

Јелена ЈОВАНОВИЋ СИМИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

УНУТРАШЊИ СВЕТ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА КАО ПЕСНИЧКА СЛИКА*

У раду се разматрају основни принципи изградње песничке слике и стилске структуре. Преко простих стилских операција – као што су варирање интензитета, квалитета и квантитета језичких јединица, указује се на сложене поступке секундарног ознаковљења језичке материје – у виду тропизације, антропоморфизације, симболизације, те и суфонизације и визуализације песничке представе. За примере анализе узети су стихови из народне лирске поезије, те и стихови Јакшића, Ракића и Попе, из уметничке поезије. Песничка слика гради се – закључује се у раду – двојаким начином: прво (и најважније), тиме колико је и какве језичке грађе употребљено; и друго, тиме како је она распоређена у поетским структурама.

Кључне речи: песничко поређење, песничка слика, метафоризација, стилизација, унутрашњи свет песничког дела.

1. Уводна разматрања: тропизација и тропи

1. Свака естетски усмерена промена значења речи, конструкције или исказа у друго, секундарно значење – представља један стилски поступак који бисмо најшире узев назвали тропизацијом (исп. Квинтилијан 1985: 262). Ако пођемо од тезе да су просте стилске операције засноване на синонимизацији, антонимизацији, хомонимизацији и паронимизацији језичких јединица – онда је јасно да су ови поступци системске природе, те и апстрактни и виртуелни. Оне су стилски потенцијал који са собом носи

** Овај рад написан је у оквиру научног пројекта 178014 *Динамика структура савременог српског језика*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

језик једне нације, па и даје могућност вишекратности и поновљивости. Тропизација и фигуративност уопште сложеније су стилске операције, а и друкчије семиолошке природе – оне су употребни конкретуми, које прати смисаона уникатност и непоновљивост.

а) Замена речи, а не промена значења основни је транскодификацијски поступак тропизације, у чијем резултату настаје метафора. Квинтилијан о томе овако суди: „Поређење је кад кажем да је човјек нешто учинио као лав, а метафора је када за њега кажем да је *лав*”. Тзв. скраћено поређење још увек је фигура, а тек даљом структурном и семантичком трансформацијом постаје метафора (исп.: *Хајде Като, хајде злато – Пошетало злато материно*). У првом случају налазимо експланаторнији, структурно развијенији тип метафоре (апозитивне), а у другом структурно кондензовану метафору. Могли смо видети као се – варирањем квантитета, квалитета и интензитета – фигура трансформише у троп.

б) Укидањем поредбеног¹ посредништва, а потом и поређеног члана, остаје само поредбени члан: *злато*. Но реч *злато*, прекомандована у апозицију, заправо не назива сопствени садржај – или боље речено: не назива само свој, већ и садржај управне речи: *злато* = *злато* + *Като*. Садржај апозиције пројектован је на садржај управне речи, тако да њен денотат добија јарко осветљење из тог правца: *Ката* поприма особине *злата*. Та јој особеност остаје, и чак се појачава, и кад изостане управни члан, с тим што апозиција сад преузима и позицију управне речи: *злато материно*. Метафоричка се функција сада препознаје у ослонцу на контекст: *Пошетало [...] материно*.

в) На метафоризацију, и тропизацију уопште, много је боље гледати као на сажимање, а не само као на просто скраћивање фигуративне конструкције, што доводи до дубинског преслојавања, тј. до више називних функција или тзв. секундарног ознаковљења. Није само метафора пример овога стилског поступка, већ и персонификација. Квинтилијан изванредно примећује да се тропима и фигурама „постигне величанствен ефекат појачавањем садржаја” (1985: 264). ’Појачавање садржаја’ засновано је на узајамности двеју или више номинација које обавља реч као троп: *девојка* и *злато* у нашем примеру имају извештан број заједничких ’квалитета’, и други број диференцијалних. Њихова симбиоза могућа је у сложеној структури чије језгро чине заједничке ’семе’ (вредан, племенит, скупocen, леп, сјајан), а периферију диференцијалне (женска особа, млада, неодата – метал, жуте боје и сл.). У том смислу, реч *злато* из нашег примера није у

¹ Исп. о поредбеним конструкцијама са речцом ’као’ у: Јовановић 2006; и о песничком поређењу и сликовитости уопште у: Јовановић 2011.

стању да својим стварним значењем успостави симбиозу са речју *девојка*, јер међу описаним семама нема стварних линија ближег додира. Исп.²:

девојка – 1. одрасла особа женског пола која није удата; 2. заручница, вереница; 3. драга, љубавница; 4. женско дете уопште, кћи; 5. кућна помоћница, служавка

злато – 1. хемијски елеменат, скупочен, племенити метал сјајножуте боје који се лако кује и растеже (употребљава се као мерило вредности); 2. предмети начињени од злата

г) Међу њима мора посредовати неки посебан медијум, у којем обе речи доживљавају извесне 'измене и допуне'. Наиме, *злато* није само физичко 'мерило вредности', већ је и оличење трајности, чистоте, дискретне лепоте; а такође и симбол богатства, благостања, среће итд. Ове карактеристике залазе у многе друштвене и духовне сфере људског рода, и отуда зраче на саму реч ма где се нашла у употреби. Семантичко богатство речи, дакле, црпи из целокупног система људске духовности, и у употреби се активирају сви њихови преливи. Реч *злато*, према томе, не уноси у троп само технички измерљиве и одредљиве значењске вредности, већ и многе друге, скривене за лексикографа, али реалне за онога ко ту реч употребљава у споразумевању. Тропизација би без њих била немогућа, а споразумевање – сиромашно.

2. Овде није само реч о структури метафоричких израза, већ и о посебној функцији њиховој. А реч је о разноврсним формама метасемије – или 'преношења' сема, – од којих је Квинтилијан поменуо основне: персонификацију (бука *долази*), анимализацију (лица: Катон *лаје*; ствари: *зауздано* бродовље), и реификацију или постваривање (бољи пример: У кревет ми *хладни камен* леже). Јасноћа у неким од овде наведених, успелијих примера долази од особености која се назива мало неуобичајеним термином 'сликовитост': *зауздано* бродовље заиста одише сликом уређене коњичке јединице; као што Катонов говор подсећа живље на лавез метафоричком сликом него подробним описом његовог звука и начина извођења. Трансфер значења³, закључићемо, дешава се на основу сличности, а резултира сликовитошћу или песничком сликом.

² РМС 1967–1976: s.v. 'девојка', одн. 'злато'.

³ „Аутор метафоричког исказа – каже М. Блек (у: Којен 1986: 157–158) – бира, истиче, отклања и организује обележја примарног предмета тако што на њега примењује исказе изоморфне са елементима имплицитног комплекса секундарног предмета”. Основница метафоризације – по Блеку (у: Којен 1986: 150–151) – јесте систематизовање људског мишљења у складу са Аристотеловим 'ендоксама': облицима „прихваћених мишљења заједничких за припаднике дате говорне заједнице” (исп. и: Симић 1997: 209–210).

2. О језичким и стилским средствима изградње песничке слике

1. Трансфер значења о којем смо говорили – представља својеврсну моделативну креацију, при чему овде не мислимо на имитацију, већ на стилизацију као средство изградње сликовите представе и песничке слике. Песничка слика може бити чиста имагинација, фантазија, али се каткада преклапа и са описом стварности, и тада се та два слоја један на други калеидоскопски пројектују. Преко песничке слике нужно долазимо до композиције уметничког дела, тј. до питања елемената поетског текста, те и усклађености свих његових слојева. У том процесу, и посебно у стиховној композицији, – уметник речи настоји превладати раскорак између конвенционалног звуковног састава и стварног значења речи, између музичке и семантичке структуре дела, те и између номинацијске и еуфонијске функције речи у структури дела⁴. Овај се склад остварује у фигури. Фигуративност је „укрштање ознака из једнога знака са означеним из другог како би се из новог угла именовано изван садржај”⁵, а само ’укрштање’ омогућава фигуративна употреба речи, те се тиме постиже склад између сликовног (или уопште семантичког) и звуковног слоја књижевног дела.

1.1. Узећемо за пример *Љубавну песму* М. Ракића:

Шуме бокори цветног јоргована,
И ноћ звездана трепери и жуди,
За бујну љубав свету богом дана,
Док месечина насмејана блуди,
Шуме бокори цветног јоргована.

Носећи собом лествице од свиле,
Старински витез, пун вере и наде,
Хитао замку своје верне Виле,
И певао јој страсне серенаде;
Старински витез пун вере и наде!

У таку ноћ је, пожудну и страсну
Изолда некад чекала Тристана.
Буде се гробља уз кукњаву гласну,
И сећају се прохујалих дана.
У таку ноћ је пожудну и страсну,

Шуми, о ноћи прохујалог доба!
У срцу носим некадање људе;
Поворке беле дижу се из гроба
И са мном љубе, чезну, стрепе, жуде!
Шуми, о ноћи прохујалог доба,

Страсно и жудно! Она мене чека
Ко некад плава Изолда Тристана.
Стрепи, и слуша топот издалека...
Док месечина насмејана сија,
И ћув мирисни заносно ћарлија
У бокорима цветног јоргована.

⁴ Исп. подробније – Симић 1993: 78–81.

⁵ Исп.: Петковић, Предговор, у: Шкловски 1984: 25.

1.1.1. Ако погледамо⁶ звуковни слој Ракићевих стихова, приметимо да га чине нискотонирани гласови, чије брујање подсећа на глас оргуља и на дубине прошлости, из које хује снажне страсти у потврду дубоких осећања песникових. Ноћ и отворена гробља са поворкама предака многоструко умножавају слутњу да наслеђене силе у песнику и ван њега подржавају разбукталу пожуду. Звучна надградња састоји се из високих тонова, који каткада прелазе у оштре звуке денталних стридената, и готово правилно су распоређени средњим линијама кретања стиховне структуре песме (нпр. *цветног, звездана, свету, насмејана месечина*; исп. и читаву средњу строфу: *Носећи собом лествице од свиле [...]*). Затегнуте нити љубавног заноса и прегрејана страст имају без сумње дурску пратњу, док су молске звуковне масе замишљене као музичка подршка. Овострана љубавна осећања на чудесан начин усклађују се са смрћу, јер је ова тако постављена да симболизује прошлост, наслеђе, и да посведочи о дубоким коренима светога, свепрожимајућег, и дубоко сврховитог љубавног осећања.

а) Дакле, сâм 'унутрашњи свет' најбоље је објашњив на примеру песничке слике.

Тај унутарњи свијет дјела, створен у језику и доживљен помоћу језика, – сматар Лешић (1991: 13–14), – као да се осамостаљује од медија у којем је остварен, јер не само да се може оцјењивати тако осамостаљен већ и преносити у други медиј, ако не целокупан, а оно бар мање или више цјеловит. Управо зато што Ана Карењина, на примјер, не постоји само у ријечима и реченицама Толстојевог романа већ и у том унутарњем свијету овог дјела, који има и своју нејезичку егзистенцију – у нашем доживљају романа и у нашем памћењу (не толико ријечи и реченица колико слика, или 'извјесног јединства слика') – она може постати личношћу једног филма, драме, балета, па чак и музичког комада. [...] Осим тога, то осамостаљивање може да иде и даље: једном укључена у најшири контекст културе и људског живота, личност Ане Карењине живи у свијести људи чак и без обзира на сам језички састав романа, као нека врста психичке чињенице, као сјећање на једно људско искуство, чак и онда кад сјећање на сам роман у цјелини само неодређено живи у нашој свијести.

И заиста, целокупни инвентар ликова и догађаја из косовске легенде нпр. живи животом релативно независним од историјских збивања на којима је легенда заснована и њиховог описа у историјским текстовима – а у овешем броју детаља чак противно њима. Дакле, најзначајнији моменти из 'живота' уметничких ликова, слика и идеја обитавају у тзв. 'унутрашњем свету' уметности, а када се укључе у културолошки амбијент датог колектива, те чињенице постају његов део, тј. постају фактор његове структуре, обогаћују га и на одређени начин обликују. Не само да тиме допуњују грађу

⁶ Исп. налазе еуфонијске анализе у: Симић 2010; Симић/Јовановић Симић 2015.

за даља уметничка остварења, већ употпуњују, проширују и продубљују друштвену свест, утичући на општи духовни напредак друштва.

б) Друга битна црта песничког 'унутрашњег света' јесте његова 'зачараност'. Снагом духа и дубином мисли, песник апсорбује наш хабитус, и нашу перцепцију усмерава на необичне и неочекиване структурне и семантичке спојеве, изоштравајући нашу моћ посматрања и снагу расуђивања. Управо нам ти квалитети откривају⁷ 'дубљи смисао' живота и постојања уопште. Као што је мит изукрштаним аналогијама и изоморфизмом давао могућност објашњења света са поласком од човека самог, видећи га целог као преобличени људски организам, дело духова, у чију тајну уме пронићи вишом силом обдарени врач; као што религијска представа света полази од јединственога 'прапојма' у којем се крије дубља суштина живота доступна посвећеноме уму изабраних; тако уметност ту суштину открива у преображеном свету уметности чије највеће чари, најснажнији извори уживања и могућности деловања на реципијента, леже у томе што су његове тајне доступне 'упућеном' читаоцу. Песник је онолико велики – колико успева да уздигне читаоца према висинама својих идеала.

1.2. У намери да дискусију сведемо на ниво језичке структуре и њеног функционисања, поћи ћемо од једноставнијих поетских структура.

1.2.1. Скраћеним поређењем, на пример, настала је у народној поезији следећа љупка слика (Вук 1976: 253):

Млад ме проси, за стара ме дају.
Стар је војно трула јаворина,
Вјетар дува, јаворину љуља,
Киша иде, јаворина труне;
Млад је војно ружа напутила,
Вјетар дува, ружа се развија,
А од кише бива веселија,
Сунце сија она се развија.

а) Овај опис старог и младог *војна* није јединствен, већ у њему разликујемо две поларизоване целине: у једној је понижена надобудна старост, похлепна на туђе, а на другој младост обасјана сунцем лепоте и запахнута свежином здравља. Супротстављени скупови елемената у оквиру исте знаковне структуре изграђују слику контраста. Познато је да се контраст у сликарству постиже супротстављањем боја – црне и беле или уопште комплементарних боја, и фигура – њихових облика и распореда у простору. У српском фрескосликарству сакрални мотиви по правилу су осликани

⁷ „Са њиховим сагледавањем откривају се – како би рекао Хајдегер (у: Ингареден 1960: 311–312) – пред нашим духовним очима дубине и праоснове битисања за које смо обично слепи и које у свакодневном животу једва да и наслућујемо” (уп. и: Симић 1997: 288).

светлијим бојама и постављени у вишим доменима грађевине – купола и виши простори зида, – док су сцене из свакодневног живота приказиване неизразитијим бојама, и смештене у нижим просторима. У архитектури контраст се постиже дистрибуцијом грађевинских облика и расподелом простора – у српском црквеном градитељству молитвени простор шири се по хоризонтали и изражава приземнијим облицима, док звоник запрема вертикалу и стреми висинама. У језику, пак, контраст је врло често средство изградње песничке слике, а остварује се разноврсним средствима.

б) Ђ. Јакшић, на пример, познат је као велики мајстор контраста у нашој поезији, па ћемо узети његове стихове из песама 'Где ја [...]' и 'Вече' (у: Поповић 1971: 66, 67) како бисмо показали технику и смисао контрастирања. Док у народној лирској песми налазимо најпростији вид изградње песничке слике, заснован на контрастирању паралелних конструкција са антонимним јединицама у одговарајућем положају: *стар је војно трула јаворина – млад је војно ружа напутила*, – код Јакшића је песничка слика претежито утемељена на лексичкој антонимији:

Где ја <i>шећер</i> сијем	Где на <i>друга</i> бројим,
Ту <i>отров</i> израсти;	Ту <i>крвника</i> имам,
Где ја <i>певат'</i> мнијем,	Где ја <i>ловор</i> својим,
Ту <i>ћу</i> у <i>плач</i> пасти.	<i>Трнов венац</i> примаам.

1.2.2. Уметничка слика, разуме се, огледа се само у описаном садржају, и не остаје само на језичкој површини, она може бити подигнута на виши ниво стилизације – када се сам смисао изражава у слици – а кроз контраст и метафору, као нпр. у следећој народној песми (исп.: Недић 1977: 169):

Не дај мене, мајко, за недрага!
Волим с драгим по гори ходити,
глог зобати, с листа воду пити,
студен камен под главу метати,
нег с недрагим по двору шетати,
шећер јести, у свили спавати.

а) Читава слика изграђена је на метафори, а она је овде довела и до извесног затамњивања јасноће, и то отуда што метасемија није увек, или није никада директан трансфер значења, већ подразумева посредника – а то је у нашем примеру увођење секундарне линије именовања, тј. активирање лексике из биосфере (*гора, лист, камен, глог, вода*) и социосфере (*двор, свила, шећер*). Као што видимо, тропизација је остварена инкорпорирањем семантичких елемената из колективних⁸ семантичких залиха.

⁸ „Да би се разумела једна проста песмица – мисли Е. Сапир (1992: 71) – [...] потребно је разумети не само појединачне речи са њиховим просечним значењем, већ у потпуности

За разумевање метафоре, према томе, потребно је много више знања од 'просечних значења речи': то је управо шири духовни контекст.

б) Реч употребљена метафорички, сем 'просечног значења' акти-вираног номинацијом садржаја, има и другу функцију: да на културној позадини оцрта опште схватање о том садржају, са свим сазнањима, пред-расудама и ставовима којима колектив располаже. То 'оцртавање' заправо је врста моделативне⁹ делатности (исп.: Симић 1997: 209), и назива се конотацијом. Према томе, свака песничка слика поседује конотативност и асоцијативност, а то је својеврсна моделативна креација у чијем резултату препознајемо визуелну и(или) звучну песничку слику.

2. Развијањем метафоре експанаторно, тј. у ширину – добија се алегоријска песничка слика, какве репрезентативне примере налазимо у нашој народној поезији, док развијањем метафоре у дубину, тј. интензитетски, – настаје симболичка песничка слика. Код ове друге песничке слике отвара се могућност уланченог низа интерпретација, на чијем почетку стоји 'површински' слој значења, а крај се практично губи у дубинама људског духа.

2.1. Карактеристичан пример овакве поезије чини *Белутак* В. Попе (1971: 143):

Без главе без удова
 Јавља се
 Узбудљивим дамаром случаја
 Миче се
 Бестидним ходом времена
 Све држи
 У свом страсном
 Унутрашњем загрљају

Бео гладак недужан труп
 Смеши се обрвом месеца

а) У одгонетању Попине енигматичне слике можда је најбоље кренути од краја слике. *Бео гладак недужан труп* окарактерисан је оптимистичким изразом: *Смеши се обрвом месеца*. Тај *глатки труп* је *недужан*, а није

схватити читав живот одређеног друштва онако како се огледа у речима, или како је наговештен њиховим нијансама значења" (исп. о томе и у: Симић 1997: 179)

⁹ 'Моделирање' је могуће у колективу који 'прихвата скуп стандардних веровања' о предмету споразумевања, импостацијом својих идеолошких, религијских, и уопште социјалним кодексом утврђених елемената у семиолошки простор речи. На тај начин се садржаји различитих речи једног језика могу схватити као варијанте јединственог структурног модела распоређене у серије међу којима влада однос пропорционалности (уп.: Лотман 1970: 61).

ни агресиван, јер је *без удова*, али је и *без главе*. Својом имплицатурном семантичком структуром – видимо и на нивоу исказа и на нивоу лексике, као и сугестивним смислом, – песник нам оцртава слику дезоријентисане људске јединке, изгубљене у васиони противречности савременог света. Он се, додуше, *миче узбудљивим дамаром случаја*, али без циља и без унутрашњег плана, без организације, без оријентације у времену и простору. Сугестивност слике појачава и синтагма *Бестидни ход времена* која као да алудира на бесмислене догађаје савремене историје, која потпуно дезавуише свест и савест човечанства. Но, тај *бестидни ход времена* надвлашћује разум, морал и савест и сам *све држи у свом трасном унутрашњем загрљају*.

б) Прва и основна разлика између алегоријске и симболичке песничке слике јесте однос значења и означне функције употребљених речи. Алегија је лако сводљива на неки скуп реалних чињеница – што би у нашем примеру била јасна и пуна аналогија између песничке и реалне слике, док симболичка слика готово не допушта такву могућност. Друга разлика је у 'једнозначности' алегорије и 'вишезначности' симбола (у смислу броја интерпретацијских могућности): *белутак* се заиста може схватити као ентитет социјалног, физичког, духовног света и сл., у зависности од суштине дистинктивних обележја његових.

2.2. Анализираћемо сада другу Попину песму: *Каленић*, уз неопходне опште напомене о песниковом стилском поступку¹⁰. Наводимо је најпре у целини:

Откуда моје очи	Боје зру
На лицу твоме	На лакој грани времена
Анђеле брате	
	Откуда твој инат лепи
Боје свићу	У углу усана мојих
На ивици заборав	Анђеле брате
Туђе сенке не дају	Боје горе
Муњу твога мача	Младошћу у мојој крви
У корице да вратим	

2.2.1. „Попине песме од *Сопоћана* надаље извршиле су – по мишљењу И. В. Лалића (1971: 59) – једну значајну обнову наше родољубиве поезије”. Заиста, неочекиваним поступком Попа је ту успео да оствари једну двојну структуру, али тако сјајно компоновану да се једна у другој полуструктури вишеструко одсликавају као у двојним огледалима. Одсликавањем

¹⁰ Исп. о томе више у: Јовановић 2001.

стварни свет преобраћа се у митски, у којем, као што је познато, свака ствар живи „вишеструким животом” – својим сопственим, али и животом свих других, у које се привремено или стално може преобратити. Овај поступак умногостручавања¹¹ омогућује песнику да људе прикаже у облику ствари, садашњост да смести у прошлост, прошлости да да лик садашњег збивања.

а) Да бисмо разумели ову структуру, и распознали саставне делове њене, скрећемо пажњу на могуће исходите инспирација за песму *Каленић*. Оно је – чини се – у завршним строфама чувене Ракићеве химне патриотизму као самоспознаји, на супрот патриотизму као телесној потреби; тј. песме *На Гази Местану*. Оне гласе (Поповић 1971: 197):

Данас нама кажу, деци овог века,	Добра земљо моја, лажу! Ко те воли
Да смо недостојни историје наше,	Данас, тај те воли. Јер зна да си мати,
Да нас је захватила западњачка река,	Јер пре нас ни брда ни кршеви голи,
И да нам се срца опасности плаше.	Не моглоше другом свесну љубав дати.

Ракић супротставља историји као процесу, као збивању, као прошлости – садашњу мисао о прошлости, историјску свест; она је једино кадра да у савременом човеку, а пре свих у савременом интелектуалцу, покрене осећање љубави према сопственом роду и домовини. Васко Попа полази од исте мисли; али је не исказује на декларативном плану дискурса (уп.: Јовановић Симић/ Симић 2015), већ је уграђује у песничку слику, у механизам песничког света који је покренут том сликом. Три терцета причају о животу, о историји, прошлости с којом је суочен лирски субјекат; а три дистиха садрже коментар наративног сижеа терцета. Наративни склоп има свој посебан, а интерпретативни свој ток и успон. Међу њима је ипак успостављена чврста веза, остварена у извесном паралелизму кретања сижеа, макар градацијском, ако не друкчије. Глобална пак структура управо услед тога одзвања сасвим особитим вишим тоновима.

б) Наративни сиже у ствари чини делимично експлициран дијалог лирског субјекта са анђелом (исп. Симић Јовановић 2013: 167–175). Експлициран је говор субјекта, док су речи анђела потиснуте у непознате дубине резонанцијског простора, одакле брује неразазнатљивим, више муклим него бодрим звуком. Експлициране речи груписане су у форму која питањем на почетку, образложењем питања у средини и одговором на крају у даљини оцртава обресе словенске антитезе као праузора. У оваквој форми подсећа на класичну апострофу. Први сегмент ове форме садржи питање: лирски субјекат се чуди препознајући се у анђелу. У другом он тражи разлоге свом чуђењу, и налази их и *туђим сенкама*, и *муњи мача* анђелова, која због сенки још не може лећи у корице, те омогућити

¹¹ Уп. код Успенског (1979) феномен тзв. 'упризореног виђења'.

актерима да се упознају боље. Трећи део је присећање – са погледом на лице анђела – откуда *инат лепи у углу усана* његових: аналогија са анђелом објашњава лирском субјекту црте његовог карактера. Форма тако буди асоцијације и на класичну дијалектичку тријаду: теза – антитеза – синтеза; и отворена је снопом реминисценција према реторици, са свим стилистичким импликацијама које ова тврдња подразумева: са посебном лексиком, са аргументима и начином обликовања исказа.

в) Само летимична алузија на *туђе сенке* и *мач ван корица* подсећа на стварни повод и прави смисао дијалога: да је у њему оцртана једна несвакидашња историја, наталожена у сећању, и у нарави која је тим сећањем оштро и тврдо оцртана. Калибрација светлосних ефеката – један је од најважнијих ефеката визуелне песничке слике (уп.: Симић/Јовановић Симић 2012: 33–38), а овде је интерпретативна линија обележена управо мотивом *светлости* и *боја*, од њихова *освита на ивици заборава*, преко *зрења на лакој грани времена*, до *младачког усипања у крви лирског субјекта*. Од ових штуро оцртаних, наизглед ситних нити, огољених и сведених на крајњи минимум, али у ствари префињених до естетског идеала, компонована је чудесна градација светлости и боја – са 'свитањем' на свом исходишту, са 'зрењем' у средишњој фази, и младачким 'горењем' на вршној тачки. Асоцијативна поља шире се затим даље према човеку, његовој свести, сазревању те свести у високу мудрост, чијим се предметом оваплоћује историјска прошлост згуснута у садашњости, њеним догађањима и актерима, наравима и недаћама, узроцима и последицама.

г) Пред нама је чудан приказ песника суоченог са ликом анђела на фресци, који он препознаје као лик својих предака, и идентификује се с њим. Песничка фикција је носилац дубинског смисла, поетске поруке и других општих значења; све је то наталожено у слојевима испод прсте и огољене површинске структуре текста; а песникова реалност, тиме и наша, тек местимично испливава из симболичких набора те структуре као наше сопствено откриће неке више, и чулима тешко докучиве истине.

2.2.2. Покушамо ли сада да сумирамо нашу анализу, истичемо да је за идентификовање и одгонетање песничке слике потребно, прво, препознати језичку грађу, њено порекло, врсту, квалитет и начин уградње у поетску структуру; и друго, начин деловања те структуре на реципијента, путеве којима досеже наше емотивно биће, и наш разум.

а) Прво, површинска структура у Попиној песми коју смо анализирали позива се на различиту лексику: религијску (*анђео*), племенску (*брат*), херојску и космолошку (*муња мача*) и митску (*сенке*). Тим начином се легитимише као приповедни стил у ужем, литерарном значењу те речи. А у делу интерпретативном пак, лексички фонд песме, како скромним саставом, тако сиромаштвом прелива, подсећа на језик посматрача суоченог са проблемом, и потребом да га објасни. Стилску суштину екс-

пликација чини трагање за истином, а истина је појам научног стила, са *бојама, зрењем, временом, горењем, крвљу* итд. као научним терминима. Међутим, свеукупно се то слива у поетски текст, доживљава поетизацију, а истовремено задржава строгост и једноставност научног казивања. Оно што се песнику Лалићу приказује као 'поетско сажимање', није по томе ништа друго до научна згуснутост казивања, која поетском стилу придаје обележја једноставности и неке јасноће у енигматској непрозирности. Две компоненте песме, два мотивска низа, имају свака свој лук кретања, и свака свој епилог, изречен у форми поенте садржане у трећем терцету (прва строфа) и дистиху (друга строфа). Оне су смисаоним рукавцима повезане у вишеделну целину која одаје утисак вертикалног преслијавања.

б) Друго, дубинска структура имитира сазнајни процес, на чијем је дну почетна фаза у виду конкретног сазнавања стварносних детаља, а на врху спознаја апстрактних суштина. Посматран са читаочевог становишта, поредак је обрнут, јер је он упућен најпре на симболе у којима су садржане суштине ствари, да би обрнутим редом, скидајући слој по слој симбола, досегао стварност, стигао до конкретних детаља у којима се потврђују и помоћу којих се дешифрирају симболи: до историјске прошлости и њених механизма у животу народа. Ако површинску структуру идентификујемо са бојама, на које се и сама позива, онда су те боје само белези, као што су речи само ознаке за њих. И једно и друго сасвим неприметно, као лаким мигом, као покретом обрве, – одају тајне пролазе из оностраног у дубину песме, где се одиграва лирска драма преобраћања историје у свест о њој, где та свест сазрева у морални императив звани 'љубав према домовини'.

3. Закључне напомене

1. Стилски поступци представљени у анализираним примерима одају сложен процес одбира и организације разноврсних знаковних појединости, формалних и семантичких, које – склопљене у нове, необичне и неочекиване облике егзистенције света – препознајемо као песничку слику. Важно је уочити колико је и какве језичке грађе употребљено у стилизацији, тј. како је та грађа распоређена у поетским структурама које називамо песничким сликама.

2. Градећи унутрашњи свет уметничког текста – песничка слика је посредник између интенционално усмеравањем комуникативног дејства поезије на реципијента и песникове тежње да читалац излази богатији за једно упечатљиво искуство, дубље и снажније од сваког које себи може приуштити сопственим духовним напором. Поезија је сликовито средство за дубинску спознају света, тј. за инкорпорацију 'вишег смисла' у спознату стварност. Стилски поступак песника на једном крају лествице садржи

имплицитно упутство за склапање дела, а на другом – кључ за његово расклапање: релеје који омогућују да читаочева мисао допире до најдубље суштине ствари. Погођеним песничким сликама, песник те релеје уграђује преобраћајући свакодневни свет у естетски.

ИЗВОРИ

- Вук 1976:** Вук Ст. Караџић, *Српске народне пјесме I*, Београд: Просвета.
Јакшић 1971: Ђ. Јакшић, *Где ја, Вече*, у: Поповић 1971.
Недић 1977: Вл. Недић, *Антологија народних лирских песама*, Београд: СКЗ.
Попа 1971: В. Попа, *Песме*, Нови Сад и Београд: Матица српска и СКЗ.
Поповић 1971: Б. Поповић, *Антологија новије српске поезије*, 13. изд., Београд: СКЗ.
Ракић 1971: М. Ракић, *Јефимија*, у: Поповић 1971.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт 1971:** Р. Барт, *Књижевност, митологија, семиологија*, Београд: Нолит.
Блек 1986: М. Блек, *Метафора*, у: Којен 1986.
Ингарден 1960: R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 2. Aufl., Tübingen.
Јовановић 2001: Ј. Јовановић, *Поетска граматика Васка Поне*, Београд: Мрљеш.
Јовановић 2006: Ј. Јовановић, Поредбене пословичке форме – конструкције са речцом 'као', *Српски језик*, XI, 115–165.
Јовановић Симић 2011: Ј. Јовановић Симић, О песничком поређењу, *Узданица*, часопис за језик, књижевност, уметност и педагошке науке, год. VIII, бр. 1, Педагошки факултет у Јагодини, 7–21.
Јовановић Симић 2013: Ј. Јовановић Симић, Наратолошке особености 'описа', *Српски језик*, XVIII, 167–175.
Јовановић Симић/Симић 2015: Ј. Јовановић Симић, Радоје Симић, *Вербатологија*, Београд: Јасен.
Квинтилијан 1985: М. Ф. Квинтилијан, *Образовање говорника*, Сарајево: Веселин Маслеша.
Којен 1986: Ј. Којен, *Метафора, фигуре и значење*, Београд: Нолит.
Лалић 1971: И. В. Лалић, *Поезија Васка Поне*, у: Попа 1971.
Лешић 1991: Зд. Лешић, *Језик и књижевно дјело*, Сарајево: Свјетлост.
Лотман 1970: Ј. Лотман, *Предавања из структуралне поетике*, Сарајево: Свјетлост.

- Петковић 1984:** Н. Петковић, *Књижевни поступци и мотивација у теорији Виктора Шкловског*, предговор у: Шкловски 1984.
- РМС 1967–1976:** *Речник српскохрватскога књижевног језика*, Нови Сад: Матица српска.
- Сапир 1992:** Е. Сапир, *Језик*, Нови Сад: Дневник.
- Симић 1993:** Р. Симић, *Лингвистика стила*, Никшић: Унирекс.
- Симић 1997:** Р. Симић, *Увод у филозофију стила*, Београд: Универзитет у Београду.
- Симић/Јовановић Симић 2012:** Р. Симић и Ј. Јовановић Симић, Мириси и боје у „Долини јоргована”, Зб.: *Књижевност за децу и омладину – наука и настава*, књ. 15, (ур. В. Јовановић, Т. Росић), Факултет педагошких наука у Јагодини, 33–38.
- Симић/Јовановић Симић 2015:** Р. Симић, Ј. Јовановић Симић, *Опита стилистика*, треће – исправљено и допуњено издање, Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика и Јасен.
- Успенски 1979:** Б. Успенски, *Поетика композиције*. Семиотика иконе, Београд: Нолит.
- Шкловски 1984:** В. Шкловски, *Грађа и стил у Толстојевом роману 'Рат и мир'*, Београд: Нолит.