

82.01

821.163.41.09-1

<https://doi.org/10.18485/kij.2021.68.1.2>**ТИХОМИР Д. БРАЈОВИЋ***

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Оригинални научни рад

Примљен: 05.04.2021.

Прихваћен: 19.04.2021.

ФУНКЦИЈА ИМПЕРСОНАЛНОСТИ, ДЕСКРИПЦИЈЕ И ПОЕНТЕ У ЛИРИЦИ

Теоријска становишта о генеричким својствима лирике у овом раду служе као полазиште за расправу о семантичким и интерпретативним функцијама имперсоналног начина казивања, дескрипције/описа и поенте у песничком тексту. Реч је о особеним реторичким модусима који су поетички конститутивни и који у много чему одређују читалачки пријем поезије. Симулација објективног израза код ових чинилаца лирског израза по правилу служи сугестији контемплативности, односно обликовању семантички повлашћених момената у тексту. Овакво разумевање илустровано је сажетим тумачењима одабраних песама неких од најистакнутијих представника српског песничког модернизма (Ј. Дучић, В. Петковић Дис, Д. Максимовић, М. Настасијевић, С. Раичковић).

Кључне речи: имперсоналност, дескрипција, поента, реторика, лирика, контемплација, симулација, антропоморфизам.

Према широко прихваћеном разумевању сажетост, односно краткоћа израза, представља једно од главних обележја лирског песништва (види нпр. Штајгер 1963: 25; Ужаревић 1991: 40–41; Мендел 1998: 80; Волф 2005: 24–25; Калер 2015). Реч је о својству које проучаваоцу и/или тумачу овог белетристичког модуса не оставља много простора за околишење, већ налаже бављење битним видовима и аспектима лирског текста, у извесном смислу постављеним у први план у односу на изражајну екстензивност и „разуђеност” епских жанрова и текстова, код којих бављење фабулом, заплетом, сижеом, ликовима и другим, догађајно и темпорално протежним чиниоцима текстуалне структуре даје више могућности за окушавање и тражење делотворног приступа.

Али овако сажета, у извесном смислу компримована лирска форма с друге, интерне стране показује конструктивну нарочитост, што, у првом реду за-

* tbraj01@gmail.com

хваљујући непосредно обухватној перцептибилности графичко-композиционог уређаја стихова, отвара могућност разумевања текста и по хоризонталној и по вертикалној оси рецепције (види Ужаревић 1991: 41–48). Такође, због употребе особених стилско-изражајних својстава, с транспарентним дејством ритмичко-мелодијских, еуфонијских и других формално-конструктивних обележја, као и због засићености фигурама, тропима и другим реторичким средствима, која се одликују полисемијом и семантичким „расејавањем”, односно због традицијски афирмисаних обележја афективности, емоционалности и изразите осећајности (види Кол 1999; Ћулавкова 2001; Перлоф/Дворкин 2009), читање и разумевање поезије заправо доноси искуство мултилатералног, напред – натраг и горе – доле „осцилујућег”, реверзибилног кретања кроз „густо” склопљену текстуалну целовитост, што у коначном исходу на неки начин суспендује иницијално дејство сажетости и инстантне прегледности.

Лирска песма је, дакле, комплексно контекстуална естетска творевина, реализована на више нивоа естетске функције језика. У том смислу јој овде и приступамо у жељи да покажемо како одређени конструктивни чиниоци или аспекти песме могу битно да утичу на разумевање и тумачење песме. Никада, при томе, није сувишно подсетити на то да рецептивно и/или интерпретативно деловање песничког исказа никако није тек лепо обликован рефлекс ауторовог аутобиографског порива, али исто тако, с друге стране, оно није ни питање сколастичке апликације теоријски инвазивног и уопштеног појма *лирског Ја* или *лирског субјекта*.

Присутна у науци о књижевности тек нешто више од стотињак година (види нпр. Брајовић 2000; Волоски 2001), та персонализована, а текстуално формативна инстанца неретко је, наимае, третирана по инерцији и, будући да је настала по угледу на филозофско-естетичку појмовну апаратуру, често схватана апстраховано, те је као таква и примењивана у поступању с лирским песништвом. Теоријски и поетички гледано, међутим, она је заправо последица посебних реторских стратегија књижевности и повлашћено реторско средство, које умеће песничког „убеђивања” и „наговарања” читаоца на оно до чега је песнику заиста стало остварује фигурацијом исказне инстанце у широкој лепези могућности, које иду од (псеудо)аутобиографских до *прозопопејских*, тј. оних које се приклањају имагинативно развијеној употреби прозопопеје (*prosopopeia*), фигуре/поступка што даје „глас” немим или одсутним ентитетима, односно „удахњује живот” неживим феноменима, предметима и појавама (види Волоски 2001: 93).

Али постоји и сасвим другачији вид песничке реторике, ништа мање присутан у обликовању лирске структуре. Реч је о привиду „објективног”, персонализованог казивања које стоји по страни од сваке субјективности, афективности и уопште личних обележја језичког испољавања, односно семантичког и/или емоционалног обележавања. Нема сумње да је то, наизглед непосред(ова)но казивање једна од трајних литерарних конвенција, широко присутна и у песништву, у модусу тзв. *имперсоналне лирике*, у којој не постоји експлицитно исказно Ја, већ песма у целини представља својеврстан исказ о свету, а не о самом

говорнику и ономе што њега афицира у свету. То, међутим, не значи да текст такве, „безличне” песме садржи исказе чија стилизација не може упућивати на персонално профилисана становишта, односно становишта која могу читалачки бити препозната као таква. Реч је тек о другачијој врсти реторике у односу на ону која се појављује у персонално интонираној лирици.

Та нарочита, прикривена реторичност песничког језика, који – упркос утиску што га оставља – у ствари не рефлектује или зрцали спољни свет, него заправо увек казује нешто о нечему, на делу је чак и тамо где се то на први поглед не би могло очекивати. У хаику песничству, рецимо, које с правом важи за ризницу лирске сажетости. Хаику песма, изворно јапанског порекла, сачињена од само седамнаест слогова, датих првобитно у једном ретку, а данас чешће у три стиха (5+7+5), због те изразите сажетости одликује се „симултанашћу и тренутачношћу, које су очито немогуће у роману, сонету, или чак катрену” (Јасуда 2001: 31). Моменталност хаику песме један је од главних разлога њеног непосредног дејства на читаоца/слушаоца, које ствара утисак о неразлучивом јединству форме и садржаја (37), будући да је то „средство приказивања јасно остварене слике, онако како се та слика појављује у тренутку естетске реализације, са својим увидом и значењем, и својом моћи да досегне и потисне нашу свест о себи самима” (39). Хаику слика је, захваљујући инстантности и дисциплини форме, при томе „испуњена значењем, и све чини значајним, зато што је [њено] искуство естетска контемплација” (ибид).

Бритка контемплација – посматрање и ментално понирање у непосредно искуство, које се одиграва мимо логичко-појмовног мишљења и аналитичко разлагања, то је, дакле, неодољив утисак који остварује хаику форма:

Лишће у шуми
све радосно *запљеска*
источњаку

*

Цвеће *наздравља*
јутру из разнобојних
танких *пехара*

Две наведене минијатуре носе ауторски потпис Десанке Максимовић, једног од најчистијих лирских гласова у српској књижевности. Иако је то мање познато, песникиња прослављених збирки *Тражим помиловање* и *Немам више времена* писала је с времена на време и хаику, а ове песме припадају том, позном делу њеног опуса (*Озон завичаја*, 1990).

После читања без устегања може да се каже да оба текста одликује исто оно проницање у (с)мисао речима оцртане слике, које нема простора за спекулативност и интелектуализам, а које је карактеристично за хаику контемплативност, односно њену поетску симулацију. Зашто помињем симулацију? Зато што језик уопште, па и онај нарочити, песнички устројен језик, заправо не може да буде

непосредан израз контемплације, која је непреводив ментални феномен, као што не може да дословно упризори ни друге афекте или стања која призива или именује (страст, чежња, туга, носталгија, нежност), али зато може да их наговести и дочара, тј. да нас наведе да оно што читамо разумемо и/или доживимо као такво.

И баш то је предмет песничке реторике у широком значењу речи. Различитим средствима песници нас наводе на емпатичност с оним што сугеришу, а „емпатија је блиско повезана с естетском контемплацијом. То су реципрочне релације. У оба стања неко се 'осећа' као да је 'у' нечему што није он сам. У стању емпатије тај објекат је нека друга свест. У стању естетске контемплације то је физички предмет или апстрактна идеја која се сматра 'објективном'" (Елфорд 1983: 104). Хаику тражи од нас и једно и друго, и емпатију и са-учествовање у симулацији естетске контемплације. То се постиже привидом „објективног”, имперсоналног казивања, сугерисаног већ самом, граматички безличном формом, која је онда – и то је софистикована страна овог реторског захвата – „контаминована” експресивним или афективно обележеним речима/терминима што нас „увлаче” у оно до чега је песми/песнику заиста стало, а то је управо „контемплативна” емпатичност.

У првом од наведених хаику терцета Десанке Максимовић реторска „интервенција” концентрисана је у синтагми „радосно *запљеска*”, која за нас постаје средиште разумевања, јер здружује афективно („радосно”) и антропоморфно/хипостазично обележену реч („запљеска”), да би дочарала онај изненадан покрет лишћа пред налетом ветра, који код посматрача/читаоца може да произведе емпатијску пројекцију и, тамо где иначе нема афективности (предметни свет), створи утисак о „људски” распознатљивом „дрхтају” природе. Исто важи и за дуги пример, у којем се јављају прозопопејске речи/изрази („Цвеће наздравља” из „пехара”), увек усмерени на имплементацију хуманих значења на оно што представља предметну евиденцију, али не и генерички израз човековог света.

Рецепцијска последица овакве стилизације казивања, по свему судећи експресивнија и наглашенија него у изворно јапанским примерима хаику песничтва, али ипак не и суштински другачија, јесте пријемчивост за саживљавање са сугестијом контемплације као телеолошким језгром самог облика. Интерпретативне консеквенце тичу се усредсређивања на *антропоморфизам* значења, који „контемплацију” претаче у семантичке констелације, по правилу дискретније и софистикованије него код лично интониране лирике, али у крајњој линији не и битно другачије од њих. Разлика је, дакле, у песничкој изведби, не и у каквоћи приказаног лирског света: оно што се у персонално обликованој песми открива из овако или онако профилисане реторске перспективе, наводећи нас да се одредимо према њој, у имперсонално испеваној песми указује се као реторски прикривен „дух” сведено приказаног света, који прожима и тако за нас значењски афицира његове вербално дочаране манифестације, чинећи нас у ствари мање резистентним на њих.

Треба казати да ово важи не само за хаику, него и за сву осталу безлично интонирану лирику, почев од (под)жанра тзв. *дескриптивне песме*. Обрађајући нам се ређањем привидно „немих” и „објективно” датих слика природе, ова врста лирског текста такорећи неосетно нас „инфицира” својом контемплативно прикривеном рефлексивношћу. При томе увек ваља имати на уму да „дескрипција, иако никада није ослобођена мотивације и није ’чиста’, или без осећања и значења, показује највећу меру артистичке озбиљности, будући да је често напросто мешамо с научном објективношћу или пуком ’орнаменталношћу’, као да су то ствари које треба презирати или избегавати” (Шпиگلман 2005: 5).

Умеће дескрипције или *екфразе*, како су стари Хелени називали овај поступак, у свом изворном значењу представља својеврсну реторику непосредности, вербалну вештину која је усмерена на сугестију троструког јединства – дела/текста, психе/ума и искуства, тако да су по правилу „оно што је предмет искуства и онај ко има то искуство здружени у спиритуално јединство” (Хјулит Колб 2006:189–190), што на неки начин добија свој рефлекс и у модернистичкој култури, која се „опиरे претераној, натприродној или бесмисленој дескрипцији” (192), тежећи некој врсти неоромантичког јединства ума и природе, али без романтичарски транспарентне афективности, приклањајући се зато често ономе што је Т. С. Елиот именовоа као захтев за деперсонализацију песничког/лирског казивања.

Погледајмо, у светлу оваквог разумевања, неутрално-дескриптивно насловљену песму „Сунце” из циклуса „Сунчане песме” Јована Дучића, једног од најистакнутијих песника српске модерне:

На житу пламти јара врела,
Јули ће све да затре;
Дитирамб сунцу пева пчела –
Све речи од саме ватре.

Не *чезне* брдо *дах* да нађе,
Нит шума за сен *вати*;
И река пре но сунце зађе
Жели да умре до капи.

Спрема се класје све да падне,
И лишће пред ноге пању;
Да земља данас *жудно знадне*
За лепу смрт у сјању.

Да бисмо сажели експликацију, као и у претходним примерима, курзивом смо у тексту песме обележили све речи што се несумњиво могу узети као израз персонификативно-прозопопеичне стилизације, која наоко индиферентну дескрипцију преображава у крипто-антропоморфну лирску семантичност. Иако у приказаном природном амбијенту нема трагова људског присуства, иако песму, номинално-граматички гледано, не казује неки хумано персонализован глас, него се чини да се такорећи спонтано казује „сама од себе”, захваљујући оваквој

стилизацији вербално дочарани свет ипак је у потпуности прожет људски интонираном осећајношћу и томе одговарајућим значењима. Не би било битно другачије и да смо посегнули за било којом другом песмом из овог врсног циклуса, једног од понајбољих, чини се, у Дучићевом опусу уопште.

Због семантичке кореспонденције с насловом циклуса одабрана песма је можда ипак унеколико повлашћена у односу на друге из истог низа. И заиста, „дитирамб сунцу” појављује се као средишњи мотив већ у првом од четири метрички динамична катрена (9+7/8), у којем још „пламти јара врела” и звоне метафоричне „речи од саме ватре”. Али ту је у исти мах, у обрту што тиња испод симболичне сунчане „песме”, и претња „затирањем” јулске врелине, која у наредном катрену ове прогресивне лирске прозопопеје прелази у жељу за умирањем као избављењем од пламтећег сунца. Завршна строфа ту кобно двосмислену игру светлосне животворности и уништења крунише парадоксом жудње за лепом смрћу „у сјању” као разрешењем симболичне драме лирског света у којем нема човека, али је зато све што постоји емпатијски обележено његовим поимањем и контемплативним са-учествовањем.

Па ако је персонификација или хипостаза магистрални проседе који стога несумњиво израста у лирску доминанту песме, онда завршни мотив „лепе смрти која сјаје” за нас неизоставно мора бити њено интерпретативно средиште, зато што из себе еманира оно што се указује као сама „срж” читалачког доживљаја ове парадокс-творевине од речи. А будући да се тај мотив јавља на самом завршетку текста, он по свему судећи уједно има и функцију *поенте*, оног сажето транспарентног свођења смисла које представља један од еминентних, и уз то најизразитијих видова песничке, али и белетристичке реторике уопште.

Уз мало слободе, можда постаје могуће казати да би управо парадокс *сјајне смрти* могао да буде и једна од могућих, лајтмотивски поновљених поенти свеукупне песничке пустоловине Јована Дучића. У истом или незнатно варираном облику он се, наиме, појављује на различитим местима у опусу овог опсесивног песника сунца и природе. Поменимо тек неке наслове, попут „Написа” („С мора на чијој црној плочи / Сва мирна сунца седају, / До на брег смрти, с кога очи / На оба света гледају” итд), „Песам смрти” („Све је твоја игра! [...] ти држиш у руци, / [...] Сав свет безграничних сунаца што сија”, II), „Тренутака” („Та љубав што умре у напону врелу, / [...] Јер умре у сјају пре него зарђа”), „Крила” („Летети, летети, летети високо, / [...] И умрети, сјајан, у сунчаном кругу”), „Приче” („Звезде што падну, то су приче / Да и смрт зна да сјаји”) или „Јесење песме” („Све се жудно овде преда / овој смрти која сјаје”).

Полазећи са становишта да, стриктно гледано, „поента није у тексту, него у глави”, што значи да је „разумевање поенте духовни догађај који се заснива на изненадној спознаји узајамног дејства концепата који иначе не иду заједно” (Милер 2003: 103), савремена књижевна теорија разликује вербалну и тзв. предметну поенту, односно поенту која произлази из лингвистички, и ону која проистиче из екстралингвистички генерисаног семантичког дејства (130–132). У том светлу, Дучићева „смрт која сјаје” била би несумњиво лингвистички, односно

реторички индукована поента, будући да њен метафоричан облик именује интелигибилан, и то изузетно комплексан феномен, који – показују то и горе наведени примери – може да има више значењских нивоа, односно опсега.

Нису, међутим, сви случајеви у којима проналазимо дејство лирске поенте тако транспарентни у својој изражајној каквоћи. Штавише, иако се обично мисли да је поента лако распознатљива, чак ни њено присуство није увек извесно. Није, наиме, свака поента сентенциозно формулисана, иако сколастичка инерција иде за таквим схватањем, односно читалачким очекивањем досетке на месту поентирања.

Попут других реторичких средстава, ироније или алузије, на пример, које нису експлицитне, тј. вербално транспарентне, него у одлучујућој мери такође зависе од читалачке компетенције, и поента је често, особито у модерној књижевности, условљена пријемчивошћу за оно што је ауторски/текстуално (у)постављено као тек могуће, односно виртуелно.

Скрипторско искушење поенте тиче се недоумице око тога да ли је тексту потребна ова пречица до смисла, будући да њено дејство често може да буде доживљено као дидактично и/или моралистичко, а то значи у неку руку и симплификујуће, односно тенденциозно у односу на преовлађујуће неутилитарно устројство модерне и савремене поезије. Будући да носи управо наслов „Поента”, следећа песма Владислава Петковића Диса као да својом експлицитношћу не оставља недоумице у том погледу, показујући уједно да поента не мора бити имперсонално формулисана, као код Дучића, него може управо својом личном нотом да оствари посебан ефекат:

Једва чекам вече да и мени сване,
Јер ја немам дана. К'о пустаром песак
Мисли, зраци пали у сјај, ледни блесак,
И види се живот, зима к'о две ране.

Младост и све цвеће створи се пред оком.
Ја осећам из њих како бол се вије...
Замириса уздах из оног што није,
Што остаје, труне, у сну у дубоком.

Ал' земљи ће сунце весело да гране,
Мај ће ведар ићи, пробудиће гору.
Њој промена носи пролеће и зору,
Једва чекам вече да и мени сване.

Три дванаестерачка катрена с правилном дистрибуцијом цезуре након шестог слога уоквирена су понављајућим стихом, чија парадоксална формулација уједно представља и насловом потенцирану поенту песме. Тај поетски метафоричан исказ, „Једва чекам вече да и мени сване”, већ у другом стиху песме добија разјашњавајући додаток у једнако метафоричном полуретку „Јер ја немам дана”, који читаоцу доноси сугестију оног тако распознатљивог, дисовски свеприсутног песимизма.

До још једног, финалног појављивања поенте одиграће се, пак, њена пуна поетска експликација, што у другој строфи и сама нуди метафоричност на антитетичкој релацији између „ледног блеска” живота и зиме, који су за лирско Ја „к’о две ране”, и сећања на младост, у којем „[з]амириса уздах из оног што није, / Што остаје, труне, у сну у дубоком”. Будући да у трећој строфи, међутим, фигурира свеколико опонентна слика „Ал’ земљи ће сунце весело да гране, / Мај ће ведар ићи...”, у ретроспективном светлу разумевања поентом истакнути смисао песме искрсава као не више само песимистичко, него у исти мах заправо и ултимативно идеалистичко опредељење за „оно што није”, а што, младалачки изгубљено, почива једино и само у поентом призиваном пољу ирационалног и ноктурално-ониричног, „у сну у дубоком”. Тако транспарентност поенте радом самог песничког језика напоследку добија трополошки комплексан и донекле поливалентан смисао.

И сасвим кратка, али ефектна песма Стевана Раичковића под насловом „Руб” на изражајно посебан начин тематизује слично дејство тропа и песничког језика:

Са мноштвом које жури, лута,
идем и ја средином пута.

А чини ми се сваког трена
да ходам рубом као сена.

Тек два, потпуно правилна деветерачка дистиха сачињавају ову готово епиграмски лапидарну целину, која на читаоца делује пре свега својом изражајном двојакошћу, осцилујућом између дословних и недословних, алегоријских значења, посебно речи „пут” и „руб” у контексту минималистички наративног оквира текста. При томе се чини готово здраворазумски схватљивим да смисао песме докучујемо у обрту који наступа између два дистиха, на релацији кретања „средином пута” с именованим „мноштвом” и потоњег усамљеничког ходања „рубом” попут „сене”. Заправо, било би тачније казати да је реч о симултаним дешавањима („А чини ми се сваког трена...”) у екстериоризовано и интериоризовано представљивом простору који параболично дочарава спољно и унутарње догађање.

Поменути обрт уједно је и моменат конституисања поенте песме као оног изненађујућег схватања смисла, који стаје у парафразу увиђања да бивање с другима, у ономе што се каткад именује као „средњи пут” или „главна струја”, а што ствара утисак сигурности и безбедности, самосвесну индивидуу ипак не поштеђује контемплативне спознаје о илузорности таквог живљења и о суштинској непостојаности сваке људске егзистенције. Формално гледано, поента би могао да буде цео други двостих, у који стаје сугестивна ауторефлексивна представа лирског Ја као „сене” од човека што хода имагинарним „рубом” – животног „пута”, друштва, постојања, стварности?

Сваки од ових потенцијалних одговора је, рекло би се, читалачки могућ, а управо та алтернативност је поље измицања моралистичко-утилитарној сведе-

ности поенте конвенционалног типа и померања према сложенијој, поливалентној семантичности модерне књижевности. Теоријски, а затим и интерпретативно гледано, овакав исход води логичном закључку да реч/појам који везујемо за поенту – овде је то несумњиво насловни термин „руб” – и не мора да буде ултимативно лингвистички или предметно детерминисан; штавише, управо неодлучност између опречних одређења може да буде смисаоно и/или интерпретативно продуктивна.

У српском песништву модерног доба постоји још једна песма сличне семантичке констелације. То је, наравно, „Осама на тргу” Момчила Настасијевића. И у њој се лирско Ја осећа контемплативно усамљено међу другим људима, а тако оцртана лирска ситуација се, такође, може разумети као алегорично дочарано казивање („И ја бих у врви да врвим, / осама на тргу ме снађе, / тишина њином хуку: / куд они шестарим, / са рујних лица штијем лобање коб”). Не улазећи у помније тумачење песме, скрећемо пажњу на тежиште могуће поенте, дате на самом завршетку, овде баш на алегоријском значењу, које – и ту постоји сличност с Раичковићем – дочарава фигуру личне сенке, овај пут, међутим, постављене у симболичко средиште лирског света, а не на његову ивицу („По мојој сенци да мере / смираје и свитања / на тргу”).

Треба рећи да та последња строфа ипак не може бити школски типичан пример поентирања, и то због својеврсне семантичке дисперзије, која кључну формулацију („По мојој сенци да мере...”) чини пријемчивом за више од једног значења. Јер шта у датом контексту има заиста да значи „мерити по сенци”, поготово после претходне строфе, у којој религиозно манифестовани субјект („Прострели, о прострели ме раба”) своје самоупитно присуство резолутно супротставља „врви” других („Промину њином / сабласно ово остајање”)?

Чини се да се више него било где друго овде у својој несводивој обухватности потврђује раније наведено теоријско разумевање поенте као „духовног догађаја” спознаје о самеривости иначе неупоредивих феномена. Мерити проминујуће општежиће свешћу о сабласности властитога искушеничког о(п)стајања на средокраћу тако устројеног света – ето парадоксално „заобилазног”, па ипак у извесном смислу најкраћег пута до запретане истине човековог бивствовања међу људима и с људима, а опет и мимо њих. У овом случају, дакле, говоримо о самозатајној поенти без конвенционалне поенте у естетски продуктивном значењу те речи, које њену функцију из реторички овешталог преводи у песнички поливалентно, а рефлексивно и (с)мисаоно комплексно обличе.

Ако се на завршетку овог рада вратимо полазном разумевању реторичких стратегија књижевности, и посебно лирске поезије, можемо да закључимо да се *имперсоналност, дескрипција и поентирање*, без обзира на разлике у форми и стилу, појављују као изузетно важни, поетички конститутивни и семантички диференцијални чиниоци песничког умећа, чија употреба у много чему одређује наше поимање поетског израза. Реч је о изражајно формативним средствима и проседеима који по правилу функционишу као генератори читалачки продуктивних значења и њихових констелација, чинећи их неретко средишњим, кон-

ститутивним моментима разумевања и тумачења лирског песништва. Због тога је одговарајући теоријски и методолошки приступ овим чиниоцима од виталне важности за науку о књижевности и њене посебне дисциплине или употребне могућности, попут књижевне критике и интерпретације текста.

ЛИТЕРАТУРА

Брајовић 2000: Т. Brajović, *Teorija pesničke slike*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Волф 2005: W. Wolf, „The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation”. Eva Müller-Zettelmann and Margarete rubik (ed.): *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, Amsterdam – New York: Rodopi. pp. 21–56.

Волоски 2001: С. Wolosky, *The Art of Poetry: How to Read a Poem*, New York: Oxford University Press.

Дис 1971: В. Петковић Dis, *Песме*, Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга.

Дучић 2009: Ј. Дучић, *Изабране песме*, Београд: Просвета.

Елфорд 1983: W. Elford Rogers, *The Three Genres and the Interpretation of Lyric*. Princeton New Jersey: Princeton University Press .

Јасуда 2001: К. Yasuda, *The Japanese Haiku*, Boston – Rutland, Vermont – Tokyo: Tuttle Publishing.

Калер 2015: J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Massachusetts – London: Harvard University Press.

Кол 1999: Н. Kohl, *A Grain of Poetry: How to read contemporary poems and make them a part of your life*, New York: Perennial.

Максимовић 1990: Д. Максимовић, *Озон завичаја*, Београд: Књижевне новине.

Мендел 1998: О. Mendel, *Fundamentals of the Art of Poetry*, Sheffield: Sheffield Academic Press.

Милер 2003: R. Müller (2003): *Theorie der Pointe*, Paderborn: Mentis Verlag.

Настасијевић 1971: М. Настасијевић, *Песме, приповетке, драме*, Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга.

Перлоф/Дворкин 2009: М. Perloff and С. Dworkin (edited), *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Раичковић 1972: С. Раичковић, *Песме*, Нови Сад: Матица српска.

Ђулавкова 2001: К. Ђулавкова, *Поетика лирике*, Београд: Народна књига – Алфа.

Ужаревић 1991: Ј. Užarević, *Kompozicija lirske pjesme (O. Mandeljštam i B. Pasternak)*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Хјулит Колб 2006: J. Hewlett Coelb, *The Poetics of Description: Imagined Places in European Literature*, New York: Palgrave Macmillan.

Шпигелман 2005: W. Spiegelman, *How Poets See the World: The Art of Description in Contemporary Poetry*, Oxford – New York: Oxford University Press.

Штајгер 1963: E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich: Atlantis Verlag.

Tihomir D. Brajović

FUNCTION OF IMPERSONALITY, DESCRIPTION AND POINT IN A LYRIC
POETRY

Summary

In this paper we use theoretical assumptions about generic features as starting point for discussion on semantic and interpretative functions of impersonality, description and point in lyrical poetry. Those are special rhetoric modes which are poetically constitutive and in many ways determining for reader's reception of poetry. In these factors simulation of objective statements serves to a suggestion of contemplativity and semantically privileged moments in text. Such an understanding is illustrated by a concise interpretation of selected poems by some of the most prominent representatives of Serbian poetic modernism (J. Dučić, V. Petković Dis, D. Maksimović, M. Nastasijević, S. Raičković).

Key words: impersonality, description, point, rhetoric, lyrics, contemplation, simulation, anthropomorphism.