
УДК 81'42

821.163.41.09-1

Милош М. Ковачевић

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

ДИСКУРС ЈЕДНЕ ПЈЕСМЕ АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА У ДИСКУРСНОЈ АНАЛИЗИ

Сажетак: У раду¹ се у најкраћем дају карактеристике лингвистичких дисциплина *анализа дискурса* и *лингвистика текста*, и показује да су темељни критеријуми тих двију дисциплина подударни, и да се прије ради о двама називима за исту дисциплину неголи о двјема критеријално различитим дисциплинама. И једна и друга дисциплина првенствено истражују типове кохезионих и кохеренцијских веза унутар писаног или говорног теста и/или дискурса.

У раду је пјесма „Јутрима благим Божјим вечерима“ савременог српског пјесника Алека Вукадиновића посматрана као затворени поетски дискурс или текст унутар кога су истражени сви типови кохезионих и кохеренцијских веза.

Кључне ријечи: дискурс анализа, лингвистика текста, Алек Вукадиновић, дискурс, текст, кохезија, кохеренција, паралелизми, еквиваленција, лингвистика

Према Трасковом рјечнику *Темељних лингвистичких појмова* дискурс је „било који повезани дио говора или писма“ (Траск, 2005: 57), који проучава дисциплина *анализа дискурса*, утемељена и проширена прије свега на енглеском говорном подручју. Тако схваћен дискурс и анализа дискурса „тешко су разлучиви“ од *текста* и текст(уал)не лингвистике, уобичајених и у употреби неупоредиво чешћих термина у европској (прије свега њемачкој, холандској и словенској) лингвистици (Траск, 2005: 31).

Када се инсистира на разлици између та два термина, онда се по правилу наводи да „*Анализа дискурса* ставља акценат на структуру природног говорног језика, у типовима ’дискурса’ као што су конверзације, интервјуи, коментари и говори. *Текст-анализа* се концентрише на структуру писаног језика, на ’текстове’ као што су есеји, белешке, саобраћајни знаци и поглавља књига. Али ова дистинкција није изразито оштра, па се ти називи употребљавају и у многим другим значењима. Наиме, и ’дискурс’ и ’текст’ могу се користити у много ширем смислу и подразумевати све језичке јединице с одредљивом комуни-

¹ Рад је урађен у оквиру пројекта 178014: *Динамика структура савременог српског језика*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

кативном функцијом, било говорном или писаном. Неки научници говоре о 'говорном и писаном дискурсу', други опет о 'говорном и писаном тексту'. У Европи се термин текст-лингвистика (или текстуална лингвистика) често користи за проучавање језичких принципа који управљају структуром свих облика текста“ (Кристал, 1995: 20).

И управо у том значењу – подударном Бахтиновој дефиницији текста, по којој је текст „сваки повезан знаковни комплекс“ (Бахтин, 2013: 207), којој је сродна дефиниција Гловацки-Бернарди да је „текст кохерентан слијед коначног броја реченица“ (Гловацки-Бернарди, 1990: 17) – у овоме раду не правимо диференцијацију између термина текст и дискурс. Посебно и стога што се у истраживању и текста и дискурса подразумевају њихове кохезионе и кохеренцијске везе (а те је термине, подјетимо, инаугурисала њемачка текстуална лингвистика, да би онда постали темељни термини не само текстуалне лингвистике него и дискурс анализе). „Кохезија је присутност изравних лингвистичких веза које омогућавају препознатљиву структуру, нпр. ријечи као што су *она, овај, послје, стога* и *али*. Кохеренција је ступањ смислености дискурса заснован на вриједносним мјерилима нашег знања о свијету“ (Траск, 2005: 57–58). Или друкчије речено, „*кохезија* се односи на остваривање *линеарне везе* (везе међу реченицама), а *кохеренција* на остваривање везе са контекстом и остваривање везе у жанровском смислу“ (Вуковић, 2000: 103).

Општепознато је да минимални дискурс или текст може бити једна једина реченица, док максимални има горњу границу отворену (може бити чак вишетоми роман, какав је нпр. Толстојев *Рат и мир*). У самоме тексту и/или дискурсу „диференцирају се двије групе елемената: *језички (формални)* и *тематски (садржајни)*. Док је *језик* обавезан конституенс књижевног дјела, остали, тзв. нејезички елементи (*тема, прича, предметност, идеја* итд.) нијесу. Управо, у тој двојности конститутивних елемената, стилистичари семиолошке оријентације виде и двије могућности приступа тексту: једну на плану *језика* (вербално-фонички, графички, синтаксички и семантички аспект) и другу на плану *изражавања* (сложене релације унутар текста). Први приступ је, заправо, *микростилистички, микроконтекстуални, синтагматски*, други је *макростилистички, макроконтекстуални, парадигматски*. Први обично не обухвата веће сегменте и цјелину, док други то чини (Вуковић, 2000: 101).

Треба посебно нагласити да „иза сваког текста стоји систем језика. Њему у тексту одговара све поновљено и изнова створено и све што се може поновити и обновити, све што може бити дато изван датог текста (датост). Али истовремено сваки текст (као исказ) представља нешто индивидуално, јединствено и непоновљиво, и у томе је целокупан његов смисао (његова идеја, због које је и створен)“ (Бахтин, 2013: 210). Тај чин индивидуалног, јединственог и непоновљивога је „нераскидиво повезан с моментом ауторства и нема ничег заједничког с природном и случајном појединачношћу; он се у потпуности остварује средствима знаковног система језика“ (Бахтин, 2013: 210). „Принцип аутора“ – како би рекао М. Фуко – представља основ игре „идентитета који има облик *индивидуалности* и *јаства*“ (Фуко, 2007: 25). Уза све то, сами

дискурси или текстови зависе од дисциплине односно жанра коме припадају, јер „дисциплина је принцип контроле над продукцијом дискурса. Дисциплина утврђује границе дискурса путем игре *идентитета* који има облик сталног реактуализовања правила“ (Фуко, 2007: 29).

Предмет овога рада јесте један поетски дискурс, поетски текст, једна цијела пјесма савременог српског пјесника Алека Вукадиновића, пјесма „Јутрима благим Божјим вечерима“. У питању је, дакле, „индивидуални, јединствени и непоновљиви“ текст или дискурс, какав је текст сваке појединачне пјесме, или сваког књижевноумјетничког дјела. Ту Вукадиновићеву пјесму ћемо у овоме раду анализирати као затворени дискурс, и то тако што ћемо покушати проникнути у њену структуру као мрежу кохезионих елемената, а у њен садржај као мрежу кохеренцијских елемената. Те двије структуре, прва језичко-формална, а друга језичко-семантичка међусобно су комплементарне, баш као два плана стилема као основне јединице стилистичке анализе: плана стилематичности (језичког ткања стилема) и стилогености (функционалне, естетске вриједности било које (не)стилемске језичке јединице). Вукадиновићева ће се пјесма у нашој анализи третирати као *текстостилем* или стилистички маркиран дискурс.

Прије но што пређемо на анализу њене стилематично-стилогене, односно језичко-семантичке структуре, потребно се је упознати са цјелином пјесме, па је зато овдје и наводимо:

Јутрима благим
 Божјим вечерима

Ко даха нема ко крока не има
 Не може снити слити се са њима
 Стопе безданим ношене крилима

Стопе безданим ношене крилима
 Горе високо високо над тлима:
 Тразима морним мраковима злима

С тразима морним мраковима злима
 Рвах се гоних борих се са њима
 Јутрима благим Божјим вечерима

Јутрима благим Божјим вечерима

Пјесма је, није тешко закључити, по свом облику *терцина*. А терцина је „облик песме која се састоји из више терцета повезаних нарочитим, ланчаним (верижним) римовањем *aba bcb cdc* итд., које се закључује последњим – издвојеним стихом (МНМ – Н) [...] Обично је у *јампском једанаестерцу* (петоектусном са женском клаузулом)“ (Ружић, 2008: 210).

Од дефиницијских карактеристика терцине, Вукадиновићева пјесма „изневјерава“ само једну: ону о верижној рими. Вукадиновићева терцина је, наима, састављена од три терцета (три строфе од по три стиха), завршава се издвојеним десетим стихом као „репом“, који заправо понавља наслов, тако

да наслов и завршни стих прстенasto уоквирују три терцета. Сви стихови су изометрични – једанаестерци су. Ти једанаестерци у свим стиховима имају цезуру, која нема увијек и функцију полукаденце, иза петог стиха. Дакле, цезура у цијелој пјесми сваком стиху задаје слоговну структуру 5+6. Сви стихови су обједињени истом римом, моноримни су. Тако од иманентних карактеристика терцине Вукадиновићева пјесма нема верижну риму, него је *моноримна*, што је одлика арапске терцине.² Сви стихови се, укључујући ту и наслов, завршавају женском римом (женском клаузулом) – *има*.

Врло је занимљива међустрофна повезаност пјесме, међустрофна кохезија. Строфе су међусобно повезане анадиплозичком редупликацијом задњег стиха: задњи стих терцета понавља се као први стих наредног терцета. И не само то него задњи стих трећег, последњег терцета, понавља се као осамостаљени последњи стих („реп“) пјесме. Тако је анадиплозички међустрофни ланчани кохезиони принцип досљедно проведен у структури цијеле Вукадиновићеве терцине „Јутрима благим Божјим вечерима“.

Основни структурни принцип пјесме у цјелини, њених строфа и њених стихова јесте принцип паралелизма. Он се не потврђује само у анадиплозичким везама строфа, него још више и још прије у интерпункцијској структури пјесме. Наиме, пјесма има „слободну интерпункцију“, тзв. пливајућу интонацију, сем у једном једином случају. Иза петог стиха, који је средишњи стих (јер је пјесма десетостишна) употрејебљена је двотачка, и то је једини, али, како ћемо видјети, врло битан интерпункцијски знак прије свега за схватање и кохезионе и кохеренцијске структуре пјесме. Наиме, првих пет стихова као да су обједињени катафоричком функцијом – они су отварачког карактера, семантички непотпуни без навођења других пет стихова, који имају анафоричку функцију, функцију експликације тих значењски непотпуних стихова.

Готово цијелу пјесму – посматрану кроз унутарстиховну и унутарстрофичну структуру – карактеришу два структурна типа паралелизма: а) синтаксички и/или семантички паралелизам, и б) хијастичка и анастрофичка структура стихова. Показаћемо то лингвостилистичком анализом – која подразумијева издвајање њених стилематичних и стилогених елемената (о стилематичности и стилогености језичких јединица в. исцрпно у Ковачевић, 1998, 2000; Ковачевић, 2012) – цијеле пјесме од њенога првог до њеног завршног, десетог стиха.

У почетном стиху пјесме – *Ко даха нема ко крока не има* – на цезури и на крају стоји семантички подударна, али лексички неподударна јединица, заправо стоје варијантне форме исте јединице (*нема – не има*). Пјесник је избјегао употребу истог облика што због метричких разлога, али прије због тога што је свјесно избјегао леонинску риму; лексеме на цезури и на крају стиха тако не остварују праву, него неправу, нечисту риму (*-ема : -има*), вјероватно и због тога што би тиме изневјерио начело моноримности, а и зато што се једно значење ипак неупоре-

² „Божидар Ковачевић је у збирци *Заустављени талас* (Београд, 1956) објавио песму с наловом *Арапске терцине*: (...). У напомени за ову песму на крају збирке (стр. 183) пише: 'Арапске терцине – особити облик песме, досад непознат у нас: све строфе (обично терцине) проткане су једним јединим сликом'.“ (Грдинић, 2007: 238).

диво боље преноси двјема дјелимично различитим формама исте лексеме, него њеном формалном редупликацијом. Једна од структурних карактеристике пјесме у цјелини јесте избјегавање леонинске риме. То потврђује и трећи стих прве строфе – *Стопе безданим ношене крилима* – у којем је опет саодносом (-им:-има) избјегнута леонинска рима. У другом стиху – *Не може снити слити се са њима* – остварена је разасута рима на цезури (*снити слити*), чија је лексичка подлога апофонија³, која почива на фонолошкој опреци консонаната Р и Н, који су оба и сонанти и надзубни, тако да дијеле исте акустичко-артикулационе особине, готово сугеришући хомофонијски статус датих лексема. Формалне еквивалентности праћене су и семантичким еквивалентностима. Наиме, у првом стиху већ његовом упитном формом семантички су фокусиране именице *дах* и *крок*. *Дох* у синегдохалној функцији заправо је човјек с духом, човјек који је баш тим духом, својим душевним карактеристикама, *искорачио* из круга оних који те карактеристике немају. Кад и како искорачио? Искорачио док *сније* и *снијући се слије* са ЊИМА. Као да ријечца *се*, иако припада само глаголу *слити се*, обједињава, у једну цјелину увезује, значење и глагола *снити*, јер снимање доноси стапање у једну цјелину, такво мијешање које ништи разлике. Само нам пјесник неће одмах да открије с ким се то „онај ко духа и крока има“ слива у сну. Тога не именује, него на њега једноставно упућује замјеницом. Као упућивачка ријеч без претходно наведеног именичког кореферента, дата замјеница има чисто *катафорску функцију*. Она експликацију свог значења треба да добије тек у наредним стиховима пјесме.

Трећи стих као да је привидно смисаоно независан од претходна два, јер с њима нема рекцијске везе, не улази у семантички оквир ниједног од глагола из прва два стиха (ни *нема*, ни *снити*, ни *слити*): *Стопе безданим ношене крилима*. Тај стих, међутим, преко лексеме *стопе* формира позиционо неусловљену *епанафору*, што ће рећи редупликацију синонимних или блискозначних јединица (Ковачевић, 2000: 306). Лексема *стопе* употребљена у множини има синегдохално значење „ноге у ужем смислу“, али и метонимијско значење „ход“, „корак“ (РМС, 5, 1973: 1036)⁴, а обје те семантичке компоненте подразумејева и лексема *крок* као поетски маркирана варијанта лексеме *корак* у првоме стиху. Тако се преко заједничких семантичких компоненти лексема *стопа* и *крок* успоставља смисаона веза првога са посљедњим стихом прве строфе, чиме се усложњава кохеренцијска структура првога терцета пјесме. Али *стопе* што подразумејевају *крок* немају уобичајену функцију „ходања, корачања“ – оне су прије свега *искорак*, *покрет духа*, али „безданим ношене крилима“. Одвојене од земље, *стопе*, сад у синегдохалном значењу онога „ко духа има“, бивају „крилима ношене“, постају „крилате стопе“, али та крила нису обична но „бездана“, што ће рећи „бескрајна, бесконачна, неизмјерна“.⁵

³ „Ово је фигура којом се ствара нека опрека значења на малој фонолошкој опреци. Примјери: *Да сам сам, био би то сан*“ (Шкарић, 2003: 139).

⁴ стопа – 1. стопало, доњи део ноге; 2. мн. *ноге у ужем смислу* [нпр.: ...љуби Никанору стопе; ...чизме на огромним стопама], 4.а. *ход*, начин ходања, *корак*, ступај [нпр.: Свекрвине су стопе нечујне] (РМС, 5, 1973:1036)

⁵ бездан¹ – дубока провалија, бескрајна дубина. 2. фиг. *бескрајност, бесконачност, неизмерност*

Тај трећи стих уз то је и синтаксостилем, јер је сав анастрофско-хипербатонски структурисан, и то са једном анастрофом и двоструко реализованим хипербатоном.⁶ Његову нестилематичну, комуникативну форму *безданим крилима ношене стопе* пјесник је у синтаксостилемску поетску форму *стопе безданим ношене крилима* превео реализујући једном анастрофу, а двапут хипербатонски поступак: а) анастрофа⁷ је остварена стављањем објекта, а заправо пасивног номинативног субјекта *стопе* испред глаголске лексеме чија је семантичка допуна, испред глаголског придјева *ношене* (уп.: *стопе ношене*), б) хипербатон је остварен уметањем придјева између објекта, односно пасивног субјекта и његовог управног члана (уп.: *стопе безданим ношене*), а в) хипербатон је реализован и разбијањем конгруентне супстантивне синтагме *безданим крилима* придјевом трпним *ношене* у функцији кондензованог пасивног предиката (уп.: *безданим ношене крилима*). Та анастрофична и хипербатонска стилистичка надоградња стиха условљена је како кохезионим тако и кохеренцијским везама овога са осталим стиховима прве строфе: прије свега разлосима риме, затим провођењем принципа избјегавања леонинске риме, па мјестом цезуре, потом стављањем лексеме *стопе* у иницијалну позицију због наглашавања њене епанафорске везе са лексемом *крок* из првога стиха, а није без значаја ни интенционално фокусирање значења партиципског придјева *ношене* како његовим дистанцирањем тако и његовом постпозицијом у односу на лексему *стопе* која уза њ има семантичку функцију објекта а синтаксичку функцију пасивног субјекта.

Будући да су, како смо већ рекли, строфе међусобно повезане анадиплозичком редупликацијом задњег стиха, други терцет ове Вукадиновићеве терцине почиње завршним стихом првога терцета: *Стопе безданим ношене крилима*. Други стих – *Горе високо високо над тлима* – синтаксички представља мјесну одредбу глаголског придјева *ношене* из првога стиха: „стопе су ношене горе високо високо над тлима“. Структурну основу стиха чини хијазам и два паралелизма: а) на почетку и на крају стиха долазе двије прилошке одредбе мјеста, једна изражена мјесним прилогом *горе*, а друга инструменталном предлошко-падежном конструкцијом *над тлима*. Обје те прилошке одредбе повезује иста архисема: „над земљом, на висини“, тако да те прилошке одредбе готово имају синонимно значење. Међутим, пјесник ће између тих семантички блискозначних спацијалних прилошкоодредбених јединица уметнути редуплицирани прилог *високо*: *Горе високо високо над тлима*. Редупликација датог прилога наглашава његово интензификаторско-квантификативно значење, тако да *високо, високо* значи „веома високо“. Друкчије речено, семантичка структура

[нпр.: ... *бездан* времена] (РСАНУ, 1, 1959: 398)

бездан² – 1. који је без дна, неизмерно дубок, 2. *неизмеран, бескрајан* [...бездан душе], 4. несхватљив, недокучив [...овај бездани човек] (РСАНУ, 1, 1959: 398).

⁶ Хипербатон „настаје разбијањем синтагматски уско повезаних компонената неком компонентом којој ту у уобичајеном реду ријечи није мјесто“ (Ковачевић, 1998: 31).

⁷ „Анастрофа подразумева измјену мјеста двију компонената које у општеупотребној конструкцији по правилу слиједи једна за другом“ (Ковачевић, 1998: 30).

стиха не подразумејева одвојена значења „горе високо“ и „високо над тлима“, него уједињење значења „веома високо горе и над тлима“. То је остварено захваљујући хијазму, будући да полустихови имају хијастичку структуру, у првом полустиху прилог *високо* је у постпозицији, а у другом у *препозицији* у односу на прилошку одредбу коју квантификује. У цијелом стиху као да је управо због тога посебно наглашена семантичка компонента *високо* не само редупликацијом дате лексеме него и постојањем дате семантичке компоненте у семантеми самога прилога *горе*. Наиме, прво и основно рјечничко одређење значења прилога *горе* јесте „1. а. *високо над земљом*“ (РСЈ, 2007: 212). Готово да су све лексеме у стиху обједињене присуством бар једне исте семантичке компоненте. Тако „горе“ подразумејева не само семантичку компоненту „високо“, него и компоненту „над земљом“, која ће у Вукадиновића добити пјеснички подобнију форму „над тлима“, или „над тлима“ подразумејева „горе“, а самим тим потенцијално и „високо“. Ипак је у цијелом стиху семантичка компонента „високо“ најзначајнија. Како због своје реитерацијом остварене интензификаторске функције, тако још више због семантичког суодноса који успоставља са придјевом *безданим* из првога стиха, а заправо именицом *бездан* која је том придјеву у основу. Основно значење лексеме „бездан“, које нужно садржи и изведени придјев *бездани* – јесте „дубока провалија, бескрајна дубина“ (РСАНУ, 1, 1959: 398). Из тога проистиче да би *бездана крила* морала *стопе* носити у „бескрајне дубине“. Пјесник међутим наглашавањем компоненте „високо“ показује да *бездана крила* носе *стопе* веома високо, у „бескрајне висине“. На тај начин успоставља се контрасна семантичка „тензија“, готово борба за превласт контрастних семантичких компоненти. И управо та контрастна семантичка „тензија“ као да постаје структурна доминанта цијеле друге строфе.

Наиме, трећи стих – *Тразима морним мраковима злима* – почиње лексемом „трази“ која успоставља директну семантичку везу са „стоп(ал)ом“ као почетном лексемом првога стиха. Именица „траг“ – овдје употријебљена као поетизам у множинском пјесничком облику „трази“ – у својој семантеми већ садржи семантичку компоненту „стопало“, како то и њена рјечничка дефиниција показује: „траг (мн. трагови, песн. трази) *отисак стопала, ноге, точка и сл. на некој површини* (нпр.: траг у снегу)“ (РМС, 6, 1976: 251). Одакле „трази“ ако су „стопе ношене крилима“? Крила за разлику од стопа не остављају трагове. Очигледно је, међутим, да ово путовање онога „ко даха и крока има“ није прво, нити једино – него се често понавља, тако да су се у свијест „путујућег“ урезали, без обзира на то што су невидљиви, трагове претходних већ доживљених путовања. А како и не би, кад су то „морни трагови“ што се остварују у „мраковима злима“. Стих је вишеструко испреплетен семантичким и синтаксичким паралелизмима. Најприје синтаксички, он се састоји од двије конгруентне супстантивне синтагме анастрофично структурисане, тј. с конгруентним атрибутима (*морним* и *злима*) реализованим у постпозицији у односу на надређене именице (уп. *Тразима морним, мраковима злима* ← *морним тразима,*

злима мраковима). Друго од четири лексеме, три су хомојоптотонски⁸ повезане, што значи да свака од њих има исти падежни наставак, а то је –има (*тразима морним мраковима злима*). Само је придјев *морним* изневјерава апсолутну реализацију хомојоптотона у свим лексемама стиха, и то прије свега због мјеста цезуре иза петог слога, а и због принципа избјегавања леонинске риме што важи за пјесму у цјелини (... *морним ... злима*). Хомојоптотон је уз то омогућио први пут у пјесми реализовану крунисану (удвојену) риму (...*мраковима злима*), али и приви пут просаподозичну⁹ риму, тј. риму почетне и завршне лексеме стиха (*тразима ... злима*).

Овај стих није богат само синтаксичким, него и семантичким паралелизмима. А они се прије свега огледају у редупликацији семантичке компоненте „црн“ чак у три лексеме: *морни*, *мракови* и *зао*, с тим да се у овој посљедњој та семантичка компонента препознаје као метафорички еквивалент значењу „рђав“ (што и јесте основно значење лексеме *зао*). Придјев *мбрни* као нестандардна, покрајинска ријеч, провинцијализам, има значење „*који се односи на мóreње, на бојење у црно (који служи при бојењу у црно, којим се боји и сл.)* [...] вода морна, морни лонац и сл.“ (РСАНУ, 13, 1988: 70). Именица *мрак* има основно значење *тама, одсуство свјетлости*, док *зао* има основно значења *рђав, лош*. Сва три значења имплицирају конкретно и/или метафорично значење *црн, мрачан*, чија се „ирадијација“ обухвата готово цијели стих. Тако трострука хомојоптотонска граматичка редупликација налази свој паралелизам у трострукој епанафоричкој семантичкој редупликацији у овоме стиху. Цијели стих је дакле обојен семантиком *мрака, ноћи* кроз преплитање њиховог основног и метафоричког значења. Та семантичка компонента овај стих повезује са другим стихом пјесме, наиме са лексемом *снити*, јер *сан* подразумејева ноћ као вријеме реализације. Стање *мрака, ноћи* на тај начин прожима пјесму у цјелини. Ова пјесма тако потврђује запажање да „Алек Вукадиновић најчешће призоре у својим песмама смешта у ноћ (или и ако није реч о ноћи оно што се узима за предмет описа по својим основним обележјима припада ноћи)“ (Микић, 2001: 26□27), и да он „у својим имагинативним узлетима свет види као позорницу на којој делују ’мрачне силе’, другим речима, Вукадиновић систематски гради једну визију света у којој оно што је тамно и мрачно има средишње место и улогу“ (Микић, 1996: 27). Уосталом, и сам Вукадиновић у свом аутопоетичком исказу наглашава да „уронити у таму и поноре без дна, окренути леђа рацију, рећи *не* фаталном протоку ствари и догађаја, у који смо без своје кривице укључени, једино је што остаје оптици нашег доба: духовној и стваралачкој. Ни разум, ни чула не спасавају од беде овога света, па се урања у неко ’треће стање’, којему не знамо ни имена ни граница. Најсублимнији, најетеричнији, најирационалнији звуци потекли су са тих невидљивих извора, из срца *тамног вилајета*, од којег је и Бог изгубио кључ“ (Вукадиновић, 1996: 9).

⁸ Хомојоптотон је „посебан облик хомојотелеутона: настаје када се у реченици или стиху поједине ријечи завршавају истим падежним [или глаголским] наставком“ (РКТ, 1992: 266).

⁹ Просаподоза или киклос „подразумијева понављање исте језичке јединице на почетку и на крају једнога стиха или реченице“ (Ковачевић, 2000: 295).

Синтаксички садржај завршног стиха другог терцета – *тразима морним мраковима злима* – може се тумачити као просекутивна мјесна одредба којој навођење отвара глаголски придјев *ношене* из првога стиха строфе (...ношене *тразима морним...*). Тако је по својој спацијалној прилошкоодредбеној функцији овај стих еквивалентан са претходним (...ношене *горе високо...*). Распоред двије спацијалне прилошке одредбе у начелу је комуникативно слободан, да није двотачке иза претходног стиха. Та двотачка као да сугерише семантичку неравноправност тих двију мјесних одредби, као да друга има својеврсну експликативну улогу прве (уп. *Горе високо високо над тлима:/ Тразима морним мраковима злима*).

То се посебно види у његовој анадиплозичкој реализацији на почетку треће строфе, тј. трећег терцета: *С тразима морним мраковима злима*. Први пут лексичко-синтаксички неподударан анадиплозички стих. Беспредлошка инструментална просекутивна конструкција у завршном стиху другог терцета (*Тразима морним мраковима злима*) дјелимично је модификована – беспредлошка просекутивна инструментална форма замијењена је социјативном инструменталном с предлогом *с* (*С тразима морним мраковима злима*). Разлог је једноставан: та конструкција више не зависи од глагола *носити*, односно глаголског придјева *ношене* него је синтаксичка допуна глаголима што долазе у наредном стиху: *рвах се, гоних се, борих се*. Будући да је линеарно смјештена испред глагола који јој отварају мјесто, допунска инструментална одредба заправо заузима стилски маркирану анастрофичну позицију. И то прије свега зато што је било неопходно испоштовати досљедно провођени структурни принцип анадиплозичке везе строфа.

Други стих треће строфе – *Рвах се гоних борих се са њима* – представља семантички кључ пјесме у цјелини. У стиху се понављају три глагола у аористу, па је самим тим због подударног аористног наставка, у сва три глагола он, баш као и претходни, хомојоптогонски структурисан, само што се овдје трипут не понавља исти инструментални падежни наставак, него исти аористни глаголски наставак –х. При том је врло битан распоред трију аористних глагола због завршетка њихове основе. Наиме, други и трећи аорист *гоних борих* долазе на цезури, нису само хомојоптогонски подударни, него и хомојотелеутонски¹⁰, тј. за разлику од подударности у наставку с првим аористом (*рвах*), ова се два аориста подударају у двофонемском завршетку који чине инфикс граматичке основе –и, и аористни наставак –х, тако да подударност двају аориста захвата групу –их (*гоних борих*). Тиме је у све три строфе испоштован принцип римовања лексема на цезури: у другом стиху прве строфе *снити слити*, у другоме стиху друге строфе *високо високо*, и сад у другоме стиху треће строфе *гоних борих*. Успостављена је, дакле, апсолутна еквиваленција контактне риме на цезури свакога другог стиха. Осим тога, врло значајан, за семантичку структуру пјесме можда најзначајнији, паралелизам успостављају лексички завршеци овога

¹⁰ Хомојотелеутон „означава гласовно подударање завршних слогова двају или више колона“, тј. синтагми или реченица (РКТ, 1992: 266).

и другог стиха прве строфе. И један и други стих завршавају се инструменталном социјативном замјеничком конструкцијом: СА ЊИМА. Та подударна падежна форма у финалној позицији другог стиха првог и трећег терцета има битно различиту структурно-семантичку, кохезионо-кохеренцијску улогу. Но, прије него што на њу укажемо, потребно је истаћи значај употријебљених аористних форми глагола. Ниједна друга глаголска форма на датоме мјесту не би могла бити семантичко-стилистички пандан аористу. Наиме, основна карактеристика аориста јесте та да се њиме изражавају искључиво лично доживљене прошле радње ограниченог трајања (Вуковић, 1967: 380□382). Њиме се, дакле, исказују доживљаји, а не догађаји, тј. само радње у којима је учествовало или је при њиховој реализацији било присутно лице које их износи. Управо те особине аориста омогућиле су пјеснику да изрази близак доживљај, доживљене и проживљене унутрашње борбе са „мракoвима злима“ или „мрачним силама зла“. Тек сад се открива значење катафорски употријебљене замјеничке конструкције „с њима“ из другог стиха: *Не може снити слити се са њима*. Све до овога стиха није јасно ко су то „они“, с којим се онај „ко духа нема, ко крока не има“ не може слити. Тако замјеничка форма с њима у другоме стиху прве строфе има структурно отварачку, катафорску функцију, она тражи семантичку идентификацију у наставку пјесме. И добија је у овом стиху, гдје се дата форма опет понавља: *Рвах се гоних борих се са њима*, али сад с кореферентним анафорским значењем. Она сад упућује на изречени садржај у претходном стиху, „понављајући“ га: *с њима = с тразима морним мракoвима злима*. „Трази морни и мракoви зли“ јесу предмет или „материјална садржина“ рвања, гоњења и борбе пјесничког субјекта.

Сљедећи, трећи а завршни стих трећег терцета – *Јутрима благим Божјим вечерима* – који има синтаксичку вриједност прилошке одредбе за вријеме, а која се директно уводи преко наведених глагола, сугерише закључак да сва та борба и није „ноћна“, није „у сновима“, него да се води у „јутра блага“ и „Божје вечери“. И заиста, лирски субјекат постаје свјестан те борбе, тих рвања, тих гоњења са „мракoвима злима“ тек буђењем, тек кад наступи јутро. И то „благо јутро“, што ће рећи, „пријатно, умирујуће“ јутро. Али с буђењем не одагнава све тегобе борбе с тамним и непознатим силама, *трагови* те борбе нужно остају. И ти трагови, односно *трази*, како пјесник каже, јесу остаци, ожиљци тог рвања, гоњења, борбе која се наставља и у благим јутрима. „Трази“, како се види, у односу на њихово претходно помињање, гдје се њима означавала „путања душе“, сада имају сасвим друкчије значење. Трагови су „остаци“ борбе, оно што ни у „благом јутру“ не да мира пјеснику. „Трази“ сада више не упућују на физичке ноћне трагове које остављају „стопе ношене крилима“, него су то душевни трагови, остаци преживљених ноћних мора, сјећања на ноћне кошмарне борбе са „мракoвима злима“. Баш због тога што јутро борбу с „мракoвима злима“ преводи у „трагове“, остатке те борбе, јутра и јесу блага, пријатна. А „Божје вечери“? И њих обиљежавају трагови. Оне су границе трагова, јер послије њих долазе ноћи, у којима тамне и непознате силе потпуно обузимају онога „ко духа и крока има“. А антипод силама зла јесте Бог. Зато вечери и

јесу „Божје“, гдје призивање Бога треба да укине и саме „трагове морне“ да би се искључио сваки основ понављања „мракова злих“ као сталне ноћне море. Рвања и борбе с „траговима морним“ тако карактеристика и јутара и вечери, а рвања и борбе са самим „мраковима злима“ јесу карактеристика саме ноћи, када у сновима и долази до „сливања с њима“. Зато Божји помен уз „вечери“ готово да значи инвокацију, молбу Богу да се „трази“ изгубе и да не дође до понављања ноћних рвања и борби са „мраковима злима“.¹¹

Тај завршни стих трећег терцета – *Јутрима благим Божјим вечерима* – у пјесми троструко реализован, јер се јавља још и као наслов и као „реп“ ове Вукадиновићеве терцине – има врло усложњену не само семантичку него и синтаксичку структуру. Стих чине двије супстантивне синтагме, с тим да прва има анастрофичну постпозицију атрибута (јутрима *благим*), док друга супстантивна синтагма има комуникативну, стилистички немаркирану препозицију конгруентног атрибута (*Божјим* вечерима). Тако је стих добио хијастичку структуру: други његов дио представља одраз у огледалу првога. Уз то је у стиху остварена двострука рима: остварује се просаподозична рима прве и завршне лексеме стиха (*јутрима... вечерима*), али и контактна рима лексема на цезури (*благим Божјим*). Та контактна (мезофорска) рима на цезури до овога стиха остваривана је искључиво у средишњем (другом) стиху у сваком од терцета (*...снити слити ...; ...високо високо...; ...гоних борих*). Њено појављивање у овоме стиху показује на њен велики значај у структурисању пјесме као цјелине. Троструко реализован дати стих: у наслову, у „репу“ пјесме и као завршни стих трећег терцета, показује да је мезофорска рима (рима на цезури) једна од структурних доминанти ове пјесме. Исто као што просаподозична рима из овога стиха, реализована још једино у двапут оствареном синтаксички варијантном стиху: (*С*) *тразима морним мраковима злима*, упућује на то да је семантички кључ пјесме у разјашњењу значењских и смисаоних међуодноса та два стиха – стиха *Јутрима благим Божјим вечерима*, и стиха (*С*) *тразима морним мраковима злима*.

Да закључимо. Лингвостилистичка анализа пјесме „Јутрима благим Божјим вечерима“ Алека Вукадиновића, темељена на њеном схватању као

¹¹ Н. Милошевић сматра да је „Алек Вукадиновић ... Момчило Настасијевић нашега времена. Он дакле није неко што на трагу неког свог претходника, не надилазећи тај траг, нешто казује, он је онај који само полази од тог трага, да би кренуо неком својом, сопственом стазом, условно говорећи, и да би исковао нови, непоновљиви и никад досад на нашем језику [не]исказани говор“ (Милошевић, 2001: 12). На трагу тога мишљења може се и преко наслова и преко садржаја ове Вукадиновићеве пјесме уочити интертекстуална веза са поглављима Настасијевићеве збирке *Пет лирских кругова*. Ту Настасијевићеву књигу отвара циклус насловљен „Јутарње“, на што асоцирају Вукадиновићева „јутра блага“. Сљедећи Настасијевићев циклус назван је „Вечерње“, а и један и други „по свему судећи, одговарају јутрењима и вечерњима која се служе у цркви“ (Ракитић, 2007: XXI). Тај Настасијевићев циклус готово да призива други дио Вукадиновићевог стиха „Божје вечери“. Сљедећа два Настасијевићева циклуса, која слиједи за „Вечерњим“, јесу „Бдења“ и „Глухоте“, која „упућују на ноћна бдења и ноћно суочавање са највећим истинама света и живота. Песник не казује само о болу већ изражава и исконску свест о њему“ (Ракитић, 2007: XXI). А управо ти циклуси својом тематско-идејном суштином као да проналазе „одјек“ у садржају Вукадиновићеве пјесме стављеном између насловног и завршног стиха „Јутрима благим Божјим вечерима“.

индивидуалног дискурса, показала је сву поетску „регуларност“ – засновану прије свега на принципима еквивалентности и паралелизама, који и чине суштину поетске функције језика (Јакобсон, 1966: 296□324) – њене кохезионе и кохеренцијске структуре. Анализа је, уз то потврдила, многе до сада изречене судове о суштинским карактеристикама поезије Алека Вукадиновића. А једна од најбитнијих особина Вукадиновићеве поезије може се одредити као врло тежак пут до разоткривања смисаоне структуре његових пјесама. Јер, „поезија овог песника нам се указује као језичка загонетка, као вербална целина која је у потпуно аутономном статусу у односу на тзв. Реалност“ (Микић, 2001: 31□32). А сам пјесник ће то потврдити аутопоетичким исказима да „то што се значење одмах не види, што је затамњено, то само значи да је песма потпуна, да је виши ум имагинације на делу. Једном сам рекао и то бих увек могао поновити: То што се види у једној песми није та песма.“ (Вукадиновић, 1998: 275), односно да „песма не нуди своја значења као ’робу у излогу’, него их саопштава својим имагинативним умом: сликом, мелодијом, атмосфером, наговештајем: формама вишег реда“ (Вукадиновић, 1998: 274). А кад се те „форме вишега реда“ разоткрију, како смо то у анализи Вукадиновићеве пјесме „Јутрима благим Божјим вечерима“ показали – и значење саме пјесме постане више него јасно. Лингвостилистичка анализа је, мислимо, показала да она својим егзактним критеријумима представља врло успјешан начин разоткривања замршених смислова херметички врло затворене поезије, каква је без сумње поезија Алека Вукадиновића.

Литература

- Бахтин, М. (2013). Проблем текста у лингвистици, филологији и другим хуманистичким наукама. У: Михаил Бахтин. *Естетика језичког стваралаштва*. Мирјана Грбић (превод с руског), 207□239. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Вукадиновић, А. (1996). Туроб-време и два крила. У: *Поезија Алека Вукадиновића: зборник радова*. Славко Гордић, Иван Негришорац (ур.), 9□10. Нови Сад: Матица српска.
- Вукадиновић, А. (1998). *Песме*. Александар Јовановић (избор и предговор). Београд: Нолит.
- Vuković, J. (1967). *Sintaksa glagola*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Vuković, N. (2000). *Putevi stilističke ideje*. Podgorica – Nikšić: Jasen.
- Glovacki-Bernardi, Z. (1990). *O tekstu*, Zagreb: Školska knjiga.
- Грдинић, Н. (2007). *Стални облици песме и строфе*. Београд: Народна књига, Алфа.
- Jakobson, R. (1966). *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit.
- Ковачевић, М. (1998). *Стилске фигуре и књижевни текст*. Београд: Требник.
- Ковачевић, М. (2000). *Стилистика и граматика стилских фигура*. 3. изд. Крагујевац: Кантакузин.

- Ковачевић, М. (2012). *Лингвостилистика књижевног текста*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Kristal, D. (1995). *Kemбричка enciklopedija jezika*. Београд: Nolit.
- Микић, Р. (1996). О трептању, трајању и устима ушћа. У: *Поезија Алека Вукадиновића: зборник радова*. Славко Гордић, Иван Негришорац (ур.), 26□44. Нови Сад: Матица српска.
- Микић, Р. (2001). Симболизам и епифанија. У: *Алек Вукадиновић, песник: зборник*. Драган Хамовић (ур.), 21□39. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“.
- Милошевић, Н. (2001). Слово о Алеку Вукадиновићу. У: *Алек Вукадиновић, песник: зборник*. Драган Хамовић (ур.), 11□14. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“.
- Ракитић, С. (2007). Момчило Настасијевић – песник нове синтаксе. У: Момчило Настасијевић. *Песме*. Слободан Ракитић (прир.), VII-XXX. Београд: Српска књижевна задруга.
- RKT. (1992). *Rečnik književnih termina*. Београд: Nolit.
- РМС. *Речник српскохрватског књижевног језика*. том 1, том 2, 1967. том 6, 1976. Нови Сад: Матица српска.
- РСАНУ. *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. књ. 1, 1959. књ. 2, 1962. књ. 5, 1968. књ. 13, 1988. Београд: САНУ.
- РСЈ. (2007). *Речник српског језика*. Нови Сад: Матица српска.
- Ružić, Ž. (2008). *Enciklopedijski rečnik versifikacije*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Trask, R. L. (2005). *Temeljni lingvistički pojmovi*. Zagreb: Školska knjiga.
- Fuko, M. (2007). *Poredak diskursa*. Dejan Aničić (prevod s francuskog). Loznica: Karpos.
- Škarić, I. (2003). *Temeljci suvremenoga govornišтва*. Zagreb: Školska knjiga.

Извор

- Алек Вукадиновић. „Јутрима благим Божјим вечерима“. *Вечерње новости*. (Београд) 19. 10. 2013, 17. (из рукописа).

Miloš M. Kovačević

THE DISCOURSE OF ONE POEM BY ALEK VUKADINOVIĆ IN THE LIGHT OF DISCOURSE ANALYSIS

Summary

In the theoretical part of this paper, the differential and congruent characteristics of linguistic disciplines, that is the discourse analysis and the text linguistics, are analyzed. The aim is to show that the basic criteria of these two disciplines are congruent, and



that is better to say that two different names are used for the same discipline rather than these being two different disciplines regarding the matched criteria. The one and the other discipline alike, primarily identify the types of cohesion and coherence relations in the realm of written or spoken text and/or discourse alike.

In this paper, the criteria of discourse and text linguistics are used, especially the ones concerning the analysis of the types of cohesion and coherence relations, applied to the analysis of the poem '*Jutrima blagim Božjim večerim*', written by the contemporary Serbian poet Alek Vukadinović. This poem has been analyzed as one closed poetic discourse. This paper looks into syntactic structure of the poem regarding cohesion relations, and in the analysis of coherence relations, the semantic structure of the poem has been made apparent, not only of the poem as one whole but also its strophes and verses as well. The basis of analysis of the one and the other structure is the principle of equivalence or the principle of parallelism, being the core characteristics of the poetic function of the language as understood by Jakobson.

For the reasons above and from the point of linguostylistics' point of analysis, it is necessary to regard the text or discourse of the mentioned poem as the textstyleme.

mkovacevic31@gmail.com