

ПОРЕЂЕЊЕ КАО НАЧЕЛО ТУМАЧЕЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Рад се темељи на сагледавању стилског механизма поређења у смисаоном обиму знатно већем од онога који обично нуди теорија фигура. Наиме, поређење се ставља у контекст аналошког принципа мишљења, као једног од основних принципа човјекове рационалне перцепције и себе и свијета око себе. Затим се поредбена фигурација разматра као основ теоријских поставки универзалне аналогije и објективног корелатива, преко којих је веома често могуће аналитички предочити умјетничко дјеловање књижевног текста, а да то тумачу (наставнику) буде инспиративно, а читаоцу (ученику) доступно и убједљиво.

Кључне ријечи: поређење, поредбена фигурација, аналошко мишљење, универзална аналогija, корелација, објективни корелатив.

I

Ч чему је неугасива љепота стихова древнога пјесника, који кажу:

*Метни ме као печат̄ на срце своје,
као печат̄ на мишицу своју.
Јер је љубав јака као смрт̄,
и љубавна сумња шврда као гроб̄;
жар је њезин као жар оињен, ѿламен Божји;*

(Пјесма над ѿјесмама,
Свето писмо Старога завјета 1975: 592)

шта је то што им, и мимо специфичног еуфонијског лика, дарује једнаку изражајну снагу на свим језицима свијета? Одговор је кратак и прецизан: то је *поређење*. Али, не било какво поређење. У непосредну близину овдје су поредбеном везом доведени љубав и смрт да би се тако необичним смисленим приближавањем епифанијски оцртао хоризонт спознаје ероса и танатоса, као одређујућих сила човјековог бића и

бивања, као крајњих и опомињућих мјера његовог пада и могућег повратка Спаситељевом окриљу. А одмах затим љубавна сумња, љубомора, као наказно лице љубави, поистовјеђена је с тврдином гроба, истичући смисленом пречицом како су тешко ухватљиве границе свијетлог и тамног у сфери најважнијих човјекских разумских и емотивних оријентира. Неисказива је удаљеност гробне студени и *иламена Божјеј* као идеалних датости, али је танка међа између њих у човјеку: то је потресна истина која зари из ових стихова. Поређење је овдје истовремено у функцији сликовитог приказивања и увјерљивог доказивања путем појачаног афекта, а то двоје обично се и пројављују заједно у добром књижевном саставу.

Поређење је једно од најчешћих и најједноставнијих стилских изражајних средстава, каже теорија (Ркт 1986: 581).¹ Али, овдје нас оно не занима првенствено у најужем књижевном, стилистичком одређењу, као фигура коју можемо лако препознати и у темељу метафоре, персонификације, алегорије или словенске антитезе. Важније нам је да поређење за почетак препознамо као једно од основних начела мишљења, оно аналошко, усмјерено на уочавање сличности (*similitudo*) између бића, предмета и појава. (С наличја истог начела указује нам се принцип уочавања и дефинисања разлика између бића, предмета и појава, као основ цјелокупне антитетичке фигурације у књижевности.) Врхунац аналошког мишљења, заснованог на успостављању поредбених корелација, у естетици и књижевној теорији обзнањено је као тзв. *универзална аналогија*, „мистичко тумачење феномена синестезије, које је Бодлер узео за основу свога учења о истоветности начина на који је свет саздан као *комплексна и недељива целина* и на који га човек сазнаје кроз чулни доживљај и репродукује снагом имагинације у уметности” (Ркт 1986: 845). У основи комплексног појма универзалне аналогije стоји увјерење о *мистичном јединству свеколикој универзума*, или о универзалном принципу сагласја, једнако важећем и за васељену, и за природу, и за човјека. (Без намјере, а и потребе, да се овдје улази у идејни историјат

¹ Поређење показује знатну сродност и са реторским фигурама и с тропима; поређење у ширем смислу обухвата разнолике сличне фигуре, док се тип корелације два појма на основу једне особине одређује као поређење у ужем смислу. Поређењем се остварује сликовитост или афективно појачавање израза, његово онеобичавање довођењем у везу веома удаљених појава, а постоји и епско поређење, као важан елемент нарације у смислу успоравања радње и њеног враћања уназад, зарад „разбијања једноличности причања”. (В. одредницу ПОРЕЂЕЊЕ /ПОРЕДБА/ у: Ркт 1986: 581).

појма универзалне аналогије, довољно је напоменути да он представља можда и најутицајнију естетичку категорију кад је у питању модерна књижевност, незаобилазну у тумачењу симболизма и њему сродних бројних међуратних пјесничких праваца, затим романа тока свијести, али и импресионистичке критике.) За нашу тему важно је да преко Бодлеровог учења² о универзалној аналогiji можемо с правом довести у блиску везу с поређењем и фигуру *синестезије*. Исто је тако важно да универзалност њене примјене у тумачењу књижевности сагледамо и у неким карактеристичним варијететима, какви су рецимо Џојсова теорија *еџифаније*, или поетика значи сљедеће: без обзира што се теоријско, естетичко учење о универзалној аналогiji формулише у тачно одређеном књижевноисторијском контексту чије су кључне тачке добро познате, то не значи да га пјесници нису и без поетичког освјешћења одвајкада интуитивно осјећали. Живо осјећање сагласја унутар свеколике Творевине основ је сваке више, па и поетске човјекове мисли. Нека нам као примјер за то послужи највећи српски пјесник:

*У нечем је збиља све нама љодбно:
Свјећови се крећу и свјећлостџи лију,
А не знаду начин којим се окрећу,
Њин не знаду оџањ како се заждио,
Не знаду џостјања нићџи своџа конца.
Зна ли сиње море шџџо манићџа лудо?
Зна л` вјећрина ишџџа шџџа безумно хучи?
Зна ли ишџџа смрћџни куд ће и оћкуд је?
Један знаде за све, он са знањем влада;
Он џрџине знаде, ми их не ишџџимо!
Да му закон џтвори – џућџ је дао сваком,
Свијећџаку ишџџо ка свијећџлом сунцу.*

(Мисао, П.П.Његош 2001: 177)

² „Дакле, шта је песник (узимам ову реч онако како је схвата већина људи) ако не тумач, одгонетач? Код одличних песника нема метафоре, упоређења или епитета које не би било математички тачно прилагођавање садашњој прилици, јер су та упоређења, те метафоре и ти епитети црпени из неисцрпног фонда универзалне аналогije, и јер не могу бити црпени другде.” (Бодлер, *О џоезији*. У: Рађање мк 1975: 34).

Кад је умовао о поезији Његош то никад није радио на начин нити рјечником модерне теоријске мисли, али ови његови стихови свакако могу да се узму и као блистав примјер универзалне аналогије у досљедно хришћанском духу. Свака слика која се тиче устројства природе може се истога трена поредбено пројектовати на људску природу, а поредбено уочавање истог творачког принципа у *свијетњаку* (нешто старији и необичнији назив за *свица*) и *сунцу*, дакле у микро и макро космосу, потврђује Његоша и као великог мајстора поређења. Ево још два примјера из исте пјесме, двије карактеристичне илустрације из Његошевог пребогатог *поредбеника*:

*Елекџризма џламом џи човјека џараш
Како муња св`јетла у мрачнојзи ноћи
Што џолейом својим традоноси облак
Са џуџошћу хиџром бесџресџано кроји
Желећ своју свјетлостџ у мир усијаџи.*

Силну снагу мисли (*елекџризам*), њену брзину и њену *свјетлосну* природу, моћну да преображава свијет, пјесник је упоредио са *муњом у мрачној ноћи*, на исти начин како ће много година касније, можда и читајући Његоша, (научну) мисао сликовито представити велики научник Милутин Миланковић: „Као што муња у тамној ноћи обасја путнику цео хоризонт пред њим, тако се таквом муњом у мозгу генијалног човека отварају у науци нови видици и откривају нове области науке (Миланковић 1997: 256).”³ Само који стих потом, пјевајући о оном основном напору човјечије мисли – да се приближи недомисливом плану врховног Творца – Његош ће поменути и руку Свемогућег која је

*у бескрајни џпростџор
Расула свјетџове, ка сијџеда зима
Кад насијџе воздух брилијанџним џрахом,...*

³ Драгоцјен прилог овом типу поређења даје у једном од новијих публицистичких текстова понајбољи стилиста савремене српске књижевности Милован Данојлић: „Време је чаробњак, с протицањем се подмлађује и пролепшава, а оно што нас је у њему мучило прекрива прашина заборавља. И тако, понека реч, као муња у помрчини, премости јаз између негдашњице и садашњице, изазвавши малу вртоглавицу (Данолић 2014: 68).”

закључујући повелики низ ефектних пјесничких слика овом поредбеном која на најједноставнији, али и најсврсисходнији начин тако убједљиво предочава непрегледност васељене. Ова слика се темељи на обичном, свима знаном визуелном искуству, а њено пажљиво кројено језичко рухо, тј. изражајна експресија (глаголска: *насије*, придјевска: *брилијантним*, именичка: *воздух*, *прахом*) преводи уобичајену перцепцију до необичнијег искуства *шелескойској* погледа у дубине свемира и *свешира*, како би рекао Лаза Костић.

Поређење дјелује у свим правцима сликовно-језичке меморије и под пером мајстора једнако добро савладава све тематске изазове књижевности. Узмимо, рецимо, љубавну тематику и призовимо, на примјер, јединствену Давичову колонијалну Хану, / *кћер шужној шрџовца, Евреја удовца/ крај тробља шћо је држао бакалницу и механу*. Зашто је Хана колонијална? Једним дијелом због пјесникове надреалистичке слободне именовања којом се очас продавачици колонијалне робе тај атрибут „пришије” као крајње необичан епитет, као важна ознака бића. Али, није тај надреалистички порив ка алогизму овдје једини разлог: ирационална енергија љубави претвара тај убоги амбијент приградске бакалнице у рајско поднебље далеких прекоморских крајева, откуда стижу сви ти мирисни зачини, а мала продавачица постаје раскошно божанство тог наслућеног раја надражених, распјеваних чула:

*Хана са зеницом од бибера, с праменењем од ваниље,
Са прсћима као свеће шћо у чираку јоре...
Ко не би волео шће зачине, шћо лиснашћо обиље,
Тај димњак носа, шћа прса: бибаво море.*

(Давичо, 1983: 252)

Кумулативни низ метафорички обликованих поредби снажно изражајно предочава љубавну импресију, као плима надошлу чулну страст од које се све *љуља без севера и смера*. И ритам овдје има важан удио, зато је пјесник углавном избјегао класично поређење и дао му метафорички лик. И још једна важна конотација: није у питању само снажна љубавна глад, иза ње се јасно оцртава и она знатно приземнија, али за укупан контекст толико важна физиолошка глад као неизоставни пратилац оскудних времена кад је лирски јунак ове поеме угледао своју колонијалну Хану и, сањајући обиље, одмах је заволио *шћо је сва била храњива, сва као усћа јуна*. (Колико је типолошки и стилски све то

другачије код Његоша који све људско, па и љубавну магију пројектује у бескрајне космичке просторе и мјери космичком мјером: *Свезала се два погледа матическом слајком силом,/ Као сунце с својим ликом када лећи над учином.*) (Парис и Хелена или Ноћ скуљља вијека, П.П.Његош 2001: 187). У љубавној глади Аранђела Исаковича према снахи Дафини, онако како је предочава Црњански у *Сеобама*, има највише слијепог, гријехом подривеног и разбољеног ероса, али велики пјесник налази начина да на моменте успостави неопходну равнотежу крешући искре метафизичких пропламсаја љубавне чежње: *А погледала ја је широм отвореним очима, да му се учини: ситиже на обалу дубокој, модрој мора* (Црњански 1985: 85). Доводећи преко боје у поредбenu корелацију очи госпоже Дафине⁴ и *дубоко, модро море*, Црњански је успио да и Аранђелово биће вине ка *бескрајном, џлавом крућу*, ка неком обећању вишег смисла, што је у сваком великом књижевном дјелу онај сушти *литерарни* елемент и крупски умјетнички залог. То је искра људскости за коју и од које живи истинска поезија, оно тајанствено зрно које је и у старости Вука Исаковића *сачувало у себи моћ да проклија и нагне нове бића над времена и небеса, која ће се оледати у водама што се сливају и састају, шу, испод Турске и Немачке, оледати и наносићи као мостови* (Црњански 1985: 242).

Усмјереност ка обећању неког људски важног смисла посебно је умјетнички убједљиво кад се поређење заснива на успостављеној вези између веома удаљених сфера појавности.⁵ Једно такво остварује Андрић у приповиједи *Панорама*:

Већ само име тој трага! Оно је као чудесна ракетна која сукне увис у лећној ноћи и расирскава се на тамномодром небу у дванаест различитих ватрених кайи које џадају лебдећи кроз таму, дванаест слова речи: Рио де Женеиро (Андрић 2008: 495).

Да би се потпуно схватило и *осјетило* ово поређење треба знати да оно освјетљава гладну душу и дух једног дјечака који у босанској провинцији доживљава краткотрајне часове савршеног блаженства, гледајући кроз дурбинске очи јефтине „панораме” фотографије далеких земаља и градо-

⁴ „Она га гледаше својим лепим, модрим очима боје чистог, зимског, вечерњег неба, мирно, као да су се над њима сјале звезде.” (Црњански 1985: 89)

⁵ „Јер, што је предмет поређења удаљенији од предмета са којим се пореди, то ће имати све већу драж новине и изненађења.” (Квинтилијан 1985: 248) И Квинтилијан најуспјешнијом врстом поређења сматра оно у коме долази до *узајамној објашњавања*, што су грчки реторичари означавали као *анџајодозу*, а латински као *корелацију*.

ва. Овдје је занимљива и умјетнички нарочито ефектна синестезијска подлога поређења, звуковна моћ ријечи да покрене у свијести свјетлосне слике. Сличну синестезијску поредбену везу, само још ширег спектра, налазимо и у аутобиографској прози Бранка Ђопића, која по стилској убједљивости нимало не заостаје за његовом белетристичком:

*Знам да он што говори о свом сину Мили, мом сјрици, који је умро у Сарајеву. Сарајево – што ме увијек пошсјећа на јак мирис невена пог младим шљивама у нашој башици, на сунчану даљину иза Грмеча и на још нешто сјајно и шрејешаво што се крије иза ше сребрне ријечи*⁶ (Ђопић 1988/1989: 92).

У оба случаја пресудно је важна непосредност и пунина дјечијег доживљаја који непостојање стварног животног искуства штедро надокнађује неспутаном маштом и необичном снагом чулних представа. Колико су те чулне сензације важне кад се књижевно креира дјечија свијест и њена перцепција стварности, па и колико је поређење ту неизбјежно, нека покаже још један примјер из истог Ђопићевог текста:

Све око нас шумно је живјело покренуто вјетром. Шушкеало је и пјеуцало у тусној повој живици, шума је јечала широко и различено и при свјетлости ријешких зеленкастих муња, сва усшаласана и повијена, пријешила да се ошкине и зашусне као моћан узбуњен вал; код ошраћених штоова сијена живјели су необични крашки шумови и брзо се крили у шами пошш уилашена миша (Ђопић 1988/1989: 89).

II

„Зар је поезија некаква непрестана трка с препонама у потери за фигурама, стипл-чез песника који непрестано измишљају нове конструкције речи, којима је суђено да кроз десетак година постану старе и баналне?” – запитао се пјесник Валериј Брјусов 1922. године у чланку *Трка за фигурама* (Рабање мк 1975: 100). Одговор који је дао начелан је и очекивано негативан. Напомињући да по природи своје уметности пјесник мора нашераши чишаоца да његове речи прима не као појмове, већ као

⁶ Има Ђопић и у приповједној прози типолошко истовјетно поређење претходно наведеном Андрићевом, рецимо у причи *Свети Раде Лојовски*, из збирке *Башиа слезове боје: Ех, Цазин!* *Име ше вароши с краја свијеша звекнуло је испред мене као сјајан сребрни шалир-пешача и својим радосним циликом испунило ову ноћ, и без штоа шашаву, некаким великачким шижаним мјесецом, који је сваки час ушао у моју букару и љуљао се у црној води сјенећи ми очи.*

нешто што нејасредно делује на осећање, Брјусов истиче да фигура није и не мора бити добра по себи, него да то она постаје само у склопу са осталима у датом делу, само у контексту.⁷ Од фигуре се функционално тражи подударност с основном идејом и основним стилем пјесме, истиче Брјусов. Умесна и лепа у једној пјесми, фигура може бити нејодношљива у другој. Фигура је добра уколико помаже исказивању оштрих мисли; уколико она шу мисао замрачује, рђава је, макар била веома улађена и веома оригинална (Рабање мк 1975: 101). Прочитаћемо сада три пјесме у којима постоји готово истовјетна фигура сравњивања сјаја давно угашених звијезда, које људско око ипак види, са извјесним људским емоцијама, ставовима и мислима. Та фигура заиста истовремено представља и основну идеју и чини основни стил ових пјесама. Иначе, поменута научна истина својом необичношћу и вишеструком употребљивошћу одавно се наметнула управо пјесницима, о чему свједоче ријечи Исидоре Секулић записане у Присвојној речи њеног дјела Његошу књига дубоке оданости, ријечи које саме собом готово чине једну пјесму:

Да ли је Владика знао да зраци са неких од нас силно удаљених звезда пушују стожине година да стигну до људскога ока; и да се понека звезда међушим можда и уасила, док зрак њен још пробрја простор и тражи чело мислиоца и пјесника у којем ће настјавити животи вапире, кроз чију ће се мисао и поезију враћити у простор и у вечности. Знао је то Владика извесно. Знао је он све највеће знање, оно што се зна из себе, или никако. Наднесена над Његошевим космичким преокупацијама, Исидора је размишљала на трагу својих књижевних претходника, а веома сличну мисао на особен начин развија и модерни јапански пјесник:

„Видиш ону звезду горе”,
Астроном ми један реко,
„Мозак ситане кад помислиш
Како ј` звезда ша далеко.

Далеко је, високо је, -
Што година дутих прође

⁷ Овдје може бити од користи подсјећање на једно теоријско полазиште формулисано у школи англоамеричких новокритичара (В. Емпсон) да фигуративно изражавање није ексклузивна одлика пјесничког језика. Фигуративни говор, у таквом тумачењу, представља системско искориштавање семантичке нестабилности језика, што је његово иманентно својство.

Докле њена свейла зрака
До нашега ока дође.

Ми видимо звезду ову,
Видимо је како шрејши,
А ње можда давно није,
- Верујеш ли?" – Верујем ши!

Јер с` и мени кашто чини,
Усред ноћи сам сшојећи,
Ко да чујем слашке тласе,
Ко да чујем миле речи.

Чини ми се ко да видим
Свейло лице звезде своје;
Ја је видим, ја је видим,
- А ње давно нестало је...

(Јован Јовановић Змај, Булићи увеоци, LIX)

СИМОНИДА (фреска у Грачаници)

Ископаше ши очи, лега слико!
Вечери једне, на каменој шлоци,
Знајући да га шад не види нико,
Арбанас ши је ножем избо очи.

Али дирнуши руком није хшео
Ни ошмено ши лице, ниши усша,
Ни злашну круну, ни краљевски вео,
Под којим лежи коса швоја туста.

И сад у цркви, на каменом шшубу,
У скићеном мозаик-огелу,
Док мирно сносиш судбу своју шрубду,
Гледам ше шужну, свечану, и белу;

И као звезде уташене, које
Човеку ипак шаљу свешлости своју,
Те човек види сјај, облик, и боју
Далеких звезда што већ не постоје,

Тако на мене, са мрачнога зида,
На почађалој и сјаринској плочи,
Сијају сада, џужна Симонида, -
Твоје већ давно ископане очи!

(Милан Ракић, *Нове њесме*)

СЛУЧАЈНИ СУСРЕТИ

Халејева комета појавила се 1910.
А ја сам се родио годину дана поштом.
Њен период траје седамдесет и шест година
и седам дана.
Појавиће се, дакле, поново 1986.

Прочишах то и срце ми се растужи.
Сва је прилика да никада више нећу видети
ову звезду.
Вероватно је ипак и са људским сусретима.

Ретко се срећу сродне душе,
још ређе наћи ћеш праву љубав.
Знам да ће се мој истински пријатељ појавити
тек после моје смрти
А да је моја грађа умрла
пре него што сам се родио.

(Кацуми Танака)

У наведеним пјесмама, од којих је прва настала поткрај деветнаестог вијека (објављена 1882), друга почетком (1912), а трећа средином двадесетог вијека, умјетнички веома успјешно успостављене су поредбене аналогије људског и космичког. Оне нису једносмјерне, већ су за-

сноване на односу узајамности, на оном типу односа који је Бодлер назвао *реципрочном аналоијом*. Пошто је уистину ријеч о функционалном садејству поредбених чланова, о успостављеној корелацији, ту реципрочну аналоију није тешко препознати и у облику *објективної корелатива*, теоријске категорије коју је успоставио Томас С. Елиот у гласовитом огледу о Шекспировом *Хамлећу* (*Хамлећ и његови проблеми*, 1919). Сагласно својој теорији имперсоналности, по којој није пожељно да пјесник у пјесми афекте изражава непосредно, Елиот сматра да пјесник мора да пронађе начин индиректне конкретизације емоције, односно чврсте стварносно-језичке упоришне тачке пјесничког значења (*велика страсти може се изрећи само у нечем чврстим, неодређено је за поезију ојасније од сувојарној*). Једини начин да се изрази емоција у уметничкој форми је да се нађе „објективни корелатив“; другим речима, *трија предмета, извесна ситуација, ланац догађаја, који би представљали формулу те одређене емоције; и то тако да кад су даћи сјољни фактори, који морају да се заврше у чулном искућству, емоција се непосредно евоцира* (Eliot 1963: 53). Мада се Елиотов објективни корелатив најчешће дефинише као начин симболичкој приказе емоције у гјелу, не може се порећи да је он првобитно, у свом основном облику, једна поредбена аналоија која тек накнадно успоставља симболички потенцијал. (Узгред речено, сам Елиот је овај појам много више сматрао подстицајним поводом за размисљање над књижевним текстом него неком чврстом и непромјењивом теоријском поставком.) За нас је важно да се тако и објективна корелација, као и универзална аналоија, непорециво указује као варијација основног механизма књижевне фигурације, оног поредбеног, о коме и говоримо.

Змајеви *Ђулићи увеоци* не би у цјелости могли потврдити Елиотову теорију објективног корелатива, али за овдје наведени педесет и девети *увелак* тај тип анализе је готово идеалан. Довођењем у везу научне, астрономске и егзистенцијално-емотивне истине природно је мотивисан дијалогски облик пјесме, разговор *астронома и поете*. Узнесен мелодијом симетричног осмерца, тај разговор је уобличен у симетричну форму, гдје средишњи катрен, од пет постојећих, бива значењски подијељен између двије основне цјелине. При томе је и сам ритам динамичног, смисаоно набијеног дијалога, носилац важне умјетничке информације. Удаљеност разноликих категоријалних равни које се стављају у аналошки однос ублажава се добро познатом и омиљеном романтичарском метафором *зезде*, која поредбено значи *грају*. Романтичарска

мртва грађа тако се природно ставља у однос са *ушашеном звездом*. (Код Змаја је то све тим убједљивије што је потврђено самим његовим живо- том, а не само превладавајућом поетиком.) Доведена у везу са живом и потресном људском емоцијом, хладна и афективно неутрална, ма коли- ко необична, објективна научна чињеница уздиже се на ниво универзал- не аналогije и постаје поетски дејствена. Тако се ствара саоднос значењских потенцијала који ефектну почетну идеју преводи у цјеловит, у себи довршен и заокружен артефакт. У ту унутрашњу заокруженост природно се урачунава и свеколика изражајна избрушеност, укључујући и најситније јединице, на коју овдје нећемо обраћати посебну аналитич- ку пажњу.

Поента Змајеве пјесме као у каквој резонантној кутији посебно снажно одјекује у контексту читаве збирке, која је по својој природи јединствен пјеснички круг, руковет, или циклус. Слично је и са Ракићевом пјесмом *Симонида*, која је дио његовог *косовског* циклуса, насталог из једне веома згуснуте енергије пјесникове животне и културно-тра- дицијске везаности за српску *основну земљу*, за коју се он борио као ди- пломата, а у Првом балканском рату и као комита. Сјај ископаних очију са грачаничке фреске у овој пјесми и њој припадајућем циклусу постаје вишеслојни семантички комплекс у коме се јасно разазнају бројне историјске конотације, културолошко-цивилизацијско наслеђе, али и крепко родољубиво надахнуће иницирано друштвеним контекстом вре- мена настанка пјесме. Ракићеви парнасовски стишани једанаестерци пројављују стишану, зрелу снагу историјске и културне самосвијести која добро зна своје упоришне тачке у времену, памћењу и предању. Треба ли посебно наглашавати да мисаону убједљивост и изражајну љепоту поенте *Симонида* дугује завршном поредбеном сапостављању ископаних очију са фреске и давно угашених звиједа. Овдје се, умјесто једне људске емоције, у космичким дубинама огледнула трагична историја једног народа.

Пјесма Кацуми Танаке умјетнички веома сугестивно призива феноменологију сусрета, људских сретања и несретања,⁸ с почетка ма-

⁸ Пјесме израсле на том мотиву веома су бројне, с разноликим варијацијама основне идеје, и каткад са знатном лирском снагом, што је случај и са *Песмом за нас двоје* Мирослава Антића, чије завршне строфе овдје доносимо: *Ил је већ било?/ Тре- бало корак?/ Можда је сасвим до мене дошла?/ Ал ја у крчму сврашио, ѿрак./ а она, не знајући, йрошла.// Не знам. Цео светй смо обишли/ у жудњи лудој, йодједнакој./ а за ко- рак се мимоишли./ Да. Мора биши да је шако* (Антић 2010: 114).

тематички прецизно описујући путању једне комете, онако како је човјек може видјети. Тек се у другој строфи тај астрономски опис укључује у пјесму као поетема, механизмом његовог пресликавања на феномен људског живота, дакле, јукстапонирањем космичке безграничности и људске ограничености. Као и сви добри пјесници, Танака основну идеју-мотив уводи у пјесму са задршком, да би јој обезбиједио статус поенте, мисаоно је усмјеравајући у једну мистичну, рационално недокучиву сферу људског постојања и тајновитог дјеловања недомисливих узрока и посљедица, које човјеково бивање на овом свијету чине подобним каквом небеском тијелу завитланом у васељенски бескрај *шајном руком смјелога случаја*, како би рекао Његош. Начелна мисао о нашој недостатности, о човјековом земном животу као тек једном дијелу неког пуног а недокучивог смисла, у пјесми је приближена и преображена до афективног разумијевања *лирским* знањем о нерођеном пријатељу и умрлој драгој. Заправо, умјетнички учинак поенте у пјесми *Случајни сусрети* садржан је у учинку једне емотивне епифаније која нагло отвара огромне просторе запитаности без крајњег одговора, а снага те лирске епифаније произилази из надахнуто успостављене објективне корелације.

Поезија увек значи синџезу између две представе, које на први поглед изгледају противуречне, записао је Брјусов при крају цитираног чланка. У овој тврдњи најважнија је ријеч *синџеза*, јер она, бар кад су у питању поредбени односи у књижевном тексту, знатно тачније одређује пуни умјетнички смисао аналошке фигурације од уобичајене дефиниције тзв. *средњеј члана* у поређењу, при чему се подразумевају заједничке особине упоређених елемената (*tertium comparationis: њеће* у *поређењу*). Није ту, наиме, у питању тек пјесникова трка за фигурама нити моћ поетског исказа да се појави стилски удешен, у што необичнијем језичком руху. Много више се ради о његовој моћи да нас епифанијски прене, емотивно надахне и изведе из мисаоно упарложених простора на високе плодне слутње и обећања смисла.

Извори

Андрић 2008: Иво Андрић. *Сабране приповешке*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Антић 2010: Мирослав Антић. *Концерти за 1001 бубањ*. Нови Сад: Stylos.

- ДАВИЧО 1983: Оскар Давичо. *Хана*, 2. у: Зоран Мишић. *Антологија српске ѿезије* (Четврто издање). Београд: Нолит.
- ЈОВАНОВИЋ 1069: Јован Јовановић Змај. *Ђулићи. Ђулићи увеоци*. Одабрана дела. Нови Сад: Матица српска.
- МИЛАКОВИЋ 1997: Милутин Миланковић. *Кроз царство наука*. Изабрана дела (Књига 4). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- МИШИЋ 1983: Зоран Мишић. *Антологија српске ѿезије* (Четврто издање). Београд: Нолит.
- П.П.ЊЕГОШ 2001: *Сабрана ђела Петра II Петровића Њеѿоша у седам књиѿа*. Књига прва. (Издање поводом сто педесете годишњице Њеѿошеве смрти. Приредио Гојко Божовић). Октоих – Светигора, Подгорица – Цетиње.
- РАКИЋ 1978: Милан Ракић. *Песме*. Београд: ИРО Рад.
- СВЕТО ПИСМО СТАРОГА ЗАВЈЕТА 1975: *Светѿо ѿисмо Староѿа завјеѿа* (Превод. Ђ. Даничић). Београд: Издање Британског и иностраног библијског друштва.
- ЂОПИЋ 1988/1989: Бранко Ђопић, *12. децембар 1939. (Ђоѿићев „Тешер“)*; *Зборник Србиа и коменѿари 1988/1989*; Београд: Задужбина Милоша Црњанског.
- ЦРЊАНСКИ 1985: Miloš Crnjanski. *Seobe*. Sarajevo: Veselin Masleša.

ЛИТЕРАТУРА

- ДАНОЛИЋ 2014: М. Данојлић. *Снови сањарије*. Одломци из Дневника, *Печаш*, Београд, број 306, 14. фебруар.
- РАЂАЊЕ МК 1975: *Рађање модерне књижевности*. *Поезија* /Приредили Сретен Марић и Ђорђије Вуковић/. Београд: Нолит.
- РКТ 1986: *Речник књижевних ѿермина*. Београд: Институт за књижевност и уметност у Београду, Нолит.
- ЕЛИОТ 1963: T. S. Eliot. *Izabrani tekstovi*. Beograd: Prosveta.
- КВИНТИЛИЈАН 1985: Marko Fabije Kvintilijan. *Obrazovanje govornika*. Preveo Petar Pejčinović, Biblioteka *Žarišta* Sarajevo: Veselin Masleša.

Ranko Popović

COMPARISON AS A PRINCIPLE OF
INTERPRETATION OF LITERATURE

Summary

As one of the most famous and most often used stylistic means, comparison is usually determined as a figure of thoughts with which, besides picturesqueness, one achieves the substantial enrichment of utterance. Propinquity with metaphor, allegory and personification uncover the comparison as an extremely important model of figuration which actually derives from one of the basic principles of human thinking, the analogical one. A person's image of oneself and the world are established according to observations of perceptions between beings, phenomena and objects, and it is in the very type of perception where, at the same time, the differences between them are defined, thus marking comparison as the basis for antithetic figuration. It presents the foundations for formulation of the theory of universal analogy (Baudelaire), objective correlative (Eliot), as well as other ideas useful for interpretation of a literary text, such as Joyce's theory of epiphany and Sumatraistic theory of Miloš Crnjanski. This paper presents entirety of the artistic functionality of comparison in the three contemplatively related, but expressively different poetic texts.

Key words: comparison, comparative figuration, analogical thinking, universal analogy, correlation, objective correlative.

