

О СТРУКТУРИ СЛИКЕ У ЊЕГОШЕВОМ ГОРСКОМ ВИЈЕНЦУ (Иманентна анализа)

*Са обе власти и оба језика: Небеским и земаљским.
Једини Владика, Господар и Песник. (...) Запевао је
прво о Небу, па тек онда о земљи. (Бећковић, 1992)*

Сажетак: Овај рад представља тек сегмент студије под насловом „О структури слике у Његошевом *Горском вијенцу* и питања њене рецепције у руским преводима (иманентна и компаративно-стилистика анализа)“ која опет треба да буде једно од поглавља широко замишљене књиге *Његош и Руси*. У овом сегменту обрађена је само једна од 24 слике, и то стожерна, једна од оних неколико најсложенијих микрокозама што репрезентују макрокосмос овог надасве оригиналног драмског спева у целини. А у њу ће у наредној фази бити интерполирана рецепција четирију руских преводилаца те исте слике који су у 130-годишњем следу, преведећи у сопственом духу и у духу свога времена, различито тумачили руском читаоцу интенције аутора оригинала. У овом раду, дакле, извршена је тек она прелиминарна фаза у анализи једне једине слике, и то применом тзв. *унутрашње (иманентне) анализе*. У споменутој пак студији – по систему концентричних кругова – све што је било обухваћено претходном иманентном анализом, биће уведено у нову, компаративну раван, а уз примену новог методолошког поступка – *компаративно-стилистичке анализе*. Све ово чини се са уверењем да једно без другог не може на прави начин да функционише: једним је обухваћена ужа рецепција, дата у визури нашег „идеалног“ српског читаоца – аналитичара, другим – шира, где се сумирају резултати рецепције руског „идеалног“ читаоца-преводиоца у 130 година дугој дијахронијској перспективи. А све заједно биће дато у оцени нас као критичара поновљених превода. Јер сваки нови превод је истовремено и ново тумачење оригинала. Држимо да ће у тој двострукој визури и бити основна вредност поглавља о структури низа поетских слика *Горског вијенца*, а у оквиру монографије *Његош и Руси*.

Кључне речи: Горски вијенац, поетска слика, структурно-семантичка анализа, иманентна анализа

У поднаслов рада унесена је одредница једног од два методолошка приступа анализи – иманентни, као првој прелиминарној фази у проучавању поетске структуре *Горског вијенца*, на коју би се надовезао у логичком сле-

ду онај шири – компаративно-стилистички приступ у рецепцији слике у поновљеним руским преводима-препевима. У оба приступа пажња треба да се фокусира на структурно-семантичку анализу једне једине поетске слике из разноврсног система слика Његошевог *Горског вијенца* који до сада није био предмет систематског проучавања, ни у нас, ни било где у свету. Реч је о ретком репрезентативном узорку – кохерентном, јер је смештен у једну једину реплику једног од главних јунака – Вука Мићуновића на једну од јадиковки сердара Вукоте када овај говори о злој судбини Црногораца да их „смрт пожње у цв’јету младости“, „пређе рока“, те се Црна Гора претворила у „гомилу костију“. Слика је репрезентативна не само за први чин и дело у целини, већ и за структуре нижег нивоа – све до монолога јунака као нуклеуса овог драмског спева у целини. У структурно-семантичком смислу она представља сложену и слојевиту јединствену поетску слику у којој се на стешњеном вербално-естетском простору нагло смењују деонице час поетског, час опет прозног казивања, те се тако као ретко где другде сустичу елементи узвишеног и колоквијалног, па понекад и супстандардног стила. И сва драматика смене казивања смештена је у три сегмента које чине јединствени целовити структурно-семантички блок – поетску слику која је разапета на мрежи сложеног метафоричног заплета. У прелиминарним истраживањима пошло се од чврстог убеђења да се на њој, као ретко где може „очитати“ основна песничка идеја која ће представљати јединство елемената значења у оквирима ове слике, схваћене као сложени знак. Та интуитивна очекивања су се и обистинила, и ми их овим путем нудимо на суд филолошке јавности.

Шта је то што *Горски вијенац* сврстава међу врхунска дела европског романтизма и због чега се Његош „поравнао са најбољим представницима европског романтизма: Шилером, Бајроном, Пушкином, Љермонтовим, Ламартином?“ (Бабовић, 1997: 252). То је пре свега јединство разноликости: синкретизам жанрова, богат и разновродан језичко-стилистички орнамент. И управо то га чини јединственом и непоновљивом вербално-естетском структуром. Док прати сижејну линију пажљиви читалац ће одпрве запазити преплитај деоница драмских, епских и лирских које, даље, прате „осцилације казивања“ и промене стилског валера – час узвишеног, час прозаичног, па опет узвишеног. Све то заједно доприноси да је унутрашњи распон овог спева изузетно велик: у тематско-мотивском је енциклопедијски, у жанровском – редак пример синкретизма жанрова, у језичко-стилистичком – полиморфан (Поповић, 1923; Секулић, 1951; Ђурић, 1964; Деретић, 1969, 1986; Стевановић, 1990; Бабовић, 1997).

Несумњив утицај на ово његово дело имала је и лектира која је по сведочењу његових савременика, па и савремених његошолога, импозантна, чак и по савременим мерилима: од дела античке књижевности, махом у руским преводима, до савремених писаца и песника (Флашар, 1997; Бабовић, 1997). Читао је много, а у својим делима се ослањао на поетску традицију антике, европске и наше књижевности, како савремене тако и претходних епоха. Учио је од многих, не само од великана, али је преузимао ретко, и то од оних одабраних

– понајвише од Пушкина и његовог *Бориса Годунова* (1825), али исто тако и од немачких романтичара, па и Бајрона. Приметни су у *Вијенцу* трагови утицаја језика српске поезије предвуковског периода и, можда још у већој мери, руске поезије, јер су му оне, по сведочењу Јосипа Рајачића, биле „посебно миле“ и „којих је био заљубљени читалац“ (Бабовић, 1997: 19–33). Али је при том све то пре-стварао тако да је у његовом делу тешко препознати узор, изузев оног колективног епског казивача и певача. Међутим, ни њега не прати Његош сустопице, јер је истовремено тражио ослонац и у црквенословенској и црквеноруској писаној традицији (Стевановић, 1990: 62). Уз то се не могу заобићи ни Његошеви окационализми, настали по деривационим моделима црквенословенског, славеносрпског, али исто тако и његове оригиналне „извиискре“, „архибадњидане“, којих такође није мали број (Стевановић, 1951/52, XIX, 17–33; Бабовић, 1997: 170–179). Међутим, тражећи ослонац у црквенословенској и црквеноруској лексици и фразеологији, „налазио је увек виши језик за вишу мисао“ (Бећковић, 1992: 17–18). То двојство – писана традиција и колоквијална основа народне епике и лирике налази се и у структури тзв. „ауторовог лика“ у *Горском вијенцу*, што је међу првима уочио и тумачио у својој монографији *О Горском вијенцу* Павле Поповић још 1923. године:

„Филозофска и осећајна страна Његошева, та његова друга, узвишенија природа, показала се испод просте одеће народнога писца, и дала сасвим другу боју делу, племенитију, благороднију, вишу (...) да дикције Вијенца одједном постане узвишена лирска“ (Поповић, 1923: 190). Овај језичко-стилистички дуализам у структури ауторовог лика у *Горском вијенцу*, присутан на свим нивоима текста – и у глобалу и у појединостима – био је предмет вишегодишњих истраживања Михаила Стевановића, почев од једне расправе под насловом *Неке особине Његошева језика* (1951/52) па све до капиталног дела *О језику Горског вијенца* (1990), у којима је применио комбинаторику чисто лингвистичких и лингвостилистичких анализа у тумачењу многих нејасних или недовољно јасних места у спеву, полазећи од претходних, често дијаметрално супротних тумачења. Заједно са многим другим тумачењима и коментарима ова Стевановићева књига је незаобилазна литература у тумачењу *Горског вијенца* и за преводиоца, ако прихватимо распрострањено мишљење у транслатологији да је превођење један од видова тумачења дела, истина, специфичног тумачења у сопственом духу преводиоца, његовог језика и стила, као и поетске и жанровске традиције књижевности на чији језик он дело преводи.

„Одвех је познато, – вели на једном месту Стевановић, – да је Његош своја најзначајнија дела писао народним језиком (...) Но ипак ни Његош није свакад писао посве чистим народним језиком већ се и код њега гдекад сретну елементи, народу туђег углавном руског (црквеноруског и црквенословенског) језика. Његошу тај језик није био туђи, јер се он на њему, управо песнички највише на њему, образовао, те се није могао отети спонтаности употребе језичких средстава својствених руском, а страних језику његова народа“ (Стевановић, 1990: 62). Важно је прецизирати да је овај чисто народни језик био израз народнога

колорита, свеприсутног у спеву, а елементи црквеноруског, црквенословенског и славеносрпског били су заступљени у „узвишеним лирским местима“ (Поповић, 1923: 197).

О овом и оваквом дуализму језика у виду бинарне опозиције „славенизам“ – „солецизам“ проговорио је кроз метафору и Матија Бећковић:

„Без старијега, без претходника, без следбеника. Са обе власти и оба језика: Небеским и замаљским. Једини Владика, Господар и Песник. (...) Запевао је прво о Небу, па тек онда о земљи“ (Бећковић, 1992: 17).

Сложеност генијалних песничких творевина долази отуд што њихов поетски садржај има два плана информације: спољашњу или „фактуалну“ и унутрашњу или „концептуално-естетску“. Ову последњу чине неколике подврсте информације: естетска у правом смислу речи, хедонистичка, аксиолошка, сугестивна, катарзична. Као релевантну читалац треба да рецептује „концептуално-естетску“, али се при том не сме занемарити ни она споредна, „фактуална“ информација (Борев, 1981: 132–150). При том треба узети у обзир да три битне компоненте концептуално-естетске информације (еуфонијска, еуритмијска и металогичка или сликовито-метафорична) у поетском тексту доприносе да се огроман фактуални информативни материјал акумулира на релативно „малом вербалном простору“ (Логман, 1972: 35), те на тај начин доприносе вишеструкој интеграцији вербално-естетског материјала у свим правцима: и вертикално, и хоризонтално, и дубински.

Супстанционалност Његошева језика у Горском вијенцу његошологија је одавно истакла као основну одлику, у којој пресудну улогу има бинарна опозиција „славенизам“ – „солецизам“, који захваљујући Његошу и данас живе (Лесковац 1979, 3–4: 247), уз нужну напомену да је састав и једног и другог слоја лексике и фразеологије разноврстан и хетероклитан. Треба истаћи да се под појмом „славенизма“ подразумевају сви они архаизми црквеноруског, црквенословенског и славеносрпског, било да су адаптирани, било да су преузети у неизмењеном облику. Други појам „солецизам“ још је хетерогенији по саставу и још више обухвата: у њега улазе дијалектизми Његошева родног краја, али и примери неправилне употребе речи и облика; надаље, одступања од правила лексичке и синтаксичке спојивости, махом оних крњих, дефектних исказа, тако карактеристичних за језик спева у целини, па и свака друга одступања од неке замишљене неутралне приповедно-поетске норме, као и нелогичности сваке врсте из домена пишчеве *licentia poetica*. А све то заједно је пренесено на жртвеник књижевно-језичке норме зарад милозвучности, склада и сликовитости *Горског вијенца*.

Крња, дефектна реченица битно је обележје у језичкој структури спева која доприноси максималној сажетости. Стога с правом закључује наш познати његошолог Јован Деретић: „У Горском вијенцу све тежи максималној сажетости тако да на најмањем простору добијамо највећи садржај“ (Деретић, 1986: 66). А као резултат таквога сажимања настаје сплет уланчаних метафора и изразита гномичност израза.

Иако у знатној мери народна епика представља богат извор Његошева песничког језика, иако несумњиво многи стихови садрже обиље фолклорних елемената, па су многи обрти и изрази комуникативног језика црногорске средине постали нуклеус стихова *Горског вијенца*, „али у њему, – како истиче писац прве свеобухватне поетике овог спева Милосав Бабовић, – звуче стихови који гномском семантиком, метафоричношћу и експресијом надмашују све што је Његош могао наћи у народном епосу и фолклорној традицији. То су пре свега стотине афоризама и готово цела парадигма поетских фигура.“ (Бабовић, 1997: 177). Границе у том стваралачком чину не постоје јер је Његош досезао све до „заумног језика“, што је недавно, на свој бећковићевски начин, уочио и истакао наш песник:

„У највећем афекту за који зна наше биће, Његош је покренуо из жилишта наш језик, укључујући праисконске облике прајезика наших праотаца све до тамног залеђа иза којег је бездан“ (Бећковић, 1992: 16). Идући у поетском исказу ивицом тог претећег бездана, Његош није одвећ течан, али је зато увек „тачан – страховито прецизан“ (Лесковац, 1979, 3–4: 177).

О особеностима Његошевих поетских слика и поетских симбола доскора – до појаве Бабовићеве *Поетике Горског вијенца* – готово да се и није исправљало у његошологији већ само гдегде и гдекад, и то махом неким другим поводом. Дакле, нипошто довољно, ни приближно у оној мери у којој ово сложено питање заслужује. Први који је у нас осмислио бинарну опозицију „славенизам“ – „солецизам“ у језичко-стилистичкој структури спева био је Милосав Бабовић у *Поетици Горског вијенца*, и то у два централна поглавља. У поглављу под насловом „Његошев поетски језик“ истакао је значај ове опозиције у структури Његошеве поетске слике, а у поглављу – „Осцилације казивања“ уочио је њену присутност у смени поетских и прозних блокова наративне *Горског вијенца*. Тако ће, између осталог, за однос стилских особености почетка и завршетка првог чина драме Бабовић истаћи да је феномен осцилације казивања карактеристичан за дело у целини. Додали бисмо овој значајној опасци као илустрацију да у истом том првом чину постоји једно значајно место – реплика Вука Мићуновића на јадиковке сердара Вукоте на злу судбину Црногораца које смрт „пожње у цв’јету младости“, „пређе рока“, те се стога Црна Гора претворила у „гомиле костију“ – које је репрезентативно не само за први чин и дело у целини, већ и за структуре нижег нивоа, све до монолога јунака као нуклеуса читавог драмског спева.

То је сложена слојевита јединствена поетска слика у чијим се оквирима на малом вербалном простору смењују деонице поетског и прозног казивања и сустичу се као ретко где на другом месту језички елементи узвишеног и колоквијалног, чак супстандардног стила, и то у три сегмента који чине поетску слику, тј. јединствени структурно-семантички блок са сложеним метафоричним заплетом који носи једно од неколиких основних интенционалних и идејних чворишта дела. При том истичемо да под идејом пре свега подразумевамо јединство елемената значење у оквирима сложеног знака – структуре. На њој се

даље може, уз извесна упрошћавања, неизбежна у оваквим анализама, „прочитати“ и основна, огољена песничка идеја, запретена у понорима сложених односа елемената те структуре. Све започиње реторичким, узвишеним стилем који се смењује колоквијалним, да би се на крају све вратило изнова у реторичке висове. А све то је смештено у три издвојена сегмента, са опадајућим бројем стихова од првог ка трећем – завршном сегменту: девет – у првом, осам – у другом, шест – у трећем сегменту.

Истини за вољу, Војислав Ђурић је још крајем 60-их година увео ово сложено питање у филолошку раван у покушају да одгонетне „тајну и предност Његошевог песничког поступка“, „порекло снаге његових песничких слика, које су – то бива само на врхунцима поезије – колико сликарске толико и музичке, грађене звуком као бојом и рељефом речи“ (Ђурић, 1960: 20). Међутим, ова луцидна и надахнута запажања о „звучној слици“, као оригиналној и аутентичној Његошевој творевини, изузев једне која се односи на опис боја на „ђиновића гори“, нису, на жалост, поткрепљена и другим анализованим примерима, већ су само хотимице побрајани. Међу многим побројаним примерима нашла се једна од најупечатљивијих међу сликама по својој загонетности јер је грађена „звуком као бојом“, тј. ретким поступком понављања једног јединог елемента, и то један једини пут. Ова слика се јавља у завршном сегменту прве сцене првога чина у говору „мнозине“ (што узима у заштиту сироте, залутале у мрежу јаребице), а у окружењу све самих колоквијалних локалних елемената – „утекле су к вама да утеку“:

Сви из грла повичу
Пуштите их, аманат ви божји,
јера их је невоља нагнала,
а не бисте ниједну хватали:
утекле су к вама да утеку,
а нијесу да их покољете.

(Стихови 193–197)

Наизглед парадоксалним понављањем покрајинског колоквијалног елемента „утећи“ (побећи) на почетку и на крају стиха овом непоновљеном „звучном прстенастом конструкцијом“ исцртан је круг безизлаза јата јаребица које су у бегу од птица грабљивица полетеле у привидан спас – у разапете мреже, из којих би опет да „утеку“. Иако привидно једноставна, ова Његошева слика спада међу најзагонетније и најпарадоксалније међу многим оригиналним сликама *Горског вијенца*.

У песничком казивању *Горског вијенца*, и у глобалу и у појединостима, доминантна је антитеза: *узвишено* са богатим инвентаром структурно-семантичких конструкција које улазе у парадигму фигура по узору на класицистички „високи“ стил, с једне стране, и *прозаично* са колоквијалним елементима, што се налазе на рубовима поетског, па и супстандардним колоквијалним елементима који се већ

налазе с ону страну нормативног, са друге стране. Овој антитези кохерентна је лексичко-фразеолошка бинарна опозиција „славенизам“ – „солецизам“, са доминацијом првога слоја у сегментима са узвишеним казивањем, а другога (тј. „солецизма“) – у блоковима са прозним казивањем. Међу 24 сцене пева са разуђем монолошких партија и дијалогских преплитаја требало је сачинити шири избор узорака, различитог нивоа и сложености структуре, постепено редукујући број репрезентативних узорака, све до оног најрепрезентативнијег. То је могуће било реализовати јер је у његошологији добро познато да због идентичности делова *Горског вијенца* и целине, „делови нису потчињени целини, они су са њом истоветни, тако да спев можемо дефинисати као својеврсну целину целина. Свака од тих целина представља неку врсту микрокозма Горског вијенца, свака је Горски цијенац у малом“ (Деретић, 1986: 64). Због тога је требало правити нове исечке и сужавати узорке до оних од којих би сваки био кадар да репрезентује дело у целини, да би, најпосле, избор пао на онај један, најрепрезентативнији међу репрезентативним – поетску слику која би престављала у правом смислу речи својеврстан микрокозм *Горског вијенца* са јединством структурно-семантичких конструкција у којима доминирају час „славенизми“, час „солецизми“. У првом случају би „испод одеће народног писца показала се филозофска и осећајна страна Његошева, та његова друга узвишенија природа“ која би „дала сасвим другу боју делу, племенитију и узвишенију“ (Поповић, 1923: 190). Међутим, требало је пронаћи такав узорак у којем би Његош поред узвишеног лирског „погоднио и онај фамилијарни начин изражавања којим се одликује говор простог народа. У Вијенцу често, место коректног књижевног облика, долази казивање фамилијарно, на прескок, онакво какво се води на улици, скоро небрижљиво, и то даје стилу много више живости и оригиналности“ (Поповић, 1923: 186).

Таква једна јединствена и непоновљива сложена поетска слика изабрана је међу многим после низа прелиминарних анализа, а садржи се у реплици Вука Мићуновића и репрезентује дело у целини: и на тематско-мотивском (вековна борба Црногораца против Турака, ране косовске и косовски мит), и на тзв. металогичком или сликовито-метафоричном (са богатом и разноврсном парадигмом стилских фигура), и на плану стилистичких слојава (са доминантном бинарном опозицијом „славенизам“ – „солецизам“ који се смењују у доницама са час узвишеним, час прозаичним, па опет узвишеним казивањем. Због свега тога, и још много чега другог, ова сложена поетска слика је јединствени и непоновљиви микрокозм *Горског вијенца* у целини. А то је, заправо, реплика Вука Мићуновића на јадиковке сердара Вукоте, „познатог мајстора клетве“ на злу судбину Црногораца. Овај целовит блок се састоји од укупно три јединствена језичко-стилистичка сегмента, а сегментација је извршена по принципу различитог тоналитета казивања: од узвишеног лирског ка фамилијарно прозаичном, па опет ка узвишеном лирском. Стога је разумљиво да су први и трећи сегмент испевани, како би рекао Бећковић, „небеским језиком“, а уз доминацију „славенизама“, средишњи пак сегмент казиван је „земалским језиком“, где је језички исказ преплављен „солецизмима“ сваке врсте.

Прави куриозитет је да први сегмент започиње неуобичајено са два локална колоквијална елемента и двома дефектним, крњим реченицама: „Пи, сердаре, грдна разговора!“ од којих је први („Пи“) узвична речца „којом се изражава омаловажавање, презир, гађење“ на оно што је претходно сердар Вукота рекао и значи: „срамота је, страшно је, ужасно је, сердаре“; други исказ у виду именске синтагме („грдна разговора!“), где „грдан“ значи: „ружан, страшан, срамотан“, заправо је реченица која има значење: „ружно је страшно, ужасно, сердаре, да Црногорац тако збори“. Иако започиње од најнижег језичко-стилистичког регистра – супстандардног колоквијалног (како, присетимо се, започиње и први монолог владике Данила на почетку спева „солецизмима“: „виђи“ и „су“ да би се наставило узвишеним филозофским медитацијама са читавом парадигмом фигура са великом концентрацијом „славенизама“) – а већ од следећег стиха оштро се мења тоналитет казивања у облику реторичког питања: „Што су момци прсих надутијех, // у којима срца претуцају, // крв уждену пламеном гордошћу?“ да би се у петом стиху ово поновило: „Што су они?...“. Уз доминацију све самих „славенизама“, од истог тог петог стиха почиње да се уздиже метафизичка трансцендентна вертикала („уз зраке сунчеве“) у виду метафоре и поређења, вертикале која води у космичке висове косовске легенде и мита: „Шта су они? Жртве благородне // да прелазе с бојнијех пољанах // у весело царство поезије, // како росне свијетле капљице // уз веселе зраке на небесах“.

Није нимало случајно да је Михаило Стевановић, управо, овим стиховима посветио читава два аналитичка блока у својој књизи *О језику Горског вијенца*, где између осталог каже:

„У скоро сваком од наведених стихова понека, а у понеким од њих и скоро свака реч одаје дар песников за максимално срећан избор језичких средстава, било да су у метафорском или реалном значењу“, завршавајући анализу сегмента овим речима одушевљења: „То је само Његош умео“ (Стевановић, 1990: 135–236, 246).

Имплицитно назначен у првом сегменту мотив косовских рана и косовског мита експлицира се у трећем сегменту са истоветном структуром и истим онаквим реторичким питањем: „Што спомињеш Косово, Милоша?“, а при том се сегмент завршава метафором којом се изнова извлачи метафизичка вертикала, да би се преко ње „жртвама благородним“ дао ранг Милоша Обилића (којег је песник, *nota bene*, у првом „колу“ такође назвао „жртвом благородном“, „прсих надутијех“), узносећи их на Олимп косовских јунака: „над облаком, у витешко царство, // ће Обилић над сјенима влада“.

У средишњем сегменту, у виду прстенасте композиције, између два узвишена језичко-стилистичка сегмента у славу Милоша и косовских јунака, смештено је прозаично казивање о срамотној старости које нису достојни прави епски јунаци, са згуснутом палетом колоквијалних језичких средстава и опет са оним истим реторичким питањем: „Куд ће више бруке од старости?“. Међутим, у овом реторичком питању садржи се имплиците и потврдна речени-

ца јер се њоме истовремено констатује чињеница, тако да је на крају уз упитник могао да стоји и узвичник. А у одговору се даје исцрпна анамнеза симптома старости – сенилности, и то grubим натуралистичким језичким средствима, са „центром структурности“ у стиху „узблуту се мозак у тиквини“, уз доминацију супстандардне колоквијалне лексике и фразеологије у читавом овом средишњем сегменту. Иако се на крају све завршава уобичајеним поређењем, међутим, овај пут се уместо трансцендентне вертикале извлачи у овом сегменту опадајућа хоризонтала збиље, да би се у завршном дистиху суновратила у онострано: „смрт се гадно испод чела смије // како жаба испод своје коре“. Управо по овом, само њему својственом распону у овој непоновљивој поетској слици света са вертикалом, што се узноси прво до трансцендентних космичких висова, да би одмах затим пала до хоризонтале збиље, и, најпоследње, се нагло суновратила у бездане онострани – при чему су сва три света осликана одговарајућим Небеским, земаљским и заумним језичко-стилистичким средствима – Његош ће остати запамћен у поетици европског романтизма.

Као још један куриозум треба истаћи да се у издању *Горског вијенца* што га је за штампу приредио Матија Бећковић у књизи *Пустуњак цветињски* (1992) ова три сегмента издвајају у три засебне строфе. Нисмо у могућности у овом тренутку да ценимо колико је ова Бећковићева сегментација оправдана у осталим случајевима, иако је несумњиво да је настала као резултат читања „у сопственом духу“ великог савременог српског писца, али у нашем случају сегментација реплике Вука Мићуновића на три строфе је спроведена на основу три критеријума: тематско-мотивском, сликовито-експресивном и наративном, са преломницама међу њима на месту где се јављају реторичка питања и понављају исте стилске фигуре: метафора и поређење. Цео блок са спроведеном сегментацијом тек сада наводимо у целости:

Вук Мићуновић

*Пи, сердаре, грдна разговора!
Што су момци прсих ватренијех,
у којима срца претуцају,
крв уждену пламеном гордошћу?
Што су они жртве благородне
да прелазе с бојнијех пољанах
у весело царство поезије,
како росне свијетле капљице
уз веселе зраке на небеса.*

*Куд ћеш више бруке од старости?
Ноге клону, а очи издају,
узблуту се мозак у тиквини,
поћетињи чело намрштено:
грдне јаме нагрдиле лице,*

*мутне очи утекле у главу,
смрт се гадно испод чела смије
како жаба испод своје коре.*

*Што спомињеш Косово, Милоша?
Сви смо на њем срећу изгубили:
ал' су мишица, име црногорско
ускрснули с косовске гробнице
над облаком, у витешко царство,
ђе Обилић са сјенима влада.*

У сва три сегмента присутан је метафорични заплет, а у два од укупно три сегмента метафоре су удружене са поређењем и врше неколике функције: прво, функцију тематско-мотивске и језичко-стилистичке преломнице како између првог и другог, тако и између другог и трећег; друго, на крају првог и другог овај исти пар добија допунску функцију – трансцендентне космичке вертикале; и, треће, на крају трећег сегмента метафора има и допунску функцију – поенте поетске слике у целини. При том, и то треба посебно истаћи, на крају првог сегмента поређењем се извлачи вертикала ка метафизичком космичком вису: када се прелаз „жртви благородних“ „с бојнијех пољанах у весело царство поезије“ пореди са капима росе што се узносе „уз веселе зраке на небеса“; на крају пак трећег и уједно завршног сегмента новом вертикалом експлицира се косовски мит: када се црногорско име узноси с косовске гробнице „над облаком, у витешко царство, // ђе Обилић над сјенима влада“. А између ове две вертикале, очекиване у узвишеном патетичном тону казивања о дичној црногорској младежи што се обилићевски жртвује и узноси у „весело царство поезије“, – и насупрот њима: у средишњи сегмент је смештено казивање о старости које нису достојни прави епски јунаци, где се пружа све до завршног дистиха хоризонтала збиље, када се ова суновраћује у пределе оностраног са антропоморфизираним ликом смрти што се „гадно испод чела смије // како жаба испод своје коре“. Тиме распон између Небеског, земаљског и заумног језика као израза изнадзбиљског, збиљског и исподзбиљског уметничког модела света превазилази чак и онај врхунски поетски модел света који, како сматра Мирче Елијаде, није потпун вез трансцендентне вертикале. Вертикала Његошева у овој поетској слици је двосмерна – од збиље навише и од збиље наниже. Да, то је умео само Његош!

Са ова два поетска узлета у почетном и завршном сегменту, испеваних „Небеским“ језиком, с једне стране, а, са друге, са хоризонталом грубе натуралистичке збиље у средишњем сегменту, где владају овоземаљски биолошки закони, исказани „земаљским“ језиком, што заједно чине сложени контраст – заправо, представљају поетску схему црногорске етике и морала: *узвишени је идеал и достојно епског човека умрети млад на бојном пољу за високе етичке идеале; срамотно је, ружно дочекати старост.*

Сви ови поетски акценти, контрасти, паралелизми, реторичка питања, конструктивне доминанте или „центри структурности“, као битни елементи

концептуално-естетске информације овог јединственог поетског блока – сложене слојевите поетске слике, у којој прва и трећа строфа образују композициони прстен око средишње прозно-поетске строфе, – све то заједно чини ову поетску сензацију јединственом и непоновљивом у читавом *Горском вијенцу* и тешко да јој има равне у читавој нашој новијој поезији XIX и XX века. Стога може с правом да понесе епитет репрезентативног микроkozма овога дела у целини.

Да, то је умео само Његош!

Литература и извори обележени скраћеницама

Стевановић, 1951/52

Михаило Стевановић, Неке особине Његошева језика. *Јужнословенски филолог*. Књ. 19, св. 1–4. Београд: 1951/52, 17–33.

Бабовић, 1997

Милосав Бабовић, *Поетика „Горског вијенца“*. Подгорица: ЦАНУ. Његошев институт. Монографије и студије. Књ. 2, 1997.

Флашар, 1997

Мирон Флашар, *Његош и антика*. Подгорица: ЦАНУ. Његошев институт. Монографије и студије. Књ. 1, 1997.

Бећковић, 1992

Петар II Петровић Његош, *Пустињак цетињски*. Припремио Матија Бећковић. Никшић-Титоград: Универзитетска ријеч-Октоих, 1992.

Поповић, 1923

Павле Поповић, *О Горском вијенцу*. Београд: Геца Кон, 1923.

Лесковац, 1979

Младен Лесковац, Нови мађарски превод „Горског вијенца“. *Руковет*. Суботица, св. 3-4, 1979, 244-254.

Стевановић, 1990

Михаило Стевановић, *О језику Горског вијенца*. Београд: САНУ, Научна књига. Посебна издања. Одељење језика и књижевности. Књ. 41, 1990.

Деретић, 1986

Јован Деретић, *Горски вијенац П. П. Његоша*. Библиотека „Портрети књижевних дела“, Београд: Завод за издавање уџбеника и наставна средства, 1986.

Речник, 1967

Речник уз Целокупна дела Петра Петровића Његоша. Саставили Михаило Стевановић и Радосав Бошковић уз сарадњу Радована Лалића. - Целокупна дела Петра Петровића Његоша. Књига LII. Београд: Просвета-Обод-Свјетлост, 1967.

Бранимир Чович

О СТРУКТУРЕ СЛОЖНОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ОБРАЗА *ГОРНОГО ВЕНЦА* ПЕТРА II П. НЕГОША (Имманентный анализ)

Резюме: В настоящей статье сосредоточивается внимание на семантическом анализе всего лишь одного, но зато сложного и многомерного поэтического образа из многообразия все еще не исследованной системы образов и символов *Горного венца* (1847) Петра II Петровича Негоша, образа представляющего собой своеобразный микрокосм этой драматической поэмы в целом. Помещается он в всего одной реплике одного из главных персонажей, Вука Мичуновича, в которой он отрицательно относится к причитаниям сердара Вукоты над горькой судьбой черногорцев, живущих, по его словам, в „проклятой стране“, в которой смерть „пожинает во цвете юности“, до срока ее молодых.

Этот многомерный образ является микрокосмом *Горного венца* и в тематическом плане (с тремя стержневыми мотивами поэмы в целом: многовековая борьба за освобождение Черногории от турецкого ига, раны бывшего поражения на Косово поле в 1389 году, косовский миф), и в плане металогическом или образно-метафорическом (с густо насыщенной парадигмой стилистических фигур и тропов), равно как и в плане собственно языково-стилистическом (с бинарной оппозицией „славянизм“ – „солецизм“, которая является „конструктивной доминантой“ или „центром структурности“ данного сложного образа, состоящего из трех подструктур). В первом и в третьем сегментах преобладают славянизмы (т.е. церковнославянские, русскославянские и сербскославянские элементы), в то время как в среднем сегменте абсолютно преобладают „солецизмы“ (т.е. диалектная лексика и фразеология, самые разнообразные отступления от языковой нормы, в частности, субстандартные неполные предложения родного края Негоша). При этом нужно подчеркнуть, что первый и третий сегменты передаются „небесным“ языком, т.е. средствами, характерными для высокого классицистического стиля, и образуют кольцевую композицию, обрамляющую центральный сегмент – где рассказ о позорной для черногорских юнаков старости передается „земным“ языком, т.е. субстандартным колоквиальным языком. Интересно, что все сегменты структуры в стилистическом плане начинаются одиноково – риторическими вопросами, которые сменяются метафорой, а заканчиваются сравнениями. В первом и третьем сегментах метафора в содействии с образным сравнением образуют своеобразную метафизическую вертикаль (без которой, по мнению Мирче Элиаде, невозможна ни одна поистине художественная модель мира): в первом – воскресением погибших смертью храбрых черногорцев на поле брани и взлетом „в царство поэзии“; в третьем – их вознесением в „юнацкую державу“, т.е. в пантеон косовских юнаков. В среднем же сегменте наблюдается обратный процесс: средствами „земного“ языка, с сугубо вещными метафорами и сравнениями чертится горизонталь грубой действительности в рассказе о „позорной старости немощной“, а в заключительных двух стихах, в которых налицо процесс антропоморфизации смерти, эта же горизонталь резко обрушается в полуотронутый мир. Эта многомерная модель художественного мира – ценный вклад Негоша в поэтику европейского романтизма, не имеющая по охвату художественного пространства себе равных во всей европейской литературе.