

ОД ПЈЕСНИЧКЕ СЛИКЕ ДО МЕТАФОРЕ

Сликовност и метафоричност спадају међу најзначајније особине пјесничког језика. Тијесна веза која постоји између њих је најочигледнија када се пренос значења остварује на нивоу чулне перцепције, па и у случају такозване синестезијске метафоре. У раду се разматрају управо такве везе између слике и метафоре, као и типови њихових функција у пјесничком тексту.

Кључне ријечи: пјесничка слика, сликовитост, метафора, метафоричност, дословно значење, пренесено значење, синестезија, симболизација.

*Две речи њек да се кажу годирну се
И истаје у нејознајто значење
Које с њима никакве везе нема
(Миљковић 1981: 265)*

*...јер у њприроди је метафоре не само да открива њреवासходно
оно што само лудак и њесник моју да виде, нећо и да нам
што своје откриће њонуди као нешто што се само њо себи разуме
(Кољевић 1979: 172).*

I

Пјесничка слика је заиста један од најнеодређенијих термина науке о књижевности, али је *сликовитости* несумњиво једно од основних својстава књижевног израза. Ако би се књижевност ослонила само на идеје и појмове, те напор сопственог израза свела тек на њихово формулисање, истог тренутка би изгубила умјетничко сопство и свела се на беспотребни сурогат философије. Књижевност се, истина, не може свести тек на одређење мишљења у сликама или чулног предочавања идеја, нити Хорацијев идеал *ut pictura poesis* (*да њјесма буде као слика*) предочава свеукупну природу поезије, али таква аргументација већ довољно говори у прилог великом значају слике и сликовитости у књижевној умјетности. Уосталом, сва људска спознаја подразумемијева

* zalom@blic.net

или слике или појмове, како је то у својој *Естетџици* научавао Бенедето Кроче.

Основни и најједноставнији тип пјесничке слике представља онај који се чулном перцепцијом досљедно или бар претежно остварује у домену дословног значења ријечи. (Чулна перцепција обично подразумева пет основних чула: вид, слух, додир, окус и мирис, а њима свакако треба додати и температурне осјете.)¹ Таква пјесничка слика, ако се тиче чула вида, без икаквих сметњи може се преносити у форму цртежа, слике на платну, фотографије или филмског кадра, дакле може се објективно визуелизовати сагласно имагинацији ликовног умјетника. „Али слика уобличена помоћу ријечи није никада права слика. Сликарево дрво *јестје* слика, пјесниково 'дрво' је нешто што само дозива слику у нашу свијест позивајући се на један облик који већ постоји у нашем визуелном памћењу. Па ако и не постиже визуелну конкретност сликаревог 'дрвета', оно у поезији има способност да постоји одређеније него у сваком научном или логичком опису, који, и иначе, никад не може представити неки пејсаж или једно људско лице тако да они оживе. Јер језик научно и логички употријебљен *означава* предмете, док језик поезије доводи предмете у нашу свијест и чини их доживљајем предмета:

*Муњом ојаљен ѓрм на суром ѓројланку сџоји
ко црн и мрачан див.*

Ова слика у Илићевим стиховима није опис предмета већ доживљај предмета, али не предмета 'као таквог' већ предмета који је присиљен да посједује значење. Илићев *ѓрм* је истовремено и предмет и симбол, јер нам у свијест дозива не само представу дрвета већ и мисао о постојаности и одолијевању недаћама” (Лешић 1987: 295). Слика је, начелно, тек једно од средстава пјесничког израза и служи остваривању цјеловитог пјесничког облика најчешће у комбинацији са осталим средствима. Али, пјесма се може остварити и као мозаик мотивски повезаних слика, тако

¹ „Познато је да је савремена психологија одбацила схватање према којем постоји само пет чула. Зависно од школе или појединаца, каже се да има девет, десет или чак и више 'сензоријалних области'. Број се повећава када се узму у обзир тзв. унутрашњи или органски осети, који иначе не зависе од спољашњих надражаја. Те обухватније поделе нам у овом случају нису неопходне. Песнику стоји на располагању лексика која означава рад неколико чула. За остале 'сензоријалне области' постоје углавном стручни називи, чија је употреба ограничена” (Вуковић 1985: 210).

да се сликовитост може појавити не само као особина израза већ и као један од принципа поетске формотворности. Такав примјер представља, рецимо, Шантићев сонет *На њријеци*:

*Скуњено и жедно ћуши сшабло свако;
Исјуцала земља, сухи јечам сџрши.
Врелу јару сийљу и њоља и крши,
И нијдје ни један лисџ да би се мак'о.*

*Овдје уз ријеку, уз кујине мрке,
Прикрила се сшока ња уморно дашће;
А шамо, у сџрани, осамљено храшће
Гдје њросџире сјенку: уз храјаве шкрке*

*Прибило се село ња убојо ћуши,
Сшазе њразне. Само, њрахом ојрнуши,
Низ друм, с кљусадима, одмичу черџаши –*

*Уз чујаве мајке њола, црнџурасџа,
Прикаскују дјеца... Цврчак цврчи с храсџа,
И караван миче. Сшари друм се њраши (ШАНТИЋ 2006, III: 108–109).*

Пјесма не испуњава у потпуности услов дословности значења, али одступања су заиста незнатна, готово занемарљива (први и трећи стих почетног катрена, и то тек дјелимично). Као особен снимак ужареног љетњег дана, сонет је сачињен од петнаестак сликовних фрагмената, углавном визуелних, уз два-три звучна и један који се односи на сферу температурног осјета. Као и у случају претходног фрагмента из пјесме Војислава Илића, слике су двоструко значењски обиљежене, али сада не увођењем додатног, симболичког значења (као у Илићевој пјесми) већ тако да у садејству донесу доживљај као слику специфичне атмосфере, што је и сврха умјетничког поступка. Шантић је био изразито склон овом парнасовском начину пјесничког сликања који, за разлику од Дучића, није дословно поштовао, уносећи у своје пјесме читаве прегршти завицајне лексике, често и оне топонимске. Нарочито су успјешни његови веристички снимци старе мостарске чаршије, посебно у пјесми *Зимско јуџро* (посвећеној, с разлогом, Борисаву Станковићу, као непоновљивом сликару атмосфере старог Врања), гдје се у једном дугом кадру од седам

катрена ниже велики број карактеристичних слика које у укупном збиру доносе једну препознатљиву, особену атмосферу која поред културолошке (етнографске, музејске) вриједности доноси и онај аутентични дах истинског живота, у чему поезија посебно успјешно посредује: *Свану. Мујезин виче на мунари;/ Салейчија се чује: „Врућо! Тазе!”/ Ошварају се љаздинске мајазе/ И браве шкрије и ђејенци сџари.// Поледица је. Зџурени мешлари/ Трљају руке. Низ Махалу Доњу/ По који Турчин пројаше на коњу/ А за њим сџижу хрџи и ојари.// (...) Све живљи бива сокак и раскрџе,/ Под џерешима друмом шкрије кола,/ Бич џуца... Теље, сџењу кљусад џола/ И хладно јуџро над Мосџаром грџе* (ШАНТИЋ 2006, II: 271).

Изузетан мајстор атмосфере, посебно упечатљивих стишаних јесењих и зимских пејсажа, и то махом крајње једноставно насликаних ријечима које не напуштају дословна значења, био је Војислав Илић. Присјетимо се друге строфе из познате пјесме *У џозну јесен: Фркџе окисо коњиц и журно у село џраби,/ И већ џред собом види убој и сџари дом./ На џраџу сџарица сџоји и мокру живину ваби./ И с рејом космаџим својим ојроман зџев с џом* (АНТОЛОГИЈА 1983: 73). „То је она лирика штимунга која је, пре Дучића, наговестила симболизам,” каже Зоран Мишић „али, погледом управљеним на блатњаве сеоске друмове, на овоземаљске стазе и богазе, утрла пут и реалистичкој опсервацији, оном поетском објективизму коме се модерна поезија тако често обраћа” (АНТОЛОГИЈА 1983: 72). Да слика атмосфере унутрашњим динамизмом може бити потпуно супротна илићевској стишаности, нека покаже други (од укупно два) катрен пјесме *Песма леџо* Милана Ненадића: *Дозивају се у јечму, у зоби, џрејелице,/ Једно џрозорско окно са уџерице сева,/ Мрк ждрџац у шуму залази сџрелимице,/ У небу џрејџи, у небу џори шева* (NENADIĆ 1989: 79). Мајсторство активирања слике у функцији лирске евокације достојно може репрезентовати прва строфа пјесме *Давна нежност* Светислава Мандића: *Знам џојоле крај реке и џрејриџи сивих млиница,/ и оно џробље на бреџу, скривено смоквом и нарџм,/ знам џубичасџо небо, џрејџу малих џџица,/ знам једно јужно вече/ над Мосџаром* (МАНДИЋ 1995: 81). Код Ђорђа Сладоја, у краткој пјесми *Слика коју не моју заборавиџи*, елементи једне збирне слике несумњиво имају и велику евокативну снагу, али постају још нешто више: језичко-сликовни знак читавог једног свијета осуђеног на нестанак: *Илинџан – џодне бјеље од косџи:/ Вјечно ожалџћене сџарице и сџарци-ујарци/ Моле се уџома./ У џозаџини коњи, сџијеји од мудросџи./ Привезани за коље./ И џосрнули роџови бившеј заџружној дома* (СЛАДОЈЕ 2003: 52). Најзад, наизглед крајње једноставна попут фотограф-

ског снимка, пјесничка слика у одређеном контексту може освојити статус амблемског знака једног времена, на примјер злог времена ратног разарања, с дискретним наговјештајем обнове живота. Таква је управо лирска минијатура Ђорђа Нешића под насловом *Рода*:

од целе куће/ остџао само оцак/ на њему: рода (Нешић 2015: 42).

II

У готово свим претходно наведеним пјесничким примјерима постоје мјеста која представљају одступања од дословног значења употребијених ријечи, односно мјеста гдје поједине ријечи у оствареним везама добијају пренесена значења (*скуњено стабло, јутро гршће, њори шева, њреџриши млиница, старци ујарци*). Јасно је да су такве везе измјестиле значења ријечи у сферу метафоричног говора, али, бар у наведеним примјерима, то није озбиљна сметња у комуникацији с пјесничким текстом. Чак и ако нисмо у стању да сасвим прецизно опишемо пренос значења, из контекста нам је сасвим разумљиво кад стабло може изгледати *скуњено*, услед чега јутро *гршће*, зашто шева изгледа као да *њори*, колико је то заправо *њреџриши* млиница и по чему су старци *ујарци*. То „знање” долази из саме природе језика, који је метафоричан и у свом свакодневном лику, дакле, и кад није пјеснички. „Да је метафора свеприсутни принцип језика може се утврдити обичним посматрањем”, писао је тридесетих година прошлог вијека у својој *Философији реторике* Ајвор Амстронг Ричардс. „Без ње не бисмо могли да саставимо ни три реченице нормалног течног говора. Чак и у строгом језику формираних наука можемо је избећи или отклонити само уз велике тешкоће” (METAFORA 1986: 23).

Ријечи у наведеним примјерима односе се, без изузетка, на једну врсту чулне перцепције: *нешџо* се или види, или чује, или се региструје као температурни осјет. Та врста *чисте* перцепције важан је услов дословног значења, јер чим се у синтагми лексички помијешају и укрсте двије врсте осјета долази до преноса, односно до усложњавања значења. Такву појаву у језику, која је прво уочена као особина нашег психосоматског бића, називамо синестезијом (грчко *synaesthesia* = *саосјећај, саосјеши*)² и у систему стилских средстава класификујемо као фигуру, која

² „Према уобичајеним лексикографским дефиницијама, синестезија је способност једног чула да осети надражај другог чула. Овај појам се највише употребљава

се понекад означава и као синестезијска метафора. На тај тип метафоричког израза прво треба скренути пажњу јер је у најтјешњој вези са сликовитости пјесничког језика, тачније с њеном чулном основом. „Синестезија пре свега подразумева постојање чулних зона чије би се границе и у језику разговетно показивале. Исказе овог типа најлакше распознајемо онда када се каже да једну појаву опажамо чулом којем је она обично недоступна, када се види оно што се само чује или када се чује оно што се само види или мирише. Али шта се то једино види, чује или мирише? Рекло би се да је то јасно, да се зна шта се којим чулом прима и да је то у језику разграничено. Било да их посматрамо с психофизичког или језичког гледишта, ове зоне изгледају као неке матрице према којима се образује наше искуство о стварном свету. Па ипак, чим се позабавимо многим конкретним појавама, уверићемо се да то није сасвим једноставно и очигледно, да наша схватања о подели рада између чула нису увек јасна и да у језику не постоје увек дистинкције које би у овом погледу биле пожељне или неопходне. Чак и када знамо шта којим чулом примамо, дешава се да не располажемо речима које то потврђују. Има доста појава које називамо тако као да их и не опажамо чулима. Иста реч ('благ') означава укус и мирис, оно што се види и оно што се додирује ('оштар'), те је због тога у извесним случајевима немогуће утврдити да ли има преношења и које би чуло било примарно" (Вуковић 1985: 209–210).

Простор синестезијских веза у језику је огроман и практично не-исцрпан; то је велики рудник поетске сликовитости из кога пјесник захвата по мјери сопствене инвенције и дара, а трагом разноликих смјерова преношења појединих осјета и опажаја. Мада је број комбинација потенцијално знатно већи, по том критеријуму смјера преношења осјета може се издвојити десетак основних типова синестезије: *укус звука, мирис звука, додир звука, шемџераштура звука, укус мириса, звучно виђење, обојено слушање, шемџераштура боје, додир мириса и звук мириса*. Навођемо редом по један примјер за сваки овај тип синестезије: *Песму шрџку и киселу/ Горку ња и медну* (Б. Радичевић, *Безимена*); *Мириси моји швоје су њесме* (Л. Костић, *Славуј и лала*); *Буљина њласом храџавим крикне* (Ћ. Јакшић, *Брашџоубица*); *И леденим њласом беседу насџави* (Ј. Суботић, *Акме-*

у психологији одакле је и пренет у друге дисциплине. Срећемо га и у радовима из поетике. Мада му значење у њој није устаљено, извесно је да се њиме најпре могу обухватити извесне групе метафора. Уосталом, онедавно постоји и израз 'синестезијска метафора', који то и потврђује" (Вуковић 1985: 208).

четска звезда); *Мириси слајки у небо ме носе* (А. Шантић, *Клејва*); *Само звезда шайће сјај* (Ј. Ј. Змај, *Ђулићи I*); *У шавном рову шавно јауче* (Ј. Грчић Миленко, *Мишров-дан*); *И у ружа-боје живе/ Зажареном руменилу* (Б. Јакшић, *Земља*); *Носио је шешке, заносне и меке/ Мирисе цвећа* (С. Пандуровић, *Зора надања*); *Волећи као лишће које једра/ Њролећњом кишом, и мукло мирише* (В. Живојиновић Масука, *У њролећње дане*). Уз напомену да се основни тип преношења веома лако проширује кумулацијом осјета који се доводе у везу, јасно је о каквој је пјесничкој могућности ријеч и какво се обиље сликовитости може остварити овим начином преношења значења. У пјесми *Погне* Дучић има стих: *Слан и модар мирис њролећње-џа мора*, који је безмало (осим епитета *њролећњеџа*) сав синестезијски и баш као такав умјетнички ефектан. По типу преношења осјета он припада подгрупи *окус и боја мириса*, а поетски је убједљив обиљем чулности, изграђеном на основној визуелној слици модрога мора којој се придодат ју осјети укуса и мириса. На сличној основи, али још инвентивније Иван В. Лалић у пјесми *Океан* гради синестезијску слику-метафору типа *окус звука: Слани крици џалебова у косом/ Блеску леџа обронком мокре сџрује*.³ Ако још уважимо књижевноисторијску перспективу, већ и ови примјери довољни су да покажу велику важност синестезије у модерној поезији, све већу како је процес модернизације одмицао с почетка двадесетог вијека. Најважније њено својство је снажење чулне основе поетског исказа и квалитативно богаћење сликовитости пјесничког језика до неслућених граница.

III

У предговору зборника *Метафора, фигура и значења* Леон Којен наглашава да се поред многобројних приступа метафори у модерној књижевној теорији истичу два основна: логички и семантички. „Наиме, на питање шта је метафора уопште књижевни теоретичари, ослањајући се на филозофе и лингвисте, данас најчешће одговарају на један од два начина. Према неким, кључно обележје метафоре – оно којим је дефинишемо и по којем је можемо препознати – није толико семантичког

³ Овај и претходни примјери синестезијских метафора, као и типологија синестезије, преузети су из наведене студије Ђорђија Вуковића. (У његовој студији досљено се за осјет кушања користи ријеч *укус*. Пошто иста ријеч може да означава и естетички појам, у овом раду за осјет кушања користи се ријеч *окус*.)

колико уже логичког карактера: реченица која садржи метафорично употребљену реч (или речи), *схваћена дословно*, увек *представља бесмислен, њосредно ѡрошивречан или бар нужно лажан исказ*. Према другима, међутим, оваква дефиниција у начелу је неодржива, поред осталог и зато што се сматра да има случајева где реченица с метафорично употребљеном речју, *схваћена дословно*, уопште није лажна већ, напротив, истинита. Отуда, за критичаре првог приступа, кључно обележје којим се дефинише и по којем се препознаје метафора није толико уже логичког колико семантичког карактера: реченица која садржи метафорично употребљену реч (или речи) увек *захтева догађајно тумачење ѡзивањем на ѡсебан семантички механизам*, какав се не јавља, нити би се могао јавити, тамо где су све речи употребљене дословно” (METAFORA 1986: 10–11). Провјеримо ваљаност ових ставова на конкретном примјеру, метафоричном стиху Ђорђа Сладоја из пјесме *Љетио*, који гласи: *на коцу висе ѡразно виме љетиа* (СЛАДОЈЕ 2003: 41). Није могуће дословно замислити овакву слику, јер је она антилогична; познато је, наиме, да *љетио* нема и не може имати никакво па ни празно виме, као што га имају крава, овца или коза. Схватимо ли га дословно, ријеч је заиста о бесмисленом исказу. Међутим, он је поетски функционалан, те језички могућ и схватљив ако га подвргнемо додатном тумачењу семантичког механизма на коме се темељи. Контекст нам брзо и лако открива тај механизам: упечатљива слика празних животињских вимена, усљед дуготрајне жеге и суше, лако постаје амблемски знак жарког љета, који је чак могуће поставити да висе на коцу. Назначени ставови о природи метафоре у цијелости су доказиви овим стихом (као што би их потврдио и други стих из исте пјесме: *одмошава се најорјело ѡредиво авјусиа*), али то за ово разматрање није у првом плану; овдје је интерес усмјерен на сугестивну поетску сликовност предочене метафоре.

„Да би се разграничила метафора и дословна слика или да би се указало на њихову сличност, односно разлику, мора се поћи од једне основне представе о дословној слици, односно од поменутог схватања ове слике као чулног елемента у поезији. У том погледу, с једне стране, метафори се у потпуности одриче статус слике, или се она искључиво веже за појмовну област, док се, с друге стране, истиче њен сликовни карактер, односно говори се о метафори као о посебној врсти слике, или о метафоричкој слици” (РЕСНИЧКА СЛИКА 1978: 24). Ови сажети ставови М. Шутића ту су тек да назначе бројна неслагања унутар *метафорологије*, али за овај рад таква спорења нису од посебног интереса: овдје је важно знати

да свака метафора не мора бити истовремено и слика, али да многе од њих то јесу.⁴ То значи да се у овом раду не разматрају примјери преноса значења засновани претежно на појмовима, нити примјери логички изглобљених слика надреалистичког типа. Ако, на примјер, на почетку петог пјевања поеме *Хумор Засијало* Александра Вуча прочитамо стихове *Качи се мој толи Засијало на последњи предсмртни трамвај/ Који на једној ноzi долази кроз узалудну ноћ* (Антологија 1983: 221), па покушамо да их предочимо као слику, брзо ћемо увидјети да је то узалудан посао. Знамо ли унапријед да је ријеч о надреалистичком пјеснику и алогичним метафорама које он ствара по диктату припадајуће поетике, нећемо ни покушавати да такве спојеве претварамо у слике. Мада наведени стих Ђорђа Сладоја ствара сликовну представу која не одговара дословној реалности, а има и нешто од надреалности Далијевих слика, он није надреалистички у поетичком смислу и његова алогичност није чиста језичка игра већ је у функцији сликовног предочавања карактеристичне атмосфере.

Пјесничку слику најједноставније препознајемо као градивни елемент описа природе, неке пејсажне секвенце. Тако, на примјер, Јакшићеву пјесму *Вече* знамо као уобичајен примјер за једну типолошку могућност романтичарског пејсажа која је, у конкретном случају, и добар показатељ принципа пиктуралности у лирици, јер је Ђура Јакшић један од оних стваралаца код којих су ликовни и поетски дар били подједнако изражени:

*Као злашће шоке, крвљу ђокајане,
Доле ђада сунце за јору, за тране.*

*И све немо ћући, не миче се нишћа.
Та најбољи вишез ђаде са бојишћа!*

⁴ Посебно је важно да се зна, у смислу допуне већ наведене Ричардсове тврдње, да је човјеков однос према свијету *конститутивно метафорички*. „Примјена метафоре захтијева нашу сарадњу, наиме *реализацију референције*. На мјесто онога што није или не може да буде именовано метафора поставља нешто друго – слику, симбол, знак, што се онда семантички реализује у једном разумијевајућем саучествовању, у ком нам се нуде смисаоне могућности и оставља простор личног доживљајно-сазнајног става. Осим тога, у метафорама су депоноване оне чињенице једне културе које су у стању да активирају контексте знања и представа неопходне за актуелну реализацију дате културе. Ови контексти нису статични и једном заувјек дати већ су динамични, а метафоре у њима функционишу као начини дјелања и разумијевања, као форме понашања и знања. Отуд и метафоре, као и појмови, имају своју историју” (Шиљаковић 2016: 66).

*У срцу се живої засїрашеном шаји,
Само вешар хуји... То су уздисаји...*

*А славуји шихо уз пјесмицу жале,
Не би ли им хладне сїене заїлакале.*

*Немо пошок бежи, – ко зна куда шежи?
Можда тробу своме, – мору хлађаноме!*

*Све у мршвом сану мрка поноћ нађе;
Све је изумрло. Сад месец изађе...*

*Смршно бледа лица, торе небу леїи:
Поїинули виїез ено се посвеїи!... (Јакшић 1947: 18)*

Слика природе овдје је пројекција унутрашњег стања, слика расїоложења, али и нешто више и значајније од тога – израз мистичног доживљаја свијета као свеопштег замирања у неком глуво језовитом апокалиптичном часу. Мистичност је садржана у поистовјећењу предвечерње слике залазећег сунца са призваном представом витеза палог на бојишту. Контраст је изразит, али код пјесника какав је Јакшић није неочекиван, с обзиром на то да је његова поезија до сржи прожета историјским доживљајем свијета и човјека у њему. И мада је пјесма лишена конкретних историјских назнака, двије кључне метафоре – сунца као палог и мјесеца као посвећеног витеза, те посебно слика *злаїних шока крвљу покаїаних* – неизбјежно теже изворишту свог значења, као смисаоном оквиру визије која на специфичан начин одређује пејсаж. Слика зари и снагом древних митолошких представа о небеским тијелима, али досљедној могућности таквог посматрања супротстављен је моменат *по-свећивања*, који припада хришћанској културној сфери, и додатно, асоцијативни потенцијал ријечи *шоке*, којим је призвана јуначка народна пјесма. Тако се долази до историјског, и то *косовскої*, одређења слике у којој Јакшић сублимише два мотива као двије слике у јединствену пјесничку визију. А сликовна сложеност такве визије управо и чини ову пјесму вриједном. (А. Г. Матош у еуфонијски готово савршеној пјесми *Јесење вече* даје и низ веома ефектних слика, међу којима се истиче метафорична слика залазећег сунца као рањеног бића: *Иза мокрих њива*

маїле скривају/ Кућице и шорањ; сунце у ранама/ Мре и моїри како мрке бивају/ Врбе, црнећи се црним вранама – Матош 1981: 26.)

Као што су романтичари Јакшићевог кова вољели да пејсажну слику метафорички пројектују у националну историју, тако су то парнасосимболисти досљедно избјегавали, дајући предност чистом поетском артизму који се код њих поетички једначио с љепотом. Будући важан елемент савршене пјесничке форме, и њихова метафоризована пјесничка слика морала је тежити савршенству и бити необична, иновирана у највишем степену. Управо таква је и она Дучићева слика *вишороіої месеца*, дакле младога мјесеца (његове прве четврти) с почетка сонета *Село* (циклус *Јагрански сонети*): *Вишорої се месец, зайлео у ірању/ Сшарих кестенова; ноћ свешла и ілава* (Дучић 1968: 33). Ефектност ове слике *месеца вишоіа роіа*, тј. *месеца који је іоіуш вишоіа роіа* остварена је епитетом у коме су сабране двије ријечи (вити + рог), које тачно упућују на сличност младог мјесеца с витим рогом дивојарца. Тај и такав мјесец у пјесми *сиіа своје хладно сребро* на чемпресову шуму (*Чеміресова шума бдије; месец на њу/ Сиіа своје хладно сребро; одсијава/ Модро лешње иње са високих ірава./ Зашим крик. То крикну буљина на іању*), што је пажљиво грађена синестезијска метафора типа *шеміерашура* боје којом се слика мистична атмосфера приморске љетње ноћи. Да та сребрна нијанса мјесечевог сјаја није тек производ Дучићевог посебно надахнутог виђења већ једно поетичко правило пејсажне лирике нашег парнасосимболизма, може да потврди и завршни стих Шантићевог љубавног сонета *Пошље мноіо љеша: И ја снова чујем звекеш івојих іривна,/ По лицу ме іииче івоја коса дивна./ Док мјесец кроз врбу чистіо сребро лије...* (Шантић 2006, II: 203). У много познатијој Шантићевој љубавној пјесми *Не вјеруј...* налазимо нешто колоритнију варијацију назначене слике, гдје је ријеч *сребро* замијењена синонимним изразом *срма*: *Не вјеруј! Но касно кад се мјесец јави/ и ірелије срмом врх модријех крша...* (Шантић 2006, II: 202). У првом случају слика је елемент меланхоличне евокације минулог доба љубави, док се у другом појављује као важан чинилац доминантне емоције.

Његово лирско величанство *Месеци*, управо тако писан великим почетним словом, налазимо често и код међуратних модерниста, посебно код Милоша Црњанског. Препознат у древној кинеској и јапанској поезији као *будилник усјомена* (Црњански 1978: 336),⁵ мотив мјесеца код

⁵ *Месечеви ілави іршш милују моју лаушу* (Црњански 1978: 289) – то је само једна у низу метафоризованих слика мјесеца (пјесника из 8. вијека по имену Ванг-Вей) из *Аншолоіије кинеске лирике* Милоша Црњанског коју је он састављао у Пари-

нашег пјесника представља неизоставан чинилац његовог *етеризма*, којим је у највећој мјери одређен и *суматраизам* као интуитивно лирско осјећање цјеловитости свијета и времена. Мјесец је код Црњанског занесен, етеричан и благ, чак и кад *йробада ребра* као у поенти пјесме *На улици*. Свакако најефектнија слика те врсте остварена је у посљедњој строфи *Суматре*: *Пробудимо се ноћу и смешимо, граћо,/ на Месецу са зајешим луком./ И милујемо далека брда/ и легене јоре, блаћо, руком* (Црњански 1978: 109). Ту се од почетног поређења (мјесец као запети лук) стигло до наглашено персонификованог мотива, тако да је овако метафоризована слика мјесеца резултат двостепеног преноса значења. Као каква тајанствени пјесников лирски двојник (*Лушам, још, вишак, са сребрним луком*), овај небески митски стријелац Милоша Црњанског постаће много касније код нашег савременика Ђорђа Сладоја најприје злослутни снајпериста у пјесми *Предаја*: *Кроз демуре, ко кроз йушкарнице,/ Млад мјесец ме држи на нишану* (Сладоје 1989: 51), а онда и маскирани ловац на душе, у пјесми *Пријезда*: *Где рошав мјесец с чарайом на лицу/ Ушољене душе лови на удицу* (Сладоје 2003а: 25). Онеобичена у највишем степену, ова посљедња слика потврђује парадоксалну природу метафоре о којој говори и мото овога текста: крајње зачудна слика забрабуљеног, притом и рошавог (од дословно *йјејавој*) мјесеца постаје саморазумљива логиком злог и ружног времена које смо живјели и живимо, а у коме су најразличитији криминалци толико уобичајени да нас ни овакав пренос значења суштински не може изненадити. Ова врста пјесничке инвентивности тако се и не доживљава као некаква посебна вербална домишљатост, већ као дубље осјећање времена и људске егзистенције.

Метафорична слика веома често може бити и у функцији пјесничке симболизације, што може показати и почетак Попине пјесме *Косово йоље*: *Поље као свако/ Длан и йо зеленила// Млад мјесец коси/ Пшеницу селицу...*⁶ (Попа 1972: 31). Мада је Попа у циклусу *Косово йоље* (збирка

зу 1920, ослањајући се много више на сопствени лирски осјећај неголи на француске и енглеске преводе, *баналне* и *водњикаве*, како рече пјесник.

⁶ Слика *младој мјесеца* који коси *пшеницу селицу* може да послужи као школски примјер грађења најчешћег тропа, метафоре. Пјесник је као у некој језичкој једначини поставио једну наспрам друге двије добро познате синтагме: *пшеница белица* и *йшица селица*, а онда је укрштањем јединица добио двије нове синтагме: *пшеница селица* и *йшица белица*, од којих је другу одбацио, а прву задржао као симболички веома употребљиву (пшеница као хљебна биљка – хљеб као тијело Христово – Срби као хришћански народ, али и народ сеоба).

Усїравна земља), па и у овој истоименој пјесми великим дијелом испразнио историјски садржај Косовске битке из 1389, у назначеној слици задржана је дијелом амблемска (*млад месеи*), а дијелом новостворена метафоричка (*їшеница селица*) симболика полумјесеца и крста, односно ислама и хришћанства, односно Турака и Срба. (Пјесништво послјератног модернизма естетизовало је косовску мотивику и њен етички супстрат, примарно националан, превело у универзални код, отварајући једну нову поетску могућност која ће и у наше вријеме бити повремено испробавана, с промјенљивом срећом у погледу крајњег умјетничког резултата.) Мјесец ћемо код Попе наћи и као градивни чинилац изразито онеобиченог описа, успостављеног на компаративном односу белутка и пуног мјесеца, у познатој пјесми *Белушак* из истоименог циклуса: *Бео ладак недужан шруї/ Смеши се обрвом месеца* (Попа 1973: 57). Показује се, ето, да је тек један једини карактеристични лирски мотив довољно индикативан да покаже бројне функције и поетичке мијене пјесничке слике, једнако дословне као и метафоричне, како је то овдје показано на мотиву мјесеца у различитим периодима српског пјесништва. Треба на крају подсјетити да свака пјесма може да постоји у три сфере, оној звучној, онда сликовној и, најзад, мисаоној. Прва је једина неизоставна, јер је пјесма језички феномен, а језик је сам собом звук, музика. Али, кад је ријеч о томе да се на најпоузданији начин уочи пјесничка инвентивност и препозна истински пјесник, онда је сликовитост поетског казивања ту најбољи показатељ.

Извори

- Дучић 1968: Јован Дучић. *Песме*. Београд: СКЗ.
Јакшић 1947: Ђура Јакшић. *Песме*. Београд: Просвета.
Мандић 1995: Светислав Мандић. *Звездара и друје њесме*. Београд: СКЗ.
Миљковић 1981: Бранко Миљковић. *Поезија*. Београд: Просвета.
Нешић 2015: Ђорђе Нешић. *Боље је биши у мањини*. Изабране и нове песме. Београд–Загреб: СКЗ – СКД „Просвјета”.
Попа 1972: Васко Попа. *Усїравна земља*. Београд: Вук Караџић.
Попа 1973: Васко Попа. *Неїочин-їоље*. Београд: Вук Караџић.
Сладоје 1989: Ђорђо Сладоје. *Свакодневни ушорник*. Београд: СКЗ.
Сладоје 2003: Ђорђо Сладоје. *Душа са седам кора*. Изабране пјесме. Српско Сарајево: Завод за уџбенике.

- СЛАДОЈЕ 2003а: Ђорђо Сладоје. *Олдегалице српско*. Београд: Просвета.
ЦРЊАНСКИ 1978: Милош Црњански. *Сабране песме*. Приредила Светлана Велмар-Јанковић. Београд: СКЗ.
ШАНТИЋ 2006: Алекса Шантић. *Сабрана гјела* (у три књиге). Гацко: ДОБ.

- ANTOLOGIJA 1983: *Antologija srpske poezije*. Четврто издање. Izbor, predgovor i komentari Zoran Mišić. Београд: Nolit.
КОЛЈЕВИЋ 1979: Svetozar Koljević. *Pomerena realnost u delu Petra Kočića. Zbornik radova o Petru Kočiću*. Сарајево: Institut za jezik i književnost.
МАТОШ 1981: Antun Gustav Matoš. *Jesenje večer i druge pjesme*. Сарајево: Veselin Masleša.
NENADIĆ 1989: Milan Nenadić. *Izabrane pjesme*. Сарајево: Veselin Masleša.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВУКОВИЋ 1985: Ђорђије Вуковић. И бео лелек на пустој обали (о синестезији и поводом ње). *Оледи у српској књижевности*. Београд: Нолит.
ШИЈАКОВИЋ 2016: Богољуб Шијаковић. *Оштор забраву. Неколико (и)олдега*. Фоча–Београд: Православни богословски факултет Светог Василија Острошког – Хришћански културни центар др Радован Биговић.

- LEŠIĆ 1987: Zdenko Lešić. *Jezik i književno djelo*. Сарајево: Svjetlost.
МЕТАФОРА 1986: *Metafora, figure i značenje*. Zbornik teorijskih radova. Izabrao i priredio Leon Kojen. Београд: Prosveta.
ПЕСНИЧКА СЛИКА 1978: *Pesnička slika*. Zbornik tekstova. Priredio Miloslav Šutić. Београд: Nolit.
РЕЧНИК 1986: *Rečnik književnih termina*. Београд: Institut za književnost i umetnost – Nolit.

Ranko Popović

FROM A POETIC IMAGE TO A METAPHOR

Summary

A poetic image is one of the most indeterminate terms in the literary theory, yet, picturesqueness is one of the basic characteristics of literary expression. If literature only depended on ideas and concepts and reduced the effort of its own expression merely on their formulation, it would instantly lose its artistic self and restrict itself to a useless surrogate of philosophy. It is true that literature cannot be reduced to a mere disposition of opinions in images or a sensory presentation of ideas, nor can the Horace's ideal of *ut pictura poesis* (a poem should be like an image) represent the aggregate nature of poetry, but such an argumentation itself contributes enough to understanding of a great importance which the image and picturesqueness have in the art of literature. A metaphor is directly connected with an image, especially when the transfer of meaning is realised at the level of sensory perception. The nature of the link between a literal image and a metaphor needs to be thoroughly considered and explained in order to perceive their different functions within a poetic text.

Keywords: poetic image, picturesqueness, metaphor, metaphoricity, literal meaning, figurative meaning, synesthesia, symbolisation.

