispituju.

Literatura

- ALPERS, SVETLANA (2009) „Promatranje riječi: reprezentacija tekstova u nizozemskoj umjetnosti“, PURGAR, KREŠIMIR (ur.) *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, str. 124 – 161.
- BAL, MIEKE (2009) „Čitanje umjetnosti?“, PURGAR, KREŠIMIR (ur.): *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, str. 162 – 180.
- BART, ROLAN [BARTHES, ROLAND] (1979) *Sad, Furije, Lojola*, Vuk Karadžić, Beograd.

-
- BURKE, PETER (2003) *Očevid; upotreba slike kao povijesnog dokaza*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb.
 - CASEY, EDWARD S. (1997) *The Fate of Place*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
 - DE CERTEAU, MICHEL (2003) *Invencija svakodnevice*, Naklada MD, Zagreb.
 - FALIŠEVAC, DUNJA (1997) *Kaliopin vrt*, Književni krug, Split.
 - FALIŠEVAC, DUNJA (2007) *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
 - GUNDULIĆ, IVAN (1974) *Osman*, Školska knjiga, Zagreb.
 - HUBBARD, PHIL (2008) „Prostor/mjesto“, ATKINSON, DAVID – JACKSON, PETER – SIBLEY, DAVID – WASHBOURNE, NEIL (prir.) *Kulturna geografija*, Disput, Zagreb, str. 71 – 79.
 - JAY, MARTIN (1993) *Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
 - KRAVAR, ZORAN (1993) *Nakon godine MDC*, Matica hrvatska, Dubrovnik.
 - LEVIN, DAVID MICHAEL (1987) *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, Routledge, New York.
 - MAJETSCHAK, STEFAN (2009) „Pravila vidljivosti“, PURGAR, KREŠIMIR (ur.) *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, str. 58 – 78.
 - MALPAS, JEFF (1999) *Place and Experience*, Cambridge University Press, Cambridge.
 - MILLER, JOSEPH HILLIS (1995) *Topographies*, Stanford University Press, Stanford.
 - PAVLIČIĆ, PAVAO (1996) *Studije o „Osmanu“*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
 - RAPACKA, JOANNA (1998) *Zaljubljeni u vilu*, Književni krug, Split.

Original scientific paper
Received 22. X. 2016.

IVANA DRENJANČEVIĆ
Department of Croatian language and literature,
Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb

SOME ASPECTS OF VISUALITY IN THE EPIC POEM *OSMAN* BY IVAN GUNDULIĆ

Abstract

This paper focuses on the scene from the song XI from „Osman“, baroque epic poem written by Ivan Gundulić, in which characters observe tapestries depicting Battle of Chocim. The paper is divided into two parts. The first part analyzes the ways in which three observers (the narrator, Ali Pasha and Zborovski) interpret tapestries. The ways in which they do so are associated with the concept and possibility of mirroring reality. The problem is elaborated with reference to visual studies and the theory of fine arts.

In the second part of the paper the focus is on mutual differences in the observing tactics. In accordance with the baroque *meraviglia*, the most unreliable and fragmental point of view turns out to be crucial.

Key words: Ivan Gundulić, *Osman*, baroque, visuality, visual studies