

Татјана БЕЧАНОВИЋ*

ПОЕТИКА ЛУЧЕ МИКРОКОЗМА

Луча микрокозма је текст заснован на принципу симболичког знака, стога мора бити тумачен у оквиру одговарајућег контекста, а то је у овом случају античка и хришћанска митологија и њихови симболички системи. У спеву су присутни и знакови индексне и иконичке природе, али је његова симболичка компонента доминантна. На диајхроној равни овај текст јасно кореспондира са *Библијом* која се у односу на *Лучу* јавља у функцији прототекста. Према прототексту могу се заузети два основна, дијаметрално супротна става која пресудно утичу на обликовање метатекста, а то су разрађивачки или негаторски и афирмативни. У спеву *Луча микрокозма* заузима се афирмативан став према прототексту, што се манифестује на свим слојевима песничке структурте, па је за слој звука карактеристична узвишена, химнистичка инторнираност, а моделовање семантичког слоја јасно упућује на корелативан однос према семантичкој структури *Библије*. Конституисање слоја предметности такође је условљено моделима прототекста, а вредносни став, везан за тачку гледишта или схематизоване аспекте, у потпуности је преузет из *Библије* и у крајњој инстанци резултира применом црно-беле технике у моделовању предметности, што је у естетском смислу непродуктивно.

По својим генолошким одликама *Луча микрокозма* је хибридни текст заснован на комбинацији епских, драмских и у мањој мери лирских елемената. Управо таква његова природа омогућава конституисање специфичне предметности која у себи обједињује и функције лирског субјекта и функције наратора. Присуство лирског субјекта наглашено је на оквирима текста што је веома битно с обзиром на истакнутост такве поезије прошлшке, односно епилошке. У *Посвети*, која чини прошлшки оквир текста, лирски субјекат медитира о смислу човекове егзистенције, а певања која следе нуде одговор на постављено питање – Бог обезбеђује смисао и човековој ег-

* Магистар књижевности, асистент на Филозофском факултету у Никшићу.

зистенцији и универзуму. Епилошка граница текста поново враћа лирски субјекат на сцену увођењем морфолошких обележја химне, тако да присуство лирског субјекта уоквирује ову претежно наративно-драмску структуру. Химничком тенденцијом прожет је цео спев, али је она у неколико наврата толико наглашена да омогућава конституисање индексног знака. Такав случај имамо у завршним децимама пева које због своје оквирне, епилошке функције добијају допунска значења.

Луча микрокозма је наративно-драмски текст, па у њен састав улазе како наративни (ликови, прича и ретардациона средства) тако и елементи драмске структуре: сукоб, на ком се заснива парадигматска раван текста, дијалог и монолог као основна средства карактеризације ликова и повремено повлачење наратора у позадину при чему *mimesis* избија у предњи план потискујући *diegesis*. Нарација, као тематско-говорни модус којим се првенствено износе елементи фабуле, испрекидана је ретардационим средствима. У овом спеву се у функцији успоравања фабуларног тока најчешће користе дескриптивне и коментаторске форме, с тим што драмска тенденција текста ограничава њихову употребу. Дескрипција доминира у другом певању што се манифестује у употреби супстантивистичких конструкција које су у функцији грађења песничке слике, типичног иконичког знака. Дакле, низови статичких мотива конституишу метафизички хронотоп, тј. специфичну комбинацију макрокосмичког простора и темпоралности артикулисане као вечност, савременост или ванвременост. Овакав тип иконичког знака тежи да преслика метафизичку стварност која нема свог реалног корелата, па је с обзиром на три своје димензије – ознаку или симбол, референцију и референт (Пирсова тријадна концепција знака), усмерен ка референцији, тј. менталној слици или појму.

По времену свога настанка и делимично по својој иманентној поетици, *Луча микрокозма* припада романтичарским структурама. Међутим, њено сложено поетичко устројство у себе укључује и елементе класицизма видљиве у честој употреби симболичких знакова који припадају античком цивилизацијском и културном контексту, као и у апологијском ставу према логосу, систему и пропорцији што се, између осталог, манифестовало и у организацији строфе. Наиме, епски десетерци доследно се групишу у дециме, строфе од по десет стихова, што се математички може изразити формулом 10x10. Овако организована строфа функционише као својеврстан симбол који означава тежњу ка савршенству, пропорцији, хармонији и логосу. Да је песнику посебно стало до задате схеме, која подразумева и начело изосилабичности, сведочи и поступак којим се на крајње артифицијелан начин редукује број слогова у стиху:

ђê вјенчано биће с зачатијем

— — — — —

ђê кукање и плач окруњено,

ђê вјенчана глупост са тирјанством.

У наведеним стиховима први слог (ћѐ) добијен је уклањањем сугласничког елемента чиме је изазван хијат са вишком слогова, који се затим редукује синицезом, при чему сливање два иста вокала резултира акценатском дужином. Задата схема 10x10 намеће рашчлањивању говорног низа додатна ограничења, па се често синтактичко-семантичка целина разбија границом строфе. На тај начин се највећа могућа цезура умеће у једну смисаону целину, па такво рашчлањивање говорног низа, иако је мотивисано горе наведеним разлозима, има великог утицаја и на промену значења песничког исказа. Показаћемо то на примеру синтактичко-семантичке целине у 1. певању која обухвата чак 20 стихова, од 60-80, што значи да је пренос извршен након 70. стиха:

тупе моје отргни погледе
од метежа овог ништожнога,
уведи их у поља блажена,
у творењем освештаном храму,
– да опширну видим колијевку

Зависна намерна реченица (*– да опширну видим колијевку*), дакле, субординирани елемент сложене синтактичке структуре који се по правилу не одваја чак ни запетом од управне реченице, пренесен је у нову строфу. Након тако велике интонационе паузе, појачане још запетом и цртицом, и заузимања иницијалне позиције у строфи, зависна реченица се осамостаљује и интонационо изолује у односу на управну, при том знатно проширујући своје семантичко поље. У анализираном примеру јасно се манифестује утицај прозодијских, нефонемских фактора на семантичку структуру исказа. Присуство риме у овако организованој строфи још више би пијачало њену тежњу ка пропорцији и логосу и наметнуло допунска ограничења и селекцији и дистрибуцији вербалног материјала, подвргавајући говорни низ још једној парадигми.

Међутим, упркос великом степену предиктабилности њеног јављања, рима је изостала. Наравно, у спеву су присутна спорадична гласовна подударња у чијем јављању нема правилности ни препознатљивог обрасца, па их не можемо назвати римом, која се у теорији књижевности сматра правим парадигматским обележјем текста. Намеће се питање – Чиме је мотивисано увођење риме у минус-поступак, посебно ако се зна да Његош, за разлику од народног песника, користи римовани епски десетерац? Увођење риме у минус-поступак мотивисано је доминантном улогом слоја значења у песничкој структури. Наиме, у *Лучи*, која је по дефиницији критичара религиозно-филозофски спев, запоставља се ритмичко-мелодијска димензија, звук се потискује у позадину да би се пренела врло сложена појмовна обавештења, тако да нема места за рафинирану лирску сугестивност која се често заснива

управо на мелодијским обележјима исказа. Дакле, аутор жели да сву пажњу реципијента усмери на адекватно дешифровање врло сложеног семантичког кода *Луче*, који почива на развијеној песничкој медитацији и на употреби знакова симболичке природе. Томе је подређен и слој звука који би у случају употребе риме постао прилично наметљив, а самим тим и нефункционалан.

Луча микрокозма је текст заснован на принципу симболичког знака. Знакови индексне и иконичке природе имају секундарну улогу, што у спеву потврђује и специфична функција наратива. Наиме, са семиолошке тачке гледишта прича је прави иконички знак, тј. врста слике којом се представља нека стварност. Међутим, у *Лучи* она функционише на једном другачијем принципу – на принципу симболичког знака. Бој на небу између две војске обликоване тако да подсећају на типично епске предметности, који чини окосницу приче, у ствари представља симбол вечне борбе добра и зла, светлости и таме и то на универзалном простору: макрокосмичком, микрокосмичком и метафизичком. Тако се функција иконичког знака да преслика неку стварност знатно проширује, а прича, и као наратив и као знак, усложњава своју семантичку структуру, па својој основној иконичкој компоненти придружује допунску, и у овом случају пресуднију, симболичку компоненту. То потврђује и чињеница да су ликови, посматрани само као наративи и иконички знакови, статични и стереотипни а њихова улога у структури сведена је на просте функције. Међутим, њихова плошност, нерелефност мотивисана је управо тиме што и они функционишу не само као иконички, већ и као симболички знакови. Они су, у ствари, носиоци две супротстављене идеје, два диспаратна семантичка низа на чијем је субкобу заснована парадигматска равна *Луче микрокозма*. Семантички низ инкарниран у Богу као свом сакралном симболу чине логос, систем, пропорција, светлост, луча, искра, идеја, дух и мисао. Носилац супротног семантичког низа је Сатана који симболизује хаос, зло, таму и ентропију, силу која тежи да разори систем. Дакле, управо та допунска значења и њихова симболичка основа производе вишак естетске информације.

Организација текста на синтагматској равни заснована је на дијаметрално супротном принципу, тј. на комбиновању корелативних семантичких низова. Селекција вербалних јединица, условљена симболичком природом текста, усмерена је ка античкој и хришћанској митолошкој конкорданци и стандардном епско-лирском регистру. Њихово уланчавање врши се по логичком и рационалном критеријуму, углавном уз поштовање правила развијене хипотаксе. Велика предвидљивост, како у селекцији вербалног материјала тако и у начину његовог комбиновања, често резултира стереотипним песничким сликама какве су у 2. и 5. певању слике раја и пакла. Мада су опониране, и то у свим својим сегментима, оне су грађене на истом принципу, тј. на комбиновању корелативних семантичких низова. При том, наравно, кореспондирају визуелан и аудитивна димензија слике, а сви њени елементи су компатибилни што јој обезбеђује висок степен кохерентности, али и знатну естетску

стерилност. Кроз обе слике провлаче се и супротстављена парадигматска обележја: ред, правилност, хармонија и светлост, праћени слаткогласијима и химнима вјечите љубови, с једне стране, и хаос, тама и стравични адски звук, с друге стране. Навешћемо пример који јасно указује на корелативан однос између визуелне и аудитивне димензије слике:

Два војводе, вјерне моје слуге!
 Хуче страшно адски урагани,
 а вулканска мрачна грла јече,
 ричу грдна тартарска страшила
 звече ланци с јарошћу уждени,
 буче волне с мучитељском буком:
 све глас слива под сводом мрачнијем;
 тутњи тартар из мрачне утробе
 страшним грлом, злом општега гласа:
 све за жртвом хулитељах чезне!

Наведена строфа заснована је на принципу индексног знака, о чему сведоче њена узвична интонација и убрзани темпо који резултирају антикаденцом. Конституисању индексног знака доприноси и алитерација сугласника реског, оштрог звука Х, Г и Ч, као и кумулација глагола који означавају звук и који су носиоци извесног гласовног подударача. На тај начин страшни адски звук није само формално присутан, као што је случај са рајским милозвучјем, него је произведен адекватним песничким средствима.

Већ смо поменули да хибридна природа овог текста омогућава конституисање специфичне предметности која у себи обједињује функције и лирског субјекта и наратора. Присуство лирског субјекта наглашено је на оквирима текста, док у првом и другом певању претеже наративна функција поменуте хибридне предметности, а у односу на збивање, у овом случају метафизичко путовање заузима се унутрашња, синхрона тачка гледишта, јер је наратор истовремено и активни учесник у догађању. То се на нивоу израза манифестовало у *Ich-Formi* приповедања за коју је карактеристично ограничено знање: *Док ме неко за руку дохвати* (подвукла Т. Б.). У трећем певању долази до нагле промене тачке гледишта, па се са унутрашње прелази на спољашњу, при чему наратор постаје само пасивни посматрач збивања према којима заузима одређену епску дистанцу, присвајајући свезнање карактеристично за такву приповедачку ситуацију. То се на плану израза манифестовало у преласку са *Ich-Forme* на *Er-Formi* приповедања.

У *Лучи микрокозма* моделују се релативно сложени слојеви предметности и схематизованих аспеката. Централна предметност пева је Бог, док су остале подређене приказивању његове величине, свезнања, моћи и доброте, те служе као фон на коме се још више истичу поменути елативни атрибути.

Треће певање преузима драмску структуру, наратор се повлачи у позадину а текст се организује као дијалог арханђела Гаврила и Михаила с богом. Доминација управног говора, тј. артикулација исказа на парадигми showing-a (термин Жерара Женета), недвосмислено указује на драмску тенденцију текста јер је управо миметичко приказивање избило у предњи план. Лик Бога се моделује са изразито позитивним идеолошким, односно вредносним ставом. Међутим, упркос очигледној намери аутора да створи позитивног јунака, произведен је нарцисоидан и суров лик који пати од свих оних порока за које оптужује Сатану, тј. од гордости, сујете и охолости:

ја сам један који стварат могу
и који сам свемогућством вјенчан
једноме је све покорно мени
у просторе и за просторима:

— — — — —
Закони су општега поретка
мој аманет а живот природе;
да их почну сви мирови рушит,
моја би се силна на њих рука
оружала с ужаснијем гњевом:
ја бих све њих у грдне комате
раздробило, у бездне зајмио,
па бих друге изнова свјетове
из мрачнога лона воскреснуо
и на кола окрунио њина.

Наравно, као сваки добар апсолутиста он зна да је ширење страха међу поданицима најбољи начин владавине. Највећи проблем у мотивационом систему *Луче* је: како оправдати потребу за побуном која се јавља код Сатане, арханђела, изабраног божјег творенија, у хармоничном и савршеном систему уређеном по божјим законима. Мотивација Сатанине побуне спада у естетски најпродуктивније елементе ове наративно-драмске структуре, што је у критици већ разматрано.

Тек у четвртом певању, у којем такође доминира драмска тенденција и миметичко приказивање, Сатана се изводи на сцену. То одлагање је потпуно разумљиво кад се у виду има изразито негативан вредносни став који се заузима према том лику, а пресудан је за његово моделовање. Када Бог у трећем певању, са своје вредносне тачке гледишта која се поклапа с ауторовом и надређена је свим осталим у тексту, тврди;

горда се је душа Сатанина
облачила у хаљину црну;

— — — — —
 Ова горда и пакосна душа
 зла је име у себе зачала

— — — — —
 Роб глупости, враг поретка општег,
 свемогућства важност не познаје.

онда се то мора прихватити као „апсолутна истина”. Тек након такве најаве на сцени се појављује сам Сатана и у дужем монологу износи своју космогонијску истину и мотиве своје побуне. Не можемо говорити о дијалогу Михаила и Гаврила са сатаном у Четвртом певању, јер су њихове реплике послужиле овом монологу само као пролошки и епилошки оквири, а њихова говорна позиција у комуникационом систему Михаил – Сатана – Гаврил је крајње пасивна.

* * *

Врло развијена хипотакса, какву срећемо у *Лучи*, карактеристична је више за прозу него за поезију. Песнички идиоми обично теже крајњој економичности у употреби вербалног материјала и лапидарном, кондензованом изразу чији је образац метафора. Међутим, песнички идиом *Луче* гради се на другачијем принципу, на принципу развијеног исказа који често, баш зато што је синтактички преобилан, губи семантичку убојитост. Усложавање и претерано проширивање синтактичке структуре исказа доводи до редуковања и упрошћавања његове семантичке структуре. Веома стабилна хипотакса, са ретким случајевима нарушавања реченичне хијерархије, кореспондира са основним поетичким начелом пева – апологијским ставом према логосу, систему и пропорцији.

Његош у *Лучи* даје предност поређењу над метафором при чему је поређење толико развијено да му је понекад потребна цела строфа да би се артикулисало:

Свеколике борбе океанах
 које чине са крутим скалама
 у највећу њихову бјесноћу,
 свеколике напоре вјетровах
 што се чују на земноме шару
 против свијех густих љесовах
 да у један глас могући слијеш,
 јек би њихов слаб веома био
 да покаже крупну силу гласа
 којим облак витлећи јечаше.

Принцип артикулације поређења подразумева синтактичко проширење сва три његова члана, што се постиже кумулацијом семантички корелативних синтагми или чак зависних реченица.

Песнички израз се двоструко кодира подвргавајући се прво граматичком, а затим допунском, песничком коду који организацији говорног низа и дистрибуцији вербалних јединица намеће додатна ограничења. Не мора сваки говорни низ који није уређен по граматичким правилима бити стилосен, тј. имати одређену стилску вредност или функцију. Нас занимају управо искази који су тако преуређени да њихово огрешење о граматичку норму, или о правила природнојезичког кода, производи вишак естетске информације. Такав случај имамо у чувеним стиховима:

тајна чојку човјек је највиша.
Твар је творца човјек изабрана!

С обзиром на дистрибуцију вербалних јединица, у грађењу ова два стиха уочава се изванредан паралелизам. За потребе анализе реконструисаћемо говорни низ по правилима језичког стандарда: Човјек је човјеку највиша тајна. Човјек је изабрана твар творца! Обратићемо пажњу на синтагме *највиша тајна* и *изабрана твар* у којима под утицајем песничког кода долази до киданја најуже синтагматске везе и измештања вербалних јединица са позиција које им намеће граматички код. Управни чланови синтагми (тајна, твар) заузимају иницијалне позиције у стиху, а зависни финалне, дакле, у оба случаја најистакнутије. На тај начин све четири вербалне јединице проширују своје семантичко поље, а посебно детерминативни, субординирани елементи ове две синтагме јер се осамостаљују и интонационо изолују од својих управних чланова. Тако се помоћу начела отежане форме процес перцепције исказа пролонгира а сам исказ дезаутоматизује, што је по мишљењу руских формалиста основни модус деловања естетских структура. Пошто се уланчавање вербалних јединица не врши по граматичким правилима и речи у говорном низу не заузимају своје уобичајене позиције, предиктабилност на синтагматичкој оси текста се знатно смањује, а у складу с тим количина естетске информације повећава.

Сличан поступак примењен је и у наредним стиховима:

враг се нека црни у њем неба
горди адским самодржавијем,

Овај исказ уређен по граматичким правилима изгледао би овако: Нека се црни враг неба горди адским самодржавијем. Синтагма *црни враг неба* се под утицајем песничког кода разбија, а њени елементи тако се распоређују да изузетно отежавају перцепцију исказа. Дистрибуција њених чланова

обезбеђује им максимум семантичког оптерећења јер су им додељене најистакнутије позиције у стиху: иницијална, централна одмах након цезуре и финална. То посебно важи за вербалну јединицу *црни*, пошто тај зависни, субординирани члан поменуте синтагме проширује своје семантичко поље највише под утицајем прозодијских фактора. Наиме, након интонационог изоловања, а затим постпонирања, овај детерминатив се нашао на почетку другог полустиха оштро одвојен цезуром епског десетерца од претходног вербалног материјала и под јаким иктусом, тј. ритмичким ударом. По принципу отежане форме, а мимо свих граматичких правила инвертован је ред речи у синтагми *нека се* па смо добили стилему *се нека*, а вербална јединица *џорди*, која припада семантичкој целини првог стиха, опкорачењем је пренесена у наредни. Дакле, у резултату добијамо говорни низ који својом организацијом озбиљно нарушава граматичку норму и при том производи вишак естетске информације, што значи да је стилоген.

Tanja BEČANOVIĆ

THE POETICS OF “THE RAY OF MICROCOSM”

Summary

The Ray of Microcosm is a text based on the principle of symbolic sign, therefore it has to be explained in scope of respective symbolic context, and in this case it is the antic and Christian mythology. Since this epic poem is a narrative-dramatic structure, its composition includes both narratives (figures, fable, retardation means), and elements of dramatic structure: conflict, on which the paradigmatic stratum of the text is based, dialogue and monologue as elementary means of characterization of figures and temporary backing out of the author, where mimesis emerges in front plan suppressing the diegesis.

By the time of origination and partially for its immanent poetics, *The Ray of Microcosm* belongs to romanticism structures. However, its complex poetic organization also includes the elements of classicism notable in frequent use of symbolic signs which belong to the antique civilization and cultural context, as well as in apologetic attitude towards logos, system and proportion what has manifested, inter alia, in organization of strophe.

Paradigmatic stratum of the text was based on opposing the two disparate semantic series the contrasts of which intensify leading to unavoidable conflict, while the syntagmatic stratum is based on a diametrically opposite principle, that is on combining of correlative semantic series.

