

Др Миодраг Лома

УВИДИ ЂОРЂИЈА ВУКОВИЋА У ПОЕТСКУ СИНЕСТЕЗИЈУ

У овом раду се са филолошког становишта приказује и вреднује монографија проф. др Ђорђија Вуковића (1943–2020) *Синестезија у поезији* (2010). У њој је он коначно одмерио, употпунио и изоштрио своје увиде у поетску синестезију, те се последњи пут изјаснио по том питању, којим се бавио почев од осамдесетих година прошлога века, па све до своје смрти. Утолико нам та монографија омогућава да тачније одредимо обухват, меру и оштрину нашег сећања на Вуковића као једног од најистакнутијих српских филолога. Овде је она приказана и критички анализирана према редоследу поглавља у тој књизи, те у њима разматраних питања. Притом су посебно посматрани тематски одељци, а у оквиру свакога од њих такође и појединачни одсеци, у које су они издвојени, из чега произилази следећи поредак: 1. Историја проблема синестезије: Аналогија и аномалија; Универзалне аналогije; Обојено слушање и озвучено бојење; Укусно слушање и озвучени укус; Синтетична, симфонијска, тотална уметност; Синестезија у клиничкој психологији; Епитет-метафора и синкретички епитет; Неуро-психолошка закономерност фонемских, музичких, хроматских, ольфактивних, тактилних опозиција; Афективне аналогije и афективна метафора. 2. Теорија синестезије. Радни појмови и њихове импликације: Теоријска/естетска чула; Полисемија и метафоризација у лексици чула; Формуле комбинација у лексици чула; Формуле двосмерног преношења између виших чула; Формуле једносмерног преношења од виших ка нижим чулима; Комбинације/изрази као остварења логичко-језичких формула. Просте, простопроширене и сложене комбинације; Граничне комбинације лексике чула. 3. Перспективе упоредних истраживања: Синестезија као универзалија. Дуго трајање формуле *слајки звук*; Романтичарско проширивање репертоара синестезијских формулација; Парнасовско удаљавање од романтичарске синестезије; Симболистичке синестезијске иновације;

Руска поезија друге половине деветнаестог века и француски утицаји; Руски симболизам и романтичарско наслеђе; Руска поезија у првим деценијама двадесетог века: симболизам, акмеизам и футуризам; Синестезијски исходи француске и руске поезије деветнаестог и почетком двадесетог века; Српска поезија и развој поетске синестезије. 4. Додатна разматрања: Остварења формула и њихов однос према стилским фигурама; Порекло синестезије; Типологија песника на основу синестезије. 5. Формуле и њихова остварења: Продуктивност и хијерархија формула; Језичке могућности; Ограничавање лексике; Улога предмета; Задовољство или бол и патња; Звук и боја. 6. Завршни поглед: Тежње на плану књижевне и културне историје; Синестезија у жанровима; Чулна многострукост; Филозофска и научна испитивања; Реткост и вредност синестезије.

Кључне речи: синестезија; аналогија; епитет; метафора; полисемија; лексика чула; формула; комбинација; упоредно истраживање; француска, руска, српска поезија; романтизам; парнасовци; симболизам; стилске фигуре; типологија песника; књижевне врсте.

Сећање

Чега се, односно кога се то уопште сећамо? Дела или лика какве смо свако за себе и према себи, лично и пристрасно задржали у своме памћењу? А зар се дело и лик не огледају једно у другоме? Зар се тек у том узајамном зрцаљењу не појављује истинска духовна слика бића које смо високо ценили, а сада нам је недосежно удаљено. Шта би могло у тој бескрајној даљини, у потпуној оностраности да истрајава као коначно досегнут вечни лик поштованог бића? – То само претпоставити можемо управо на основу сазрцања оног зрцаљена особеног дела у човеку који нам га је завештао као траг свог властитог постојања међу нама, односно кроз посматрање непоновљивог огледања човека у њему својственом делу.

За Ђорђија Вуковића било је то дело његове велике љубави према језику који заједнички градимо пажљиво одвагајући, те поштујући сваку реч коју смо изговорили или записали као њеном специфичном тежином примерену дотичном говору или спису. Било је то дело чисте љубави према одмерено тешком и у тој одмерености учвршћеном, па само тако чврстом слову. Било је то на делу исказано пуно уважавање и поштовање речи другога као неприкосновене и обавезујуће баш у њеној другачијости! Била је то филологија коју смо схватили, прихватили и гајили у њеном изворном, дословном смислу, који већ дуже од пола века ка забраву потискују разне филозофске дисциплине својим произвољним и једностраним методима. Ова методска произвољност и једностраност показује се сходно апстракцијама које су унапред циљане према једној уској истраживачкој вољи, крајње ограниченој на овај или онај човеков однос према свету или самоме себи.

Насупрот томе, Ђорђевић Вуковић гајио је филологију као универзалну емпиријску историјску науку која проучава сваку хуманост у одређеном тренутку њеног појављивања онако како се она целовито самоосвешћује, односно самоосмишљава сасвим чулно конкретним језичко-уметничким облицима који су примерени укупном дотадашњем изражајном искуству одређеног језика. Огледало такве склоности, штавише љубави према туђим речима представљала је Вуковићева докторска дисертација из 2005. године на тему *Синестезија у српској поезији*. Овај неубичајено обиман докторски рад од преко хиљаду страница (1026) био је у својим теоријско-синтетичким поглављима сасвим доследно и јасно уопштен, а у историјско-аналитичким – филолошки крајње прецизан, и представљао је плод ауторовог вишедеценијског преданог рада, који се наставио и након његове одбране на докторском испиту – све до ауторове смрти почетком октобра 2020. године.

О даљој обради ове филолошке теме, која је постала професионална и животна опсесија – сведочила је и најава издања *Синестезије у српској поезији*, која је дуго стајала на електронској страници Издавачке књижарнице Зорана Стојановића Сремски Карловци из Новог Сада, након што је она 2010. године издала Вуковићеву монографију *Синестезија у поезији*, која се бавила повешћу поимања и именовања ове појаве, методологијом њеног истраживања, па упоредно и њеном заступљеношћу у француској и руској поезији деветнаестог и прве половине двадесетог века, као и додатним теоријским разматрањима односа синестезије према стилским фигурама, те закључним генерализацијама њених појава.

Прва два теоријска поглавља у овој монографији о поетској синестезији (*Појам и назив синестезије*, стр. 5–43; *Радни појмови и њихове импликације*, стр. 44–64) имала су претходно у дисертацији улогу теоријско-методолошких увода. Трећа глава у раду објављеном 2010 – излаже компаративну историју синестезије у новијем француском и руском песништву на скоро деведесет страна (65–153), те тако премашује обим монографске студије, док је у докторском раду ова упоредна повест сажета на тридесетак страница његовог последњег историјско-аналитичког поглавља (стр. 961–988), а пре два завршна, која из свега претходно изнетог изводе закључке на теоријско-синтетичкој равни. Четврта глава у Стојановићевом издању је нова и посвећена је тачнијем истраживању односа синестезије и стилских фигура, као и њеном пореклу и могућности типологије песника на основу ње (154–169). Реч је о генерализацији која је превасходно утемељена на претходном компаративном приказу повести синестезије у новијој руској и француској књижевности, уза шта се узима у обзир и српска поезија. Пето поглавље је овде под насловом *Формуле и њихова осјиварења* (170–179) и пренето је из дисертације где је као претпоследње било насловљено *Рекапитулација исјивавања* (980–988). Шеста глава је насловљена *Завршни појед* (180–195). Она овде замењује *Завршне речи*, које су последње поглавље Вуковићевог докторског рада (989–994), а које су се односиле на претходно приказану историју синестезије у српској поезији. Овај нови *Завршни појед* усмерен

је ка општим теоријским питањима која пре свега проистичу из компаративне историје синестезије, чији је делимични нацрт дат у трећој глави под насловом *Персијективне ујоредних исцраживања*.

Следећи последњу ауторову вољу, коју је он изрекао монографијом *Синестезија у поезији*, почећу од ње скицирање Вуковићевог филолошког профила, јер се један такав портрет утемељује на својим најзрелијим, те најупечатљивијим цртама. Он се, додуше, најпотпуније оцртао у његовој дисертацији, обухватној у погледу историје српског песништва.

Ђорђевић Вуковић је још 1985. године оставио сведочанство свог претходног бављења синестезијом у српском песништву – објавивши у својој збирци радова под насловом *Огледа о српској књижевности* као последњи чланак онај насловљен *И бео лелек на јустој обали (о синестезији и њеном ње)* на чак осамдесет и пет страница густо штампаног текста (207–291), што већ чини једну монографску студију. Како је ту са становишта улоге синестезије испитао српско песништво од 1850. до 1930. године, прочитавши не само збирке песама свих за то раздобље мање или више важних песника, него и, провере ради, „неважне збирке“ оних „заборављених“, па чак и „неке часописе“ (Вуковић 1985: 207) – јасно је да је за тако обухватно читање било неопходно више година посвећеног рада.

Већ све наведене деценије бављења синестезијом као потенцијално кључним и обједињујућим поступком уметничке обликотворне воље у модерном песништву, сам обим и значај предузетих испитивања – дају ми за право да Вуковићево истраживање синестезије посматрам као његово животнo и завештајно дело, у којем се у потпуности може препознати идеални филолошки лик његовог аутора.

1. ИСТОРИЈА ПРОБЛЕМА СИНЕСТЕЗИЈЕ.

Монографија коју је Ђорђевић Вуковић објавио под насловом *Синестезија у поезији* састављена је из два уводна и једног од два закључна теоријска поглавља његове дисертације, која су поново прегледана и на извесним местима мање или више допуњена. Између ових почетних и завршне главе уметнуте су две средишње, од којих прва тачније приказује компаративну историју синестезије у новијој француској и руској поезији, а друга са тог компаративистичког становишта изводи закључке битне за општи теоријски осврт на могућности синестезије, који је у овом издању одвојен од посебно утврђених осведочења синестезије у приказу њене повести у српском песништву, а што је сасвим присно спојено у историјском излагању ове поетске и поетичке проблематике у *Завршним речима* Вуковићеве дисертације. На сличан спој историје поетичких идеја са повешћу њихових поетских остварења у оквиру историјске поетике Веселовског указао је Вук Петровић као на наслеђе које је баштинио и Вуковић, преко руске књижевно-историографске мисли Жирмунског и Мелетинског, код кога се у уводима његових књижевно-историјских дела издваја историја разматрања потом повесно приказаног књижевног предмета (Петровић 2016: 122, 124).

Ђорђије Вуковић се најпре пита како су синестезијске појаве схватане и именоване кроз историју њихове рецепције. За њега је то главно претходно питање које уводи у повест синестезије како у светској, тако и у било којој националној књижевности. А на њега се може одговорити само тако што ће се посредством специфичних филолошких поступака одредити, па приказати једна посебна историја која је усредсређена управо на то да прати како се дотични проблем разматрао током времена. Дакле, реч је о својственој повести теорије једног проблема или о проблемској историји. Но посреди није никакво филозофски апстрактно, него сасвим филолошки конкретно истраживање и осведочавање, односно повест *Појма и назива синестезије*, како Вуковић насловљава своје прво уводно, теоријско поглавље.

АНАЛОГИЈА И АНОМАЛИЈА. Почев од Платоновог *Крајњила*, па преко Аристотелове *Рејџорике*, дела Дионисија Халикарнашанина *О сјајању речи* и Деметрија *О сјилу*, те поетичких трактата на санскриту и парафразе стиха 103. из библијског *Псалма 118/119* код Теодосија Хиландарца у његовој *Похвали светјим Симеону и Сави* – приказује Вуковић повест запажања и разматрања синестезијских појава, те открива њихову искуствено-опажајну и душевно-дживљајну страну или као аналогију или као аномалију (Vuković 2010: 6–8). Напокон примећује он да је епохални природно-научни обрт у истраживању синестезије настао у другој половини седамнаестог века Њутновим испитивањем природе светлости, боје и звука. Наиме, ти нови увиди су водили до сагледавања извесних физичких аналогија између спектра светлости састављеног од седам основних боја и музичке лествице од седам основних тонова, при чему „дубоки тон одговара љубичастој, а високи црвеној боји“ (Исто: 8–9).

УНИВЕРЗАЛНЕ АНАЛОГИЈЕ. Пишући о *Елементима Њуџинове филозофије* Волтер 1738. тврди да „тајне аналогије између светлости и звука наводе на претпоставку да све ствари у природи имају скривене односе, који ће се, можда, открити једнога дана“. На основу тог тврђења Вуковић закључује да је „Њутн упутио на физичко, физиолошко и психолошко испитивање боја које се наставило“ и у следећим вековима (Исто: 9–10), а Волтер на „универзалне аналогије“ које у књижевности постају „омиљене при крају осамнаестог и у првој половини деветнаестог века“ такође и под утицајем сведенборговског мистицизма (Исто: 10–11). Чак мимо „метафора и општих аналогија“, утврђује Ђорђије Вуковић да се у оновременој књижевности појављују прикази опажања својственог једном чулу као да се оно врши посредством другог чула. А то потом утиче на „поетске и научне описе“ друге половине деветнаестог века, међу којима је иницијално Бодлерово увођење аналогија (кореспонденција) у књижевну теорију (Исто: 11–12). Наиме, овај француски песник и мислилац је у свом огледу о Игоу тврдио да „код свих одличних песника ‘метафоре, поређења и епитети потичу из великог складишта универзалне аналогије’ која је опште начело духовног света и природе“. Тај принцип универзума може се увидети само маштом као човековом врхунском способношћу која обједињује опажајне способно-

сти свих чула, тако да свако од њих може примати и оне опажаје који се иначе првенствено опажају неким другим чулом (Исто: 12).

Обојено слушање и озвучено бољење. Укусно слушање и озвучени укус. Бодлер је такву стваралачку способност властите песничке маште показао у свом сонету *Везе (Correspondances)*, па Рембо такође у сонетној форми своје песме *Самогласници* (Исто: 13–14), која је пак средином осамдесетих година деветнаестог века подстакла истраживање „обојеног слушања“, односно „слушања у бојама“, као што је случај са главним теоријским радом Рене Гила *Расправа о речи*, којим се „усредредио на поетску или вербалну инструментацију“, полазећи од претпоставке да „ако се звуци могу превести у боје, онда се боје могу превести у звуке, и у тембр инструмента“ (Исто: 15–16). У исто време Уисманс главног јунака свог романа *Насујрој*, Дезе-сента, представља као човека толико истанчаних и изоштрених чула да звуке музике преводи у укусе пића и обратно, па тако ствара „унутрашње симфоније“ из различитих укуса пића, будући да они одговарају звуцима различитих инструмената, односно њихових тоналитета (Исто: 16–18).

СИНТЕТИЧНА, СИМФОНИЈСКА, ТОТАЛНА УМЕТНОСТ. Испитивање синестезијских појава крајем осамдесетих година деветнаестог века узима маха у програмима и огледима припадника симболистичких школа, али и у написима о „синтези уметности“, пре свега сликарства, музике, поезије, те онима о вагнеризму као тоталној сценској уметности, да би се потом преместило у физиолошка и психолошка истраживања, те тако природно-научним поступцима извукло из почетног мистицизма универзалних аналогја.

СИНЕСТЕЗИЈА У КЛИНИЧКОЈ ПСИХОЛОГИЈИ. Жил Мије је „први или међу првима употребио реч синестезија“ у својој „докторској тези о питању обојеног слушања“, коју је бранио 1892. године на Медицинском факултету у Монпелјеу, а у којој примећује након анализе Рембовог сонета да самогласници могу попримати различите боје, што је касније потврдио и психолошки клинички приступ (Исто: 19–20). Лекар и песник Виктор Сегален у својој расправи о *Синестезијама и симболистичкој школи* на самом почетку двадесетог века објашњава синестезију физиолошки као халуцинативну евокацију секундарног осета оним реалним и примарним или психолошки као мисаону аналогју ових двају, па је тако у првом случају посредује „повезивање нервних центара“, а у другом „асоцијација идеја“. При томе је синестезија увек „нормална индивидуална појава“, која показује ступањ усавршавања чулног опажања. Утолико представља она еволутивни напредак постигнут у савременој „симфонијској, синтетичкој“ уметности, при чему је овај француски научник разликовао синестезију која је осет од оне која је „стилска фигура“, „сродна метонимији“ (Исто: 21–24).

ЕПИТЕТ-МЕТАФОРА И СИНКРЕТИЧКИ ЕПИТЕТ. Александар Веселовски је у свом раду *Из историје естетике*, објављеном 1895. године, „заступао схватање о првобитној нерашчлањености чулних утисака“, на основу којег установљава „епитет-метафору (‘црна туга’) и синкретички епитет“ који „објашњава синкретизмом и асоцијацијама наших чулних опажаја“, односно

њиховом „сливеношћу“. Таква „физиолошка неразговетност“ је својство „првобитне психе“, а „развитак људске мисли“ води човечанство ка раздвајању осета, те њиховом што истанчанијем и разговетнијем разликовању и различитом поимању. Такво усавршавање и обогаћивање сазнајних способности проширило је могућности за „игру психичких веза“ у модерном, симболистичком песништву, која ствара „нове епитете“ само као израз „личних осећања“ (Исто: 24–26). Будући да се „синестезија више јавља у новијој него у старијој писаној и усменој поезији“, Вуковић сматра недоказивом претпоставку Веселовског о „првобитном синкретизму чулних утисака“. Он ипак истиче да су закључци руског филолога о томе како су „синкретички епитети у новијем песништву“ огледало душевне истанчаности „својствене позним етапама еволуције“ – заправо блиски оним Сегаленовим о синестезијском напретку људског спознања заснованом на унапређивању „анализе и синтезе осећања“. „Наследници симболиста и аутори на крају деветнаестог века и касније синестезију ће прихватити као нормалну појаву“, ослањајући се на чињеницу да су код песника чула изоштренија него код осталих људи, те да као таква могу узајамно мењати своје улоге (Исто: 26–27).

Неуро-психолошка закономерност аналогича фонемских, музичких, хроматских, олфактивних, тактилних опозиција. Отприлике од 1890. до 1930. године синестезија је била широко прихваћена, утолико што је ушла и у прозу и у друге уметности, будући да је схватана као опште начело за грађење чулног света, које потиче из искуства свих људи (Исто: 29). Роман Јакобсон је у *Шесћ њредавања о звуку и осећу*, одржаним 1942. године у Њујорку тврдио да „боје гласова“ нису произвољне. Наиме, „услед неуропсихолошких закона синестезије, фонемске опозиције могу да подсећају на музичке, хроматске, олфактивне, тактилне итд. осете. На пример, опозиција оштрих и дубоких фонема способна је да наговести слику светлог и тамног, шиљатог и округлог“ (Исто: 30).

АФЕКТИВНЕ АНАЛОГИЈЕ И АФЕКТИВНА МЕТАФОРА. Стивен Улман је у *Прељегу француске семантике* из 1952. године, говорећи о синестезији, закључио да се „у обичном говору и код већине песника осети преносе захваљујући афективним аналогичама које су дате и у метафорама из свакодневног језика“, као што је на пример „оштар звук“, а којих има у готово свим језицима (Исто: 34). Ослањајући се на Улманове „афективне аналогиче“, Жан Коен је у *Структури њоејској језика* 1966. године тврдио да је синестезија „асоцијација осета који припадају различитим чулним регистрима’ или афективна метафора која почива на аналогичи вредности“, да би закључио како је „синестезијска метафора или афективна сличност’ главни ‘извор читаве поезије, троп тропа“ (Исто: 35).

Вуковић истиче да је у свом „осврту показао како се под синестезијом разуме више ствари и да се она описује помоћу супротних појмова: стварно/измишљено, нормално/патолошко, напредак/назадак, субјективно/објективно, индивидуални израз/клише“, те да жели да преиспита њен значај за модерну поезију (Исто: 43), а да би то могао да спроведе у дело неопходна му је

датом проблему прилагођена филолошка апаратура, коју систематично комплетира у следећем поглављу карактеристично названом „Радни појмови и њихове импликације“.

2. ТЕОРИЈА СИНЕСТЕЗИЈЕ. РАДНИ ПОЈМОВИ И ЊИХОВЕ ИМПЛИКАЦИЈЕ

ТЕОРИЈСКА/ЕСТЕТСКА ЧУЛА. Прво питање које се Вуковићу наметнуло у креирању филолошке методологије за истраживање синестезије спајало је филолошко с антрополошким полазиштем. Наиме, реч је о проблематичности броја, раздвојености, поретка и језичког израза људских чула. Након изношења кратке историје овог проблема почев од Аристотеловог списка *О души*, у којем грчки мислилац разликује пет чула: оно вида, слуха, мириса, укуса и додира – Вуковић се опредељује за „раздвајање шест чулних зона“, додајући онима аристотеловског порекла и „температурне осете“, као и за преузимање лествице чула из Хегелове *Естетике*, на чијем врху се „налазе ‘теоријска’ или ‘естетска чула’ вида и слуха, док укус, мирис и додир немају ‘везе са уметничким уживањем’ већ ‘само са материјалним елементом као таквим’, чиме је условљена и вредност смера синестезијског преношења са виших на нижа чула и обратно (Исто: 44–47).

ПОЛИСЕМИЈА И МЕТАФОРИЗАЦИЈА ЛЕКСЕМА У ЛЕКСИЦИ ЧУЛА. Усвојене „чулне зоне донекле покрива оно што називамо речником (лексиком) чула“, при чему „боју и укус махом означавају придеви, а светлост и звук именице и глаголи“. „Лексика чула у првом реду описује осете, опажаје и осећања.“ Значење неког лексема који означава чулно опажање и на њему засновано осећање полисемично је, утолико што може означавати „разне утиске истог чула“, али такође и „утиске два или више чула“. На пример, у првом случају „плава коса“ значи ‘светложуту’ или ‘светлосмеђу’ косу“, а у другом: „сладак“ је укус и мирис“. Уз то полисемија се проширује преко „емотивног (афективног) значења“, које се прилично поклапа са смислом „конотације“ односно контекстуализације, био он „позитивно или негативно“ назначен (Исто: 47–49). „Лексика чула вида метафоризује се више од лексике чула слуха.“ Али тако „фигуративна употреба може да ослаби или да укине примарно значење“, поготово што „лексика чула упућује“ не само „на конкретне“ него и на „апстрактне ствари“ (Исто: 49–50).

ФОРМУЛЕ КОМБИНАЦИЈА У ЛЕКСИЦИ ЧУЛА. Вуковић „комбиновање лексике чула дели на две основне групе“. Прва „обухвата утиске истог чула“, друга – „утиске различитих чула“. У смислу латинског деминутива „формула“ Вуковић говори о „комбинацијама утисака разних чула“, које „могу бити синестезијске и несинестезијске“. Пример за прву формулу је „плави шум“, а за другу – „шум плаве реке“ (Исто: 49–51). „Плави звук“ је проста синестезијска комбинација, а њена ужа формула је „боја звука“, која улази у ширу формулацију „виђења звука“, ако је „оно што се чује дато и као видљиво“, односно ако су „звучи из зоне чула слуха пренети у зону чула вида“. „Једносмерно“ је „преношење“ „од виши чула ка нижим“, а „двосмерно“ је могуће између виших чула, вида и слуха, но и мириса, „које ту наступа као више

чуло“. „Преношење из зоне нижих у зоне виших чула, као и оно из зоне једног у зону другог нижег чула – свуда је ретко“, те их Вуковић у својим испитивањима „оставља по страни“ (Исто: 51).

ФОРМУЛЕ ДВОСМЕРНОГ ПРНОШЕЊА ИЗМЕЂУ ВИШИХ ЧУЛА. У Вуковићевим формулама „двосмерног преношења“ подељаним словима означио сам зоне у које се врши чулни пренос: 1. „**виђење** звука“ или „тишине“ са подгрупама: „**светлост**“, те „**боја** звука и тишине“; 2. „**звук** светлости“ или „боје“; 3. „**мирис** звука“ или „тишине“; 4. „**звук** мириса“; 5. „**виђење** мириса“, са подгрупама: „**светлост**“, те „**боја** мириса“; 6. „**мирис** светлости“, или „боје“, или „сенке“.

ФОРМУЛЕ ЈЕДНОСМЕРНОГ ПРНОШЕЊА ОД ВИШИХ КА НИЖИМ ЧУЛИМА. Исто истицање подељаним словима зона у које се преноси чулни утисак, прегледности ради, предузео сам и у Вуковићевим формулама „једносмерног преношења“: 1. „**додир** светлости“, или „боје“, или „сенке“; 2. „**укус** светлости“, или „боје“, или „сенке“; 3. „**температура** боје“; 4. „**укус** звука“ или „тишине“; 5. „**додир** звука“ или „тишине“; 6. „**температура** звука“ или „тишине“; 7. „**додир** мириса“; 8. „**температура** мириса“; 9. „**укус** мириса“ (Исто: 51–53).

КОМБИНАЦИЈЕ/ИЗРАЗИ КАО ОСТВАРЕЊА ЛОГИЧКО-ЈЕЗИЧКИХ ФОРМУЛА. ПРОСТЕ, ПРОСТОПРОШИРЕНЕ И СЛОЖЕНЕ КОМБИНАЦИЈЕ. Вуковић сматра да у претходном одеку наведена „подела треба да важи за све облике језичког конституицања синестезије“ као подела на опште „логичко-језичке формуле које утврђују однос два чиниоца, њихов спој и њихово јединство“. „Комбинације (изразе)“ он је схватао као посебна „остварења логичко-језичких формула“. А ове се „разликују према броју комбинација и њихових лексичко-синтаксичких варијанти“. Притом „продуктивност формула зависи од богатства речника чула“. Наиме, „веће су могућности за настанак разноврсних комбинација“, „где је више именица, глагола, придева и прилога“ који се могу комбиновати. Па тако, будући да „има више назива за звукове него за мирисе“, „боја звука дата је у неупоредиво већем броју израза од боје мириса“. Такође ни „двосмерно преношење није никад подједнако у оба смера“: „имена боја ће успешније означити звукове и мирисе него што ће имена звукова и мириса означити боју“ (Исто: 54–55). Надаље, „проста комбинација“ може се проширити у простопроширену, „тако што ће једно својство бити означено као да се опажа једним чулом на више начина“. На пример, „звук и мирис попримају више боја и других видљивих својстава“, што води ка „ређању атрибута“, те звук и мирис могу бити обојени, а притом светли или тамни, или пак бледи (Исто: 56). Насупрот томе, „сложене комбинације“ представљају напоредно преношење из једне чулне зоне у друге две или пак из две различите чулне зоне у једну. У првом случају „једна ствар“ се „опажа помоћу два чула“, а у другом „две ствари заједно“ су „опажене једним чулом“, чиме се досежу и границе синестезијских комбиновања, те не чуди да су „сложене комбинације ретке“. Први случај намеће питања језичких и стилских ограничења, односно броја „синтаксички повезаних атрибута“ за један предмет, а други случај поставља питање „заједничких атрибута“ за два или

више предмета, као у примеру обједињујуће тактилности: „оштар је звук и мирис“, или обједињујуће температуре: „хладни су звук и боја“ (Исто: 56–58). „Сложене формуле захтевају преношење из зона виших у зоне нижих чула“, при чему се звук истиче и „јасно разликује од предмета који га ствара и од осталих чулних појава“ (Исто: 59).

Бележењу звукова допринео је сам језик, тако што је проширио њихово именовање помоћу миметичких назива: ономатопеја. Лишени повластица у језику, боја и мирис не могу се равнати са звуком, који се највише описује као да се опажа помоћу свих чула (Исто: 59).

Граничне комбинације лексике чула. Вуковић наводи „граничне комбинације“ у односу на оне које су неоспорно синестезијске, те за синестезију средишње. Ови „гранични облици“ омогућавају увид у „семантику речника чула“ која иначе остаје готово неприметна. Они настају онда када је лексем попримио „вишезначност, кад се губи основно значење, кад оно није утврђено или када се не зна јасно у коју зону спада одређено својство предмета“. У првом случају, пример је атрибут „благ“ који из „вишезначности“ синтаксички и контекстуално прелази у хомонимију, будући да се може односити подједнако на „мирис, укус, светлост и предео (блага падина)“, што није случај за његов антоним „љут“ који се ипак довољно јасно може значењски повезати са чулом укуса. Проблематичан је и опис мириса, утолико што се он „описује помоћу назива за утиске других чула“, а пре свега оних укуса (Исто: 59–60). На основу ових и сличних примера граничних случајева Вуковић допуњује своју дефиницију синестезије примедбом да „синестезијске изразе карактерише семантичка двојност“. Наиме, „они могу бити фигуративни, али називи утисака треба да чувају основно лексичко значење“ (Исто: 61). „Полисемија и хомонимија на свој начин ометају конституисање синестезије којој погодује одређеност речника чула и његова конкретна семантика“ (Исто: 62).

3. ПЕРСПЕКТИВЕ УПОРЕДНИХ ИСТРАЖИВАЊА.

Глава насловљена *Перспективе упоредних истраживања* је у Вуковићевој монографији о општем значењу и повести синестезије под насловом *Синестезија у поезији* – заузела место трећег, најобимнијег поглавља у овој књизи, које указује на компаративну историју синестезије у француском и руском песништву од романтизма, па преко парнасоства, симболизма до пост-симболизма. А истоимено поглавље је последње историјско-аналитичко поглавље у Вуковићевој дисертацији, где је далеко сажетије, те мање исцрпно. Оно ту долази након више од девет стотина страница посвећених истраживању синестезије у повести српске поезије. У објављеној монографији је глава о *Перспективама упоредних истраживања* темељно преуређена, већма исцрпно допуњена и проширена до обима једне монографске студије. Све то је учињено у оквиру посебних текстуалних јединица посвећених

појединим песницима, тако што су ту наведени нови примери синестезије, који су систематизовани према синестезијским формулама и по могућству поређани према хијерархији чула. Француски и руски песници који су у докторском раду били само споменути – овде су добили свој посебан одељак, а уз њих су дошла још и нова ауторска имена, којима је из синестезијског угла посматрања такође посвећена довољно исцрпна пажња. Тако њихов пун обухват у Вуковићевој монографији гласи са француске стране: Ламартин, Иго, Вињи, Мисе, Нервал, Готје, Де Лил, Д' Ередија, Бодлер, Маларме, Верлен, Рембо, Кро, Нуво, Лафорг, Валери, Клодел, те антологија парнасовске и она симболистичке поезије, Аполинер, Жакоб и Жув; са руске стране ту су: Пушкин, Баратински, Тјутчев, Љермонтов, Фет, зборник песника из осамдесетих и деведесетих година деветнаестог века, Соловјев, Сологуб, Баљмонт, Брјусов, Иванов, Блок, Бели, Ањенски, Ходасевич, Гумиљов, Манделштам, Ахматова, Хлебњиков, Мајаковски, зборник *Поезија руској фуџуризма*, Северјанин, Пастернак, Цветајева и Јесењин.

СИНЕСТЕЗИЈА КАО УНИВЕРЗАЛИЈА. ДУГО ТРАЈАЊЕ ФОРМУЛЕ *СЛАТКИ ЗВУК*. Ова засебна монографска студија из упоредне историје поетске синестезијске фигурације почиње Вуковићевом констатацијом да синестезија није посебан елемент „поезије било ког народа него својеврсна универзалија присутна у делима старих и нових времена“ (Исто: 65). Вуковић опомиње да је стара компаративистика испитивала „везе’ између националних књижевности, ‘утицаје’ и ‘позајмице’“, док се нова „усмерила на типологију појава између којих често није било непосредних веза“, што „претходи утврђивању позајмица“. Наиме, „утицаји су више или мање вероватни“, тамо „где постоје културне и књижевне везе“. Па тако „извесне фигуре опстају вековима“, а „*Библија* и Хомер дају елементе које доцније књижевност прихвата у изворном или модификованом облику“ (Исто: 66). Од синестезијских формула „најдуже је трајао *слајки звук*“. „То је и код нас најстарија формула у писаном наслеђу“, потекла из „*Библије*, Хомера или оба дела“. „Хомер вели да је Нестор *слајкоречив*“, и та се формулација *слајкој звука* даље типично преноси преко Катула и Дантеа. „Код нас постоје сложенице *слајкојласан* и *слајкозвучан*“. Вероватно се оне преузимају из „византијске књижевности (један химнограф се звао Роман Слаткопојац) или, касније, од Руса“ (Исто: 67–68). Код Руса су слатки – „говор, глас, поезија, музика, име и природни звуци, као и код Срба“ (Исто: 69).

РОМАНТИЧАРСКО ПРОШИРИВАЊЕ РЕПЕРТОАРА СИНЕСТЕЗИЈСКИХ ФОРМУЛАЦИЈА. Вуковић увиђа да је ново, романтичарско чувство за најразличитије природне појаве водило ка све обухватнијој и снажнијој чулности, те све учесталијем повезивању различитих чулних утисака, на чему почива синестезија.

Употреба синестезије у европској књижевности повећавала се од првих година деветнаестог века, што је повезано са романтизмом који је открио предметну и чулну разноврсност природе, а то је довело до ширег избора назива за чулне утиске и њихових комбинација. Поред звукова и

боја, у деветнаестом веку све више се бележе температура, тактилни утисци и мириси (Исто: 69).

То ново романтично виђење света Вуковић почиње да приказује са становишта синестезије на примеру Ламартинових збирки песама почев од двадесетих до краја тридесетих година деветнаестог века (Исто: 69–70), па затим на примеру Игоових песама објављених до средине истога столећа (Исто: 73), те Вињијевих стихова и спојеног издања из 1852. године Мисеових збирки, које су, такође репрезентативне за књижевни романтизам и његову употребу синестезијских формула (Исто: 79). Потом Вуковић анализира поетску синестезију код руских романтичарских песника почев од Пушкина као књижевног иноватора код Руса (исто: 81), па преко Баратинског и Тјутчева до Љермонтова.

ПАРНАСОВСКО УДАЉАВАЊЕ ОД РОМАНТИЧАРСКЕ СИНЕСТЕЗИЈЕ. Половином деветнаестог века долази до извесне промене у књижевном осећању света, која захвата и француску књижевност, што региструју историје ове литературе, а што Ђорђије Вуковић осведочава примерима синестезије код парнасоваца, различитим од оних код романтичара, али се емпиристички суздржава од свођења ових разлика на опште стилистичке одреднице. Оваква суздржаност је карактеристична за цео обимни текст који је исход Вуковићевог компаративистичког истраживања. Он ће квалитативно одређивати пре свега новину, а у закључку овог упоредног испитивања првенствено ће изнети квантитативне податке о учесталости, те бројчааној превази одређених синестезијских формулација. Он увиђа да „Мисе и Готје припадају истом нараштају“, но да је први остао веран романтизму, а други је „пошао новим путем“. Наиме, „педесетих година убрзавају се опште промене, чему је особито служила Готјеова књига *Емајл и камеје* (1852), коју је он допуњавао све до шестог и коначног издања (1872)“ (Исто: 88–89). Такође је битан Вуковићев увид да, иако „Леконта де Лила називају 'вођом парнасовске школе', која се формирала педесетих година“, ипак „његова обимна збирка *Варварске њесме* (1862) доноси репертоар ближи романтизму него што је онај код Готјеа“ (исто: 89). Жозе Марија д' Ередија „довршавао је парнасовство“ 1893. године својом збирком песама под насловом *Трофеји*. Оно је било „настало из романтизма и постепено се удаљавало од њега“. Слично поетичко и поетско удаљавање је видљиво такође из синестезијских формулација у *Антилоџији њарнасовске њоезије* Лика Декона (Исто: 91).

СИМБОЛИСТИЧКЕ СИНЕСТЕЗИЈСКЕ ИНОВАЦИЈЕ. Нова, симболистичка осећајност се у француској поезији образовала напореда са парнасовском. „Бодлер, Верлен и Рембо употребљавају како старе тако и нове комбинације.“ На пример, *зелени мириси* су, вероватно, „Бодлеров изум“.

Бодлер је у својим песмама у стиху и прози запоставио идеју о боји звука и звуку боје, чиме се бавио у огледима, и ту видимо да се теорија коју песник заступа не мора потврдити у његовом делу (Исто: 94).

А „Валери се посебно бавио преношењем у зону чула додира и укуса“ (исто: 104). Бодлер, Маларме, Верлен, Рембо и Шарл Кро налазе се у Деконовој *Анџолоџији парнасовске ѿезије*, али такође и у оној симболистичке. Вуковић истиче да је то схватљиво с обзиром на чињеницу да су ова два књижевна покрета „имала доста заједничких елемената“, те да је симболизам „настављао парнасовство“. Но „избор синестезијских комбинација код симболиста“ је „нешто другачији“, што „потврђује и Делвајева“ *Анџолоџија симболистичке ѿезије* (Исто: 106–107).

РУСКА ПОЕЗИЈА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДЕВЕТНАЕСТОГ ВЕКА И ФРАНЦУСКИ УТИЦАЈИ. Вуковић затим прелази на приказ синестезијских формулација у руском песништву друге половине деветнаестог века:

Руска поезија прве половине деветнаестог века доста се подударала са француском тога времена, јер су и једна и друга највише говориле о слатком звуку и увеле неколико формула које ће касније бити важне. Промене се и код Руса убрзавају средином деветнаестог века, захваљујући Фету који је ишао даље од својих претходника, мада није направио радикалан заокрет (110).

У зборнику *Песници 1880-их и 1890-их ѿгодина* најпознатија су имена Минског, Мерешковског и Лихницке. „Руска поезија тог прелазног доба ишла је од романтичара и Фета до парнасоваца, декадената и симболиста. Описи предела негде упућују на импресионизам.“ А поменути аутори су названи декадентима. Код њих „синестезија обухвата старе и нове комбинације истакнуте после Готјеа и Бодлера, који су тада били превођени на руски језик. Репертоар је знатно увећан“ (Исто: 112–113).

РУСКИ СИМБОЛИЗАМ И РОМАНТИЧАРСКО НАСЛЕЂЕ. „Брјусов је покретач руског симболизма и заступа његову средишњу тежњу која се окретала и парнасовству“ (исто: 123). „Настављајући своје претходнике“, руски симболисти Сологуб, Баљмонт, Брјусов, Иванов и Блок „умножавају пример *виђења тишине*“ (Исто: 133). „Романтичаре и симболисте привлаче тишина и сенка, две појаве на граници чулног света, које именују и наслови књига: *Зраци и сенке* (Иго), *Тишина* (Баљмонт) и *Оћледало сенки* (Брјусов).“ Сенка је „обојена, светла, бледа и тамна. Сенка и тишина представљају и оно што је негативно или смрт“ (Исто: 134). Вуковић тако у извесној мери повезује историју тема и мотива са историјом стила, односно песничких поступака и форми које су преобликоване овима.

РУСКА ПОЕЗИЈА У ПРВИМ ДЕЦЕНИЈАМА ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА: СИМБОЛИЗАМ, АКМЕИЗАМ И ФУТУРИЗАМ. Вуковићево компаративистичко истраживање приводи се своме крају указивањем на употребу синестезије код песничких покрета у руској књижевности у првим деценијама двадесетог века:

У руској поезији 1910–1912. године делују три покрета, који су заступали различите програме и борили се једни против других: симболизам,

акмеизам и футуризам. Руска варијанта парнасовства, акмеизам је наступио после симболизма (у Француској то беше обрнуто) и није га у целини превладао (Исто: 137).

Ањенског, „блиског симболистима и прихваћеног од акмеиста којима је одговарао његов разговетан стих“ (Исто: 134), „Гумиљова и Ахматову интересовало је преношење у зону чула додира“ (143). Вуковић приказује карактеристичне синестезијске формуле код акмеиста (Гумиљова, Манделштама и Ахматове) и футуриста (Хлебњикова, Мајаковског и у зборнику *Поезија руској футуризма*), затим код оних песника који се крећу између ове две групе (Северјанина и Пастернака). Свој крај Вуковићев упоредни приказ досеже указивањем на Аполинерово „повезивање симболизма и авангарде“ и на песнике другачијег усмерења од авангардног „који ће правити синестезију“ (Исто: 149), код Руса то су били Цветајева и Јесењин, а код Француза Пјер Жан Жув.

СИНЕСТЕЗИЈСКИ ИСХОДИ ФРАНЦУСКЕ И РУСКЕ ПОЕЗИЈЕ ДЕВЕТНАЕСТОГ И ПОЧЕТКОМ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА. Вуковић утврђује да су „француска и руска поезија током деветнаестог века и касније увећавале“ репертоар синестезијских комбинација (Исто: 152). Но, динамика и квалитет ове промене песничког језика се разликује код једних и других:

Код Руса је промена била спорија него код Француза, који умножавају ретке изразе попут *боје звука*, *боје тишине* и *боје мириса*. Романтизам је у синестезији тако мало користио боје, а парнасовство и симболизам ће управо бојама осигурати упадљиво место. Руси би прихватили *боју звука* и *боју тишине*, док су *боју мириса* запостављали (Исто).

Тиме нам Ђорџије Вуковић нуди нацрт за једну динамичну универзалну историју песничког стила, која би полазила од обликотворних промена у песничком језику и напоредо пратила различиту брзину њиховог развоја у појединачним националним књижевностима. А на крају свог упоредног разматрања Вуковић долази до закључка да је симболизам у погледу синестезије

дао највећи број формула и нових комбинација. Најобимнији репертоари у испитиваним корпусима потичу од Верлена, Брјусова и Блока. Верлен је пратио основне тежње у поезији свога времена и кретао се од парнасовства до симболизма. Брјусов се угледао на Верлена и преводио га. Блок је надмашио Брјусова у виђењу звука. Сва тројица су били модерни песници који се клоне радикалних експеримената. Брјусов и Блок усвајали су један део репертоара од Пушкина до свог доба, и новине француских песника друге половине деветнаестог века (Исто: 153).

У ствари читав пређени пут кроз наведене разнолике примере синестезије на француском и руском језику у тој мери је упечатљив да делује као ризница синестезијских формула за песничко образовање.

СРПСКА ПОЕЗИЈА И РАЗВОЈ ПОЕТСКЕ СИНЕСТЕЗИЈЕ. Своје „упоредно истраживање“ Вуковић је спровео како би могао да закључи „да је српска поезија усвајала општи репертоар и познавала кретања у другим језицима“. Но, то је она „чинила са извесним закашњењем, па је репертоар био увећан од 1900. до 1930.“ године (Исто: 152).

Слајки звук је у то доба код нас редак, *виђење звука* се битно проширило, тако да обухвата и примере *боје звука* које смо налазили код Француза и Руса. Почев од шездесетих година деветнаестог века, тишина је и код наших песника видљива: *бледа* (Абердар), *свејла* (Војислав), *зелена* (Вељко Петровић), *снежна* (Винавер) и *бела* (Андрић). После тога види се *љубичаста, црвена, румена, рујна, сива и модра* тишина (Исто).

Како свако упоредно истраживање тежи да досегне до што веће разговетности поређења, тако постаје и контрастивно управо по мери јасног разликовања исте књижевне појаве у различитим националним књижевностима. Утолико и Вуковић увиђа да се „националне особености репертоара“ заснивају „на појединим формулама“ (Исто). Наиме, српску поезију

доста карактерише *љуџи звук*, усмена формула која се провлачила и кроз писану традицију. Мада је *љуџи* општесловенски придев, у овим корпусима руских аутора нема *љуџиої звука*. Присутна у осамнаестом веку и касније, *џиха свејлосџи* је истакнута у руском наслеђу, чему је допринела и хришћанска идеја спокојства. Руси воле и *зелени звук*, потекао из њиховог фолклора који га спаја са пролећем и обновом живота. *Тиха свејлосџи* је код нас највише учестала крајем деветнаестог века. *Зелени звуци* помињу се тек у двадесетом веку (152–153).

Дакле, сва ова компаративна истраживања синестезије су само предрадња за Вуковићев главни предмет интересовања, а то је историја синестезије у српској поезији, и то не као неке издвојене појаве, јер њу је немогуће издвојити из стилског комплекса који обухвата сва песничка изражајна средства у њиховом увек наново актуелизованом садејству. А то је сасвим видљиво из Вуковићеве филолошке анализе дела српских песника у његовој дисертацији, где систематично излаже стилске одлике свакога од њих, да би у оквирима њихових индивидуалних стилова показао уметничку вредност њиховог мање или више особеног посезања за синестезијом.

4. ДОДАТНА РАЗМАТРАЊА.

Вуковић додатно разматра резултате својих претходних испитивања синестезије како оног историјског, тако и оног теоријског, те затим компаративног. Ово поглавље је коначни исход његовог истраживања синестезије и нема га у овом облику у његовој дисертацији.

Остварења синестезијских формула и њихов однос према стилским фигурама. Вуковићев је закључак да се синестезија „не поклапа без остатка ни са једном фигуром“, па „делује као посебно комбиновање лексема које на свој начин зависи од језичких и ванјезичких чинилаца“. Утолико се „сходно контексту и предмету са којим иду“ „поједине формуле остварују у изразима који могу да буду метафора, метонимија, поређење, хипалаж“ (грчки *ὕπαλλαξις*, хипалага, замена, бркање), затим „алегорија, антитеза и персонификација“ (Исто: 154). При томе „метонимије обилују називима културних творевина“, док се природа „више описује помоћу метафора (персонификација) него помоћу метонимија“, будући да ове „почивају и на замени рационалних појмова“ (Исто: 155). Синестезије су учесталије као метафоре него као метонимије. Синестезијске метафоре „обухватају више утисака и предмета“ од синестезијских метонимија. Такође су честе „синестезијске персонификације“. А синестезијске „формуле се у поређењима боље остварују“ (Исто: 156), утолико што „поређења могу да ближе одреде контекстуално или споредно значење лексема“. Будући да „оксиморон тражи спајање антонима или супротних појмова“, „синестезијски оксиморони у правом смислу речи су малобројни“ (Исто: 157). И „за разлику од синестезије, оксиморон се заноси и на појмовима натчулног“. А „парадокс је близак оксиморону и може да обухвати синестезију“ (Исто: 158). Вуковић увиђа да „синестезију мање одређује синтакса и зато синтаксичке фигуре нису посебно битне“ за њу. Он такође примећује да се код српских класициста „синестезија појавила у инверзијама и да је готово нико није уносио у анафоре, епифоре, симплове и палилогије“ (Исто). У синтаксичком погледу може се приметити да се „многе једночлане формуле јављају“ „у синтагми типа придев + именица, која је највише устаљена и образује клишеа“. Синестезијске „формуле се уносе у асонанце, алитерације и парономазије“ (Исто: 159). Вуковић закључно истиче да

језичка изградња синестезије почива на лексици која првенствено значи оно што несумњиво припада једном чулу. Стога се толико бирају звук, светлост, боја и мирис, јер је њихова припадност чулним зонама утврђена (Исто: 161).

А то је тако, будући да „синестезију подупире тежња према конкретном, а не према натчулном и апстрактном“. „Контактна чула имају заједничке лексеме и зато се утисци бркају, али одређени примери допуштају појединцу да изабере ову или ону могућност“. Што се тиче „јачине утиска“, „синестетичност је у принципу слабија“, „када су чула ближа једна другима“, а јача је уколико су она узајамно удаљенија (Исто: 162). „Метонимијске замене су обично слабије од метафоричких аналогија.“ А „персонификације умањују синестетичност, као и метафоре које посредно упућују на опажаје.“ „Фигуре ће често потиснути синестезију са којом иду“ (Исто: 163).

ПОРЕКЛО СИНЕСТЕЗИЈЕ. По Вуковићевом мишљењу

синестезија у поезији води порекло са разних страна. Аналогije звук, светлост и мирис = вода (течност) срећемо у књижевности свих времена. Теку светлост, звук и мирис. Боје се на овај начин мало кад описују, зато што су оне статичне и што им не одговара кретање које подсећа на воду (Исто: 165).

Напокон Вуковић наводи и две „претпоставке о могућем пореклу синестезије“: најпре оно које се ослања на језикотворна средства као што су то: „аналогije, метафоре и поређења; проширена употреба лексема; метонимијске замене у које спада и хипалаж; фонетске асоцијације и рима; употреба сродне лексике“ на равни синонимије. Тек потом он оставља могућност физиолошког и психолошког порекла у „бележењу стварних утисака и чулних варки“ (Исто), при чему истиче улогу маште, која „обично гради представе које нису ни сасвим измишљене ни стварне“, те је „због тога лакше рећи да је синестезија производ маште него копија самих опажаја“ (Исто: 166).

Типологија песника на основу синестезије. Вуковић оспорава могућност јасне типологије песника на основу њиховог односа према синестезији, будући да „поезија има своју звуковну страну“, те је „увек акустична“, а „поред тога, лексика чула вида обимом далеко надмашује лексику чула слуха, те сваки песник у некој мери припада и визуелном типу“ (Исто). Утолико ће „исти песник“ „сходно жанру или периоду давати предност једном или другом чулу“. Наиме, „вид и слух се узајамно потискују или теже некој сарадњи“. Тако „ономатопеје настоје да уклоне визуелне утиске“, те „гомилање ономатопеја махом искључује боју и светлост“. Екстремни пример су футуристи који „уводе заумни језик састављен од чистих звукова“, но тиме се већ занемарују „сложени односи ока и слуха у песничким делима“, који су конститутивни за поезију. Међутим, „визуелна представа није иста код оних који цене боју или облик“. На пример: „Васко Попа је свет представио уз помоћ мало боја, светлост узгред помиње, али је он визуелни песник ближи немом него звучном филму“ (Исто: 167). Вуковић примећује да се „груписање аутора према учесталости назива за чулне утиске у њиховим делима“ „не поклапа с груписањем на основу синестезијских формула“, у којем је „пресудна дихотомија виших и нижих чула“ (Исто: 167–168), утолико што „песници теже било двосмерном или једносмерном преношењу, то јест размени (1) између виших чула или (2) преношењу из зоне виших у зоне нижих чула“ (Исто: 168).

Код нас постоји неколико аутора новијег доба који одговарају првом типу преношења: Дучић, Винавер и Лалић. Код Ђуре Јакшића, Шантића, Црњанског и Дединца налазимо преношење у зоне контактних чула. Овде се уочава разлика између преношења у зону чула укуса и преношења у зону чула додир. Млади Шантић опевао је укус, а зрели Шантић – додир (Исто).

Вуковић констатује да „први тип издваја интелектуалне, а други емотивне чиниоце“, те да је „тип“ само „радни појам који обухвата групу израза“, те који „нам помаже да групујемо елементе стила и да уочимо њихове узамјамне везе“ (Исто: 168–169).

5. ФОРМУЛЕ И ЊИХОВА ОСТВАРЕЊА.

Формуле и њихова остварења је наслов пете главе у монографији *Синестезија у поезији*, а истим речима је означена и друга тема у претпоследњем поглављу у дисертацији, које је насловљено: *Рекапитулација исцртаживања*. Ова глава у монографији представља тематски изоштрену прераду поглавља у докторском раду.

Продуктивност и хијерархија формула. Вуковићево истраживање је показало да се „просте“ формуле чешће остварују од „сложених“ (Исто: 170), односно, како то каже у дисертацији: „једночлане“ од „двојних“, а готово тројних формула“ (Вуковић 2005: 980), те су „по броју примера које су обухватиле“ продуктивније од ових, што чини оцену у квантитативном погледу. Вуковић примећује да је у „једносмерном“ синестезијском „преношењу“ споран *укус мириса*, „зато што се два чула бркају и што њихове податке одређују исте лексеме“. Но, ипак је „преношење у једном смеру“ „разноврсније од преношења у оба смера“, што отвара извесни квалитативни увид (Вуковић 2010: 171).

Језичке могућности. Вуковић увиђа да на „фонетском нивоу“ постоје различите језичке могућности за бојење самогласника, док „лексика и синтакса не пружају исте могућности за остваривање формула“ синестезије. Наиме, у језику не постоји исти „број лексема“ за описивање сваке појаве, неке од њих су лексички богатије описиве, а неке сиромашније. „Језик вишеструко регулише употребу формула“, тако што негде преовлађују придеви, као у бојењу звука и мириса, а негде то чине они или именице, као у озвучавању боје и придавању боји својстава додирљивости (Исто: 172).

Ограничавање лексике. Вуковић запажа такође да у синестезијским формулацијама „постоје границе избора лексике оба чула“ како „оног из чије зоне се преноси дато својство“ тако и „оног у чију зону се преноси“. „Синестезију најмање гради оно што степенује утиске.“ „Увек се бежи од лексичког обиља“, утолико што се мали број речи јавља у синестезијским комбинацијама, независно „од индивидуалних стилова, епоха и покрета“. А то су: „*глас, њесма, звук, сладак, њаман, сјајан, њојао, мек, мирис* и неколико имена боја“. „Поједине врсте речи се стално одбацују“, па тако у синестезијским формулацијама „нема бројева“ који би рашчлањивали утисак синестезије. „Избор глаголских времена ограничен је на садашње и прошло време“ (Исто: 173), а искључени су „трпни придеви“. „Веома су ретке лексичке групе: архаизми, кованице, локализми, туђице и стручни термини“, осим оних из ове две последње групе који су „прешли у свакодневни говор“, те се више не примају као туђе или стручне речи. У синестезијским комбина-

цијама „превладава општеупотребљавана лексика дата у говору и књижевности“. Та превласт осведочава „парадокс у природи синестезије, која подразумева одступање од уобичајених опажаја ствари, а прихвата лексеме толико уобичајене у општој употреби“. „Мали речник чула има еквиваленте у другим језицима и због тога синестезију лакше преводимо.“ Штавише, синестезијска „комбинаторика је стално производила клишеа“, при чему „индивидуални стил, жанр и период утичу на меру“ затворености њеног система, без обзира на знатно већу ширину њених „теоријских могућности“ (Исто: 174). Синестезија „живи од основног значења лексике чула“ и „усмерава се на позитивне конотације“, те се избегава оно што изазива нелагоду (Исто: 175).

УЛОГА ПРЕДМЕТА. Вуковић је дошао до закључка да „у једну формулу иде више разноврсних или једноврсних предмета, и обрнуто: један предмет иде у више формула“. При томе се комбинације могу „везивати за чулне и натчулне“ предмете. Управо они својим значењем „нијансирају значење утисака“, па, штавише, заједно са својим контекстом „утичу на уверљивост“ синестезијског комбиновања. Контекстуални смисао притиче из „културне средине или уверења“ и од њега зависи „улога предмета“. Културно и субјективно становиште углавном одбацује синестезијски опис за њих „неугодних предмета“ (Исто: 175–176).

ЗАДОВОЉСТВО ИЛИ БОЛ И ПАЊА. „Сврха преношења“ из зона бесконтактних (виших) „у зоне контактних (нижих) чула“ је у томе што лексеми притом „добијају афективна обележја“, будући да су „реакције на свет“ ових чула „непосредније“ од одговарајућих реакција оних чула. Оваква једносмерна преношења „упућују на повољне или неповољне оцене“ у размеру крајњих супротности *слајко–јорко*, *тојло–хладно*, *меко–тврдо* које се односе на звук. Наиме, „када ствар јаче вреднујемо, њу ћемо представити као да смо је окусили и додирнули“. При томе су „формуле које преносе задовољство учесталије“ и „плодније од оних које преносе бол и патњу“ (Исто: 177).

ЗВУК И БОЈА. „Светлост, боја, звук и мирис описују се као да их опажамо свим чулима“ и „омогућавају двосмерни пренос“ (Исто: 177–178).

Оно својство које се лакше одваја од осталих својстава и целог предмета лакше преносимо у зоне других чула. Боје углавном означавају придеви који ће их тесно везивати за предмете, и зато су оне мање засебне (Исто: 178),

у том смислу да оне мање представљају посебне „одвојене предмете“, а више „својства других предмета“ (Исто: 177). „Звуци се највише описују помоћу лексике свих чула, јер се зона слуха јасније одваја од осталих зона, па и лексика у довољној мери упућује на слушне појаве“ (Исто: 178). Наиме, „ако знамо шта се којим чулом опажа и кад лексика одређује оно што припада једном чулу, онда је синестезија извесна“ (Исто: 177). Утолико јасна одвојеност зоне слуха и лексике звука од других подручја чулног пријема и њихове

лексике – омогућава у својој свеобухватности најпродуктивнију синестетичност. Али она је прилично „пасивна“, те се звуци најчешће „преносе у зоне других чула“. „*Боја звука* је стога неупоредиво разноврснија од *звука боје*. Звук ће пре бити одвојен предмет који треба описати него својство других предмета.“ А „боја је у овом погледу антипод звука. Формуле преношења боја нису продуктивне“: „звуку се придају многе боје, а боји мало звукова“. „Светлину је лакше пренети у зоне других чула него боју и теже од звука, мада је лексика светлине богата.“ „Зона чула додира и температуре је разноврснија од зоне укуса, али се у све њих највише преноси звук“ (Исто: 178–179). Синестезија „подупире чулну, али не и предметну разноврсност“, будући да је „хијерархија чула“ „стабилнија од хијерархије предмета“, односно да је „стабилност у природи“, и њој сходном опажању, „већа него у култури“ и њеном стварању нове перцепције. Утолико „природа тежи старом, а култура старом и новом“, док се синестезија „највише везује за старе предмете“ (Исто: 179), у чему се показује извесна конзервативност њеног опажања.

6. ЗАВРШНИ ПОГЛЕД.

Завршни њољег (Исто: 180–195) је последње поглавље у монографији под насловом *Синестезија у њоезији*, те доноси опште закључке који се тичу поетске синестезије у европској књижевности, док закључна глава Вуковићеве дисертације, насловљена *Завршне речи* (Vuković 2005: 989–994) – пре свега извлачи посебне закључке меродавне за повест *Синестезије у српској њоезији*, што је основна тема и наслов тог докторског рада. *Завршни њољег* је усмерен на значај изучавања песничке синестезије пре свега за одређене филолошке и филозофске дисциплине, а најпре за „књижевну и културну историју“.

Тежње на плану књижевне и културне историје. На плану књижевне и културне историје показује се тенденција да „удео синестезије у поезији зависи од периода, жанра и других чинилаца, које не можемо увек поуздано установити“. А оно што је с извесном поузданошћу установљиво је преваходно књижевноисторијска чињеница да „сваки новији период има свој репертоар [синестезијских] формула и њихових остварења, старих и нових израза, који прате историјске процесе“. Притом је старо „обично учесталије од новог“ (Vuković 2010: 180).

Репертоар новијег доба постепено се увећавао, при чему се мења учесталост појединих формула. Оно што је у једном периоду ретко, у другом је сразмерно учестало, или обрнуто. Историја није само непрекидна промена већ и застој или успорено кретање, у којем се поредак мења или одржава. Формуле се разликују и по броју клишеа који некад имају еквиваленте и у различитим језицима (Исто: 181),

као што је то *слајки ѓлас*. А „већина писаца се ослања на ближе и даље претходнике и успоставља континуитет на овом плану.“ Међутим, „два припад-

ника истог књижевног покрета немају исти репертоар стилских елемената, јер то зависи и од индивидуалних чинилаца“. Ипак „свако време пружа неколико главних формула“ синестезије, будући да границе синестезијског „комбиновања утврђује и осећајност једног доба“, коју најчешће „показују две или три формуле“. Ретки су индивидуално превазишли та колективна ограничења властитог раздобља. Управо „разлику између индивидуалног и заједничког показује број главних и споредних примера и њихових варијанти“ (Исто: 181–182).

СИНЕСТЕЗИЈА У ЖАНРОВИМА. Своје закључно разматрање односа синестезије према жанровским одредницама Вуковић започиње констатацијом да „ниједан жанр није одређен постојаним избором синестезијских формула“. Што се тиче српске усмене поезије, он истиче да ту „важи правило *jedan предмет + једно чулно својство*“, које изражавају „синтагме придев + именица“, што не мора да буде ограничавајући чинилац за синестезију, мада ће она „бити учесталија тамо где влада писана традиција“. „Број и разноврсност“ синестезијских „израза увећала је нова писана поезија на вуковском темељу народног језика у којој се нарушавају канони усменог стила“ (Исто: 182–183). „Знатан број песама у дијалогу и драмских спева не допустио већи избор“ синестезијских формула, будући да се синестезији „јак противе они дијалози који теже кратким репликама и стихомитији“, док се она може „јавити у ауторском говору или у монолозима јунака“ (Исто: 183). „Драме у стиху“ показују синестезијске формулације већином „у дужим репликама или у монолозима јунака“ (Исто: 183–184). „Сатира и комедија“, као и епиграм „лишавају“ се синестезије, зато што се она „тешко уклапа у иронију и сарказам“ (Исто: 184). Њу „више прихвата неколико описних и наративних жанрова својствених новијем добу: идила, елегија и балада“, као и „описна лирика“, која је слично идили и елегији „повезана са кругом годишњих доба, дана и ноћи“, а „која је доживела успон током осамнаестог и деветнаестог века“ (Исто: 185). „Песма о песми“ је посебна врста која се снажно развија од почетка деветнаестог века, а у њој „песник описује стих и риму као да их опажа помоћу више чула“ (Исто: 185–186). „Роман и приповетка усвајају оно што налазимо и у поезији, али ће дозволити већи број комбинација и њихових лексичко-синтаксичких варијанти.“ „Синестезија у прози бива учесталија при крају деветнаестог столећа и касније“ (Исто: 186).

Чулна многострукост. „Поезија и лирска проза новијег доба увећавале су чулну многострукост која настаје када се предмет опажа помоћу више чула и једним чулом на више начина.“ Наиме, „оно што изазива јака осећања поприма више чулних квалитета“. Притом „синестезија подупире чулну многострукост, којом управља и лествица чула“, утолико што се „превласт вида и слуха огледа у броју назива и њихових комбинација“ и утолико што се „називи за слушне и визуелне утиске лакше комбинују једни с другима и са називима осталих утисака“ (Исто: 187–188). „У творевинама усменог наслеђа, својства предмета“ су најчешће „утврђена и не зависе од посматрача“,

за разлику од „писане књижевности“, мада ни у њој „предмет не добија и не губи ма које својство“ (Исто: 188). „Звуци се описују као да их опажа свако чуло“, што „олакшава разноврсна лексика“. „Звук речи дочарава звукове ствари. Звукови показују спољна и унутрашња стања. Човек је у књижевности говорно биће“ (Исто: 188–189). Но, не само у тој издвојеној, будући најдуховној области свога живота, него у самој бити својственог људског живљења, човек је језичко биће или гачније: он то постаје како генерички тако и увек изнова индивидуално – језичким развојем, полазећи од ономатопеја као језикотворних основица, па преко синестезијских метафора, које језички озвучавају човекове представе до персонификацијских метафора властитог унутрашњег света и сопственог доживљаја оностраности, на шта је још Хердер указивао (Лома 2013: 376; 380–381; 383–385).

Филозофска и научна испитивања. Вуковић констатује да „положај чула у културној историји није утврђен“, те да је њихова „хијерархија променљива“, мада се вид и слух „често стављају на прво место“ (Vuković 2010: 189) и мада филозофи с обзиром на „сазнајну функцију“ најчешће „дају предност визуелним опажајима“ (Исто: 190). Везом „између чула и представа о свету“ баве се „антропологија и археологија“ (Исто: 191–192), а „физиологија и психологија“ – различитошћу опажања код људи и животиња (Исто: 192–193). Вуковић закључује да је „посматрана из угла строге науке, синестезија ретка појава и због тога је веома тешко утврдити законе или општа правила којима се она подвргава“ (Исто: 193).

Реткост и вредност синестезије. Но управо реткост синестезије указује на њену вредност. А књижевност је њено најисцрпније и најразноврсније налазиште. Наиме, она „отвара најшире поље за синестезију јер поседује речник свих чула какав се не налази у сликарству и музици, а могућност употребе тог речника већа је него што нам показују књижевне и остале језичке творевине.“ Ипак синестезија није „делотворна“ „као главни систем комбиновања речи“, већ „као другостепени“ (Исто: 194), који остварује поетску тежњу ка „целини искуства која се другде губи“ (Исто: 195), будући да захтева јасно разграничавање чула и њихове лексике, да би ту перцептивну лексичку могла узајамно комбиновати (Исто: 194). Утолико јој је „потребна тачна употреба речника чула коју не захтева цела поезија“ (Исто: 195). У томе је и њена вредност, штавише уметничка драгоценост: у њеној уједно аналитичности и синтетичности, у обухватности и разноврсности утисака које производи.

На чулно богатство тог разноликог и разноврсног песничког света указивало је Вуковићево теоријско и компаративистичко истраживање синестезије као на највиши дomet човековог свеукупног искуства са спољашњим и властитим унутрашњим светом. Уједно тако се профилисао и филолошки лик овог књижевно-научног истраживача, његова страст за чулном истином људског доживљаја свих хуманих светова мимо идеолошких апстракција које поништавају чулну убедљивост песништва.

ЛИТЕРАТУРА

- ВУКОВИЋ (Ђорђевић) 1985. *Огледа о српској књижевности*. Београд: Полит.
- ЛОМА (Миодраг) 2013. Хердерово схватање порекла језика и заснивање филологије. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* 61/2: 375–402.
- ПЕТРОВИЋ (Вук) 2016. Књижевноисторијска генеза форме као темељ херменеутике: руски модел и његово остварење код Ђ. Вуковића. *Славистика* 20: 115–126.

*

- VUKOVIĆ (Đorđije) 2005. *Sinestezija u srpskoj poeziji*, doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet.
- VUKOVIĆ (Đ.) 2010. *Sinestezija u poeziji*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci.

Miodrag Loma

ĐORĐIJE VUKOVIĆ'S EINBLICKE IN DIE POETISCHE SYNÄSTHESIE

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, die letzte Monographie von Prof. Dr. Đorđije Vuković (1943–2020), *Synästhesie in der Poesie* (Belgrad, 2010), vom philologischen Standpunkt aus darzustellen und zu bewerten. Darin hat Vuković ein letztes Mal seine Einblicke in die poetische Synästhesie erwogen, vervollständigt und verschärft – ein Problem, mit dem er sich von den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts bis zu seinem Tod beschäftigt hatte. Dementsprechend ermöglicht uns diese Monographie den Umfang, das Maß und die Schärfe unseres Gedächtnisses an Vuković als einen der hervorragendsten serbischen Philologen genauer zu bestimmen. Hier wird sie der Reihenfolge der Kapitel des Buches und der darin betrachteten Fragen nach dargestellt und kritisch analysiert. Dabei werden sechs thematische Abteilungen gesondert betrachtet und innerhalb jeder die einzelnen Abschnitte, in die sie geteilt ist, als folgend: 1. Problemgeschichte der Synästhesie: Analogie und Anomalie; Universale Analogien; Farbiges Hören und Farben hören; Geschmackliches Hören und Geschmack hören; Synthetisierende, symphonische und totale Kunst; Synästhesie in der klinischen Psychologie; Epitheton-Metapher und synkritisches Epitheton; Neuropsychologische Gesetzmäßigkeit phonologischer, musikalischer, chromatischer, olfaktorischer, taktile Oppositionen; Affektive Analogien und affektive Metapher. 2. Theorie der Synästhesie. Leitbegriffe und ihre Implikationen: Theoretische Sinne; Polysemie und Metaphorik in der Lexik im Wortfeld der sinnlichen Wahrnehmung; Formelhafte Kombinationen; Formeln der Übertragung zwischen den höheren Sinnen; Formeln der Übertragung von den höheren zu den niederen Sinnen; Kombinationen / Wortfügungen und Wendungen als Verwirklichungen der sprachlich-logischen Formeln. Einfache und zusammengesetzte

Kombinationen; Grenzkombinationen in der Lexik im Wortfeld der sinnlichen Wahrnehmung. 3. Perspektiven vergleichender Untersuchungen: Synästhesie als Universalie. Das lange Dauern der Formel *süßer Klang*; Romantische Erweiterung des Repertoires der synästhetischen Formulierungen; Entfernung der Parnassiens von der romantischen Synästhesie; Symbolistische synästhetische Innovationen; Russische symbolistische Poesie der zweiten Hälfte des neunzigsten Jahrhunderts und französische Einflüsse; Russischer Symbolismus und das romantische Erbe; Russische Poesie in ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts: Symbolismus, Akmeismus und Futurismus; Synästhetische Leistungen der französischen und russischen Poesie des neunzehnten und zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts; Serbische Poesie und die Entwicklung der poetischen Synästhesie. 4. Ergänzende Betrachtungen: Realisationen der Formeln und ihre Relationen zu Stilfiguren; Ursprung der Synästhesie; Dichtertypologie aufgrund der Synästhesie; 5. Formeln und ihre Realisationen: Produktivität und Hierarchie von Formeln; Sprachliche Möglichkeiten; Begrenzung der Lexik; Rolle des Gegenstandes; Zufriedenheit oder Schmerz und Leiden; Klang und Farbe; 6. Abschließende Beobachtungen: Literatur- und kulturgeschichtliche Bestrebungen; Synästhesie in den Literaturgattungen; Sinnliche Mannigfaltigkeit; Philosophische und wissenschaftliche Untersuchungen; Seltenheit und Wert der Synästhesie.

Schlüsselwörter: Synästhesie; Analogie; Epitheton; Metapher; Polysemie; Lexik im Wortfeld der sinnlichen Wahrnehmung; Formel; Kombination; vergleichende Methode; französische, russische, serbische Poesie; Romantik; Parnassiens; Symbolismus; Stilfiguren; Dichtertypologie; Literaturgattungen.

дописни члан Српске академије наука и уметности
miodrag.loma@sanu.ac.rs

Примљен: 1. октобра 2022. године
Прихваћен за штампу октобра 2022. године