

Јелена Г. Рељић<sup>1</sup>

## ПРЕКИНУТА АРИЈАДНИНА НИТ – ТЕОРИЈА ОБРНУТОГ ЛАВИРИНТА

Брајовић, Тихомир (2022), *Тумачење лирске песме. Од теорије до интерпретативне праксе*, Нови Сад: Академска књига.

У својој новој студији *Тумачење лирске песме. Од теорије до интерпретативне праксе*, коју је недавно објавила Академска књига из Новог Сада, професор Тихомир Брајовић полази од чињенице да сажетост пјесничког израза, односно краткоћа лирске пјесме приморава читаоца, потенцијалног тумача, да се одмах по читању определијели за приступ и метод којим ће доћи до ваљаног разумијевања и тумачења. Стога он даје кратак преглед постојећих књижевно-теоријских струја које су дале значајан допринос развоју приступа и метода за тумачење умјетничких текстова, а нарочито лирских пјесама. Међутим, оно по чему је ова студија и те како иновативна јесте то да аутор развија и својеврсни сопствени метод, односно приступ тумачењу.

У уводном поглављу *Читање – разумевање – тумачење* аутор наглашава да онај ко приступа тумачењу лирске пјесме никако не би требало да буде медијум читач, онај ко само репродукује текст и не (са)учествује у њему, јер „колико год пута да прочитамо неку песму, ми је, дакле, сваки пут заправо упризорујемо, за себе или за друге, и то је чињеница која нас у извесном смислу чини актерима перформативног презентовања текста” (7). Другим ријечима, он разликује читача и читаоца. Читање је процес који читаоца наводи да сопственим менталним напором у систем појмовно-логичких и смислотворних релација уноси сопствена искуства, знања и емоције, тражећи у тексту одређену сврху или смисао и оно што му се у датим околностима чини вриједним пажње. Према томе, интересубјективност је круцијално својство тумачења и разумијевања поезије. Онај читалац који разумије текст може своје поимање тог текста да уобличи вербално или текстуално, учини га дијелом једног ширег интересубјективног контекста и интерпретативно га подијели са другим читаоцима.

<sup>1</sup> jelena.reljic@live.com

Интерпретација не припада до краја ни теорији књижевности ни књижевној критици. Такође, она се позива на традицију, али је истовремено у непрестаном трагању за новим методолошким приступом. С тим у вези аутор сматра да се у посљедњих стотину година смјењивао приступ за приступом, али да су кључни проблеми интерпретације остали неизмијењени те да су покушаји обликовања иновативних приступа врло ријетки. Он разликује двије линије модерног разумијевања књижевности – продукцијско-конструкцијску парадигму и рецепцијско-лекторску парадигму. Прва линија јавља се упоредо са феноменологијом коју аутор види као својеврсну тачку укрштања ове двије парадигме. Почетком прошлог вијека напушта се позитивистички приступ карактеристичан за 19. вијек те се, почев од руских формалиста, преко структуралиста и семиотичара, па све до новокритичара (New criticism), развија тзв. унутарњи приступ, базиран, прије свега, на интересовању за питања конструкције пјесничке форме. Средином прошлог вијека јавља се и друга линија, односно рецепцијско-лекторска парадигма, која се заснива на интересовању за облике, видове и услове усвајања и дистрибуције пјесничке форме, а коју заступају, прије свега, представници естетике рецепције, постструктуралисти те заступници „трансакционе критике” (*transactive criticism*) и „критике читалачког одговора” (*reader response criticism*).

У наредним поглављима аутор управо тежи ка томе да, уважавајући приступе рецепцијско-лекторске парадигме, реafirмише и добре тековине продукцијско-конструкцијске парадигме „не у редукионистички ’чистим’ категоријама и феноменима, него критички релационираним појмовима, поступцима и значењима” (25). Имајући на уму да је тумачење креативно-интелектуални дијалог између читаоца и пјесме, својеврсна културна размјена између пјесме, тумача и оних за које се тумачи, а ослањајући се на дијалошку теорију идентитета, коју је заступао Петер Зима, аутор *рефлексивни идентитет читања* види као упоришну тачку ваљане интерпретације.

На почетку поглавља *Обрнути лавиринт интерпретације* аутор упозорава на замке тзв. биографског тумачења лирских пјесама, као и фокусирања само на конструктивне чиниоце пјесме јер овакав „школски приступ” одузима пјесми животност. Ограничења и мане оваквих приступа, али и њихове предности, предочава на примјеру пјесама *Кад млидија умрети* Бранка Радичевића и *Песма за мој 27. рођендан* Бранка Миљковића. Да би дочарао процес ваљаног тумачења и стварног понирања у пјеснички текст, аутор уводи нову метафору, коју сма-

тра подеснијом од херменеутичке метафоре круга,<sup>2</sup> а то је *обрнути лавиринт* (под утицајем Умберта Ека), у којем је каткад већи изазов пронаћи улаз, него излаз. У физички и просторно дефинисаном лавиринту улаз је фиксиран и јасно уочљив. Међутим, у тумачењу лирске пјесме, тај улаз је „уједно и његова нефиксирана средишња тачка, провизорни *фокус* у којем лекторска инстанца распознаје изгледну могућност разабарања и кретања лавиринтским устројством” (42). То средиште пјесме (ријеч, синтагма, стих, стилски поступак и сл.) које омогућава дјелотворно разумијевање и интересубјективност текста аутор назива *интерпретативним фокусом* и иако га бира као најподеснији избор за почетак ваљаног тумачења пјесме, наглашава да не постоји универзална и увијек примјењива метода за његово проналажење. Стога, у циљу дистинкције интерпретативног фокуса од других битних чинилаца текста, аутор, по узору на структуралну доминанту у формалистичко-структуралистичком методу, уводи *лирску доминанту* која је у односу према фокусу комплементарна и корективна инстанца. Фокус је, према томе, рецептивно, а доминанта скрипторски генерисана, односно фокус је невербално референтан појам, а доминанта је искључиво вербално конкретизован појам. Иако се понекад подударају (као примјер аутор наводи пјесме *Santa Maria della Salute* Лазе Костића и *Можда спава* Владислава Петковића Диса), лирска доминанта и интерпретативни фокус најчешће су функционално засебне инстанце, што аутор и показује на примјеру пјесама *Кад млидија умрети* Бранка Радичевића, *Јефимија* Милана Ракића и *Исус* Новице Тадића.

У наредним поглављима аутор овакав метод интерпретације примјењује у разматрању различитих аспеката релевантних за ваљано разумијевање и тумачење лирске пјесме – од наслова и облика пјесме, преко лирског субјекта, функције фигура, тропа и реторских образаца, до врсте пјесме и њеног положаја у оквиру циклуса – на примјерима пјесама модерне и савремене српске поезије. Пажљивим ишчитавањем ове студије увиђамо да је овакав приступ заиста иновативан и интересантан и да без сумње може бити врло користан широком кругу читалаца. Свако поглавље има кратак теоријски увод, док је други дио посвећен анализи конкретних примјера у теоријском кључу датом у уводу.

Четврто поглавље посвећено је разматрању значаја наслова пјесме за њену интерпретацију. Графичка издвојеност у односу на текст пјесме ствара илузију

<sup>2</sup> Херменеутика је, најшире гледано, теорија интерпретације, односно теоријски осмишљена вјештина тумачења која оставља простор за различите приступе и моделе дешифровања текстова, не само и не нужно књижевних, већ и правних, религијских и сл. Из те традиције развило се и умијеће књижевне интерпретације. Метафора херменеутичког круга подразумева узајамну зависност и детерминисаност дијелова и цјелине пјесничког текста.

о његовој потпуној самосталности. С тим у вези аутор наслов посматра као својеврсни пјеснички знак, односно *метазнак*, с обзиром на то да је оно што је њиме означено текст пјесме „као вербална, дискурзивна творевина, а не неки стварносни корелат у виду предмета, особе и сл.” (60), а „означавајуће” је сама његова вербална формулација. Разумљиво је да наслов некада има само неутралну функцију именовања (на примјер, у дескриптивним пјесмама какве су *Вече*, *Јесен*, *Залазак сунца*) или да је некада својеврсни коментар текста пјесме (на примјер, у пјесми *Ноћ скупља вијека* П. П. Његоша). Међутим, аутор на конкретним примјерима показује да су те релације далеко сложеније. Наиме, наслов може бити и метатекстуално дуални знак који упућује на неки други и/или другачији референт (*Суматра* Милоша Црњанског), негативан ауторереференцијални знак постигнут тзв. стратегијом изневјерених очекивања (пјесма *Без наслова* Иве Андрића), а може бити и сам интерпретативни фокус пјесме, односно може имати семантички асоцијативну улогу (*Сновно васпитање* Васка Попе).

У поглављу *Облик значења, значење облика* аутор показује како семантизација формално-конструктивних фактора пјесме такође може имати врло значајну интерпретативну улогу, како на нивоу микростилских, тако и на нивоу макростилских функционалних чинилаца. У пјесми *Пада цвеће* Симе Пандуровића, у том кључу, аутор препознаје међусобно поклапање лирске доминанте и интерпретативног фокуса, односно ритмичко-мелодијског и тематског склопа, док се у пјесми *Вече на шкољу* Алексе Шантића они међусобно искључују. Са друге стране, на макростилском нивоу се као интерпретативно важно издваја детерминишуће дејство *формативног тоталитета*. Другим ријечима, форма каткад може да „представља примарни, мада не и једини, ексклузивни чинилац жанровске формативности лирике” (79). Као репрезентативан примјер аутор узима сонет као један од ријетких стабилних облика од времена свог појављивања до данас, чије је метаметричко дејство форме<sup>3</sup> било врло инспиративно за савремене српске пјеснике попут Станислава Винавера („телеграфски сонет” под називом *Шекспир*) и Бранка Миљковића (*Сонет*). Занимљиво је да аутор у поезији наше модерне наилази на чак радикалнији примјер семантизације лирске форме, а ријеч је о *Кинеском мадригалу* Милана Ракића.

Нарочито је интересантна функција *исказне инстанце*, односно лирског Ја или лирског субјекта. Аутор је сагледава, прије свега, из позиције „експанзивне

<sup>3</sup> Аутор га дефинише као „могућност распознавања мање или више устаљене семантике облика која надлази пуки конструктивно-формални ниво, иако му је у извесном смислу иманентна” (80). Сам термин аутор посуђује из студије *Метаметричка функција стиховних облика* Светозара Петровића.

критичко-интерпретативне апликације *прозопопеје*” (93). Прозопопеја је по томе што даје „глас” неживим/нехуманим лицима/стварима слична персонификацији, али се од ње начелно разликује по томе што одсутан, преминули или, генерално, безгласан ентитет не преображава као већ постојећи, већ га на неки начин изнова ствара уводећи га у постојање, односно чини га досупним чулном искуству.

У *Свакидашњој јадиковки* Тина Ујевића аутор исказну инстанцу, односно лирско Ја препознаје као својеврсно христолико Ја с обзиром на то да се у једном тренутку обраћања Свевишњем то лирско Ја самоименује као „Син твој”. Такође, Ујевићев тзв. ослобођени стих подсећа донекле на библијски текст. Према томе, лирски субјекат – христолико Ја јесте интерпретативни фокус пјесме, а њена лирска доминанта јесу стихови који својим метричким уређењем подсећају на библијску поезију.

У иронијски интонираним пјесмама *Дух се руга Цариграду* и *Збор паса у Кнососу* Миодрага Павловића прозопопеја даје људско обличје ономе што је иначе као такво невидљиво и несхватљиво, а то је „поглед са стране” на сопствену људскост. Обје пјесме обраћају се човјеку, односно људском роду уопште, али је у првој пјесми лирски субјекат Свети дух – појединачан и нетјелесан, а у другој пси из Кнососа – мноштвен и тјелесан. Такође, у пјесмама *Santa Maria della Salute* Лазе Костића и *Госни* Момчила Настасијевића својеврсни лирски „адресат” је много комплекснија и флуиднија инстанца него што се у први мах чини. У сваком случају, аутор на крају овог поглавља закључује: „Казивање одсутном Другом у песништву често је најбољи начин да се у идентитетски лелујавим, титравим обрисима вербалног супрасолипсизма опредмете слутња, чежња, потреба, мисао, једном речју – запретани смисао егзистенцијално битнога, који стриктно аутореференцијалној еголошкој контемплацији поетског субјекта по правилу увек и непрестано измиче” (107).

Чак и када се обраћа Другоме, лирика је у основи монофонична. Међутим, дијафоничност или реторско двогласје ипак није страно лирској поезији и у тумачењу тако обликованих пјесама не смије бити занемарено. Такве су пјесме *Кост кости* Васка Попе, *Најсентименталнија о ситости легенда* Растка Петровића и *Паралелна песма* Бранка Миљковића, у којима би се као интерпретативни фокус могла издвојити аутоперспективизација. Такође, није јој страна ни дијалогичност, која се, у првом реду, остварује интертекстуалношћу. Репрезентативан примјер је пјесма *Requiem за мајку* Ивана В. Лалића.

Поглавље *Значење прећутаног: елипса, алузија, иронија*, као што се види из самог наслова, разматра стилске фигуре које доприносе краткоћи и језгровитости пјесничког израза. На примјеру пјесме *Епитаф* Момчила Настасијевића аутор показује да се елипсом постиже унутарњи дефицит казаног, а на примјеру пјесме *Нова радост* Александра Ристовића да се алузијом постиже спољни дефицит казаног. Другим ријечима, елиптичност се остварује на нивоу интерног вербалног контекста пјесме, а алузија на нивоу екстерних контекстуалних релација. Насупрот њима је иронија, којом се изражава оно што је прећутано. На примјер, у пјесми *Ливада* Стевана Раичковића примјетне су и алузија и иронија. Ваља поменути да аутор иронију као структурно начело текста, које је у савременим поетским остварењима постало готово уобичајено, налази чак и у поезији Војислава Илића.

У наредном поглављу, посвећеном разматрању интерпретативне улоге тропа, видимо да, за разлику од наведених стилских фигура, они „не подразумевају тек ‘померање’ и одступање, него семантичку промену или ‘обрт’ у односу на прагматске језичке и изражајне конвенције” (147). Тако својеврсну модификацију амблемско-архетипског склопа и заједнички алегоријски проседе аутор проналази у пјесмама *Покошена ливада* Десанке Максимовић и *У пепељари* Васка Попе.

Док су, рецимо, амблемско-архетипски обиљежене пјесме семантички релациониране према сликама које имају своју функцију и изван књижевности и језика, реторски образци попут топоса, наратије, имперсоналности и поенте дјелују у текстуалном простору пјесме. Топос или реторско „опште мјесто” има идеоморфан вербални склоп и универзално културно значење. На примјеру пјесме *Млеко и мед* Борислава Радовића аутор показује да се у савременој поезији топоси „потврђују у проблематизовању и оспоравању” (163). Јасно је да се цијела пјесма може разумјети као инвертовање значења идиома „мед и млијeko” који је и сам, дат као насловна синтагма, инвертован.

У пјесми *Најсентименталнија о стотости легенда* Растка Петровића аутор види потврду тезе да је лирска наратија „увек интериоризација и фигурација друкчије непредстављивих чинилаца” (172). Имперсоналност, опонентна лично интонираном казивању, даје утисак да се пјесма казује сама од себе. Другим ријечима, нема исказа самог говорника, већ пјесма у цјелини представља својеврсни исказ о свијету. Такви су хаику терцети Десанке Максимовић или пак пјесма *Сунце* Јована Дучића. Међутим, на крају поглавља аутор показује да поента пјесме није увијек имперсонално и универзално интонирана (као, на примјер, у поменутој Дучићевој пјесми), већ може баш персоналном нотом

да оствари посебан ефекат. У том смислу репрезентативна је пјесма *Поента* Владислава Петковића Диса, а сличну концепцију имају и пјесме *Руб* Стевана Раичковића и *Осама на тргу* Момчила Настасијевића.

Разматрање реторског дејства поенте довело је аутора до проблема смисаоне артикулације и дејства поетске ријечи и потребе да се позабави „пјесмама које (не) мисле”. На једном мјесту он каже да „мисаона капацитарност лирске песме не почива искључиво на интелектуално транспарентном казивању” (197). То и потврђује на примјеру пјесама *Лили Лалауна* Иве Андрића и *Таба циклон II* дадаисте Драгана Алексића. Још радикалнији експеримент је Алексићева *Симетрична комедија*.

Додуше, чак и онда када не опонаша мишљење, пјесма на овај или онај начин ипак води бар до могућности мишљења. Пјесници „баш онда кад доводе у питање интелектуално дејство лирског медијума, заправо индиректно рачунају на њега” (194). Томе свједочи пјесма *Двојници* Миодрага Павловића која интертекстуално кореспондира са пјесмом *Тигар* Вилијама Блејка. Овако широк распон могућности пјесничког израза у стању је „да нас читалачки уведе и у гравитационо поље саме филозофије као интелектуално узорног и при томе повлашћеног модуса мишљења” (197), а за садејство поезије и филозофије нема подеснијег примјера од пјесме *Федру* Јована Христића.

На примјерима пјесама *Спомен Принципу* Милоша Црњанског и *Болани Дојчин* Бранка Миљковића аутор разматра интерпретативни потенцијал херметичности и ангажованости у лирској поезији. Ова два модуса, међусобно опонентна, у савременој поезији били су и својеврсни одговор на питање односа према културној и цивилизацијској функцији писања, које се неминуовно морало наметнути након два свјетска рата. Херметична лирска пјесма је семантички комплексна, интелектуална, апстрактна, антиутилитарна. Насупрот њој, ангажована поезија је чисто утилитарна, усмјерена на актуелне проблеме, политички и идеолошки интонирана, јасног и непосредног израза. На почетку поглавља аутору се намеће питање да ли, ако већ постоје разлике у њиховом разумијевању и ако већ имају различите формативне обрасце, постоји можда и нужна разлика у њиховом тумачењу. Анализом поменутих пјесама долази до закључка да „не морају нужно имати и различите семантичке и/или интерпретативне исходе” (217).

Насловна синтагма претпосљедњег поглавља – *carmina ligata* – имплицира повезаност и груписање пјесама, али не и тип тог повезивања. Притом се, наравно, не мисли на пуку компилацију пјесама већ на формално, мотивски, тематски и идејно организован лирски низ. С тим у вези аутор сматра да су

могућности разумијевања пјесме у оквиру циклуса, тако да она не изгуби своју естетску посебност, „одређени иманентном логиком конкретних артистичких решења, односно дејством формативних чинилаца и семантичких сигнала које проналазимо у интерпретативно одабраним текстовима” (219).

Требало би, такође, имати на уму да се теоријски могу издвојити два типа повезивања: радијални (периферни текстови су са кључним текстом повезани радијалним везама, повезаност текстова се остварује смисаоним повезивањем текстова) и линеарни (периферни текстови са кључним текстом ступају у линеарне везе које су условљене редослиједом текстова, кључну улогу имају синтагматичке везе између текстова). Међутим, и након што се препозна тип повезивања, и даље се као важнији указују функција и непосредно постско значење тих веза међу пјесмама. Неријетко је потребно разумјети и везе које постоје између циклуса и појединачних пјесама различитих циклуса. Репрезентативне су у том смислу збирке *Пет лирских кругова* Момчила Настасијевића и пјесничке збирке Васка Попе, нарочито *Споредно небо*. Неки циклуси, осим заједничког наднаслоа, имају своје засебне наслове (на примјер, у збирци *Утопљене душе* Владислава Петковића Диса) или су пак нумерички одређени (*Речи у камену* Момчила Настасијевића), док неки циклуси немају ни наслова ни нумеричке ознаке (*Стихови* Стевана Раичковића).

Циклус *Хана* Оскара Давича за аутора је нарочито инспиративан с обзиром на то да је атипичан. „Иако су песме нумерички поређане, што сугерише линеарни тип повезивања с нешто јачим дејством конвенционалне циклусне интегративности, чини се, наима, да предложено тумачење показује заправо преовлађујуће *радијални* тип веза, с одсуством приметније сукцесивности (про)наративне или логичко-каузалне врсте, односно с осмом песмом као структурним и симболичким центром, као и с нелинеарно ‘зракастим’ семантичким релацијама међу појединачним песмама које зато осетно контекстуализују разумевање” (231). Овако сложена структура показује исправност ауторове теоријске метафоре о лавиринтском устројству пјесме.

Посљедње поглавље *Дебата о смислу* је и својеврсни кратак осврст на предности и недостатке теорије обрнутог лавиринта, као и указивање на оправданост његовог увођења, али је свакако више „позив на делотворну размену схватања о битним проблемима нашег постојања” (237), јер „тумачити – то више од свега данас, чини се, значи истински послушквати ‘гласове’ текстова и других читалаца, уважити и разумети Другог и оно што он казује, као песник или читалац, да бисмо и ми били схваћени од стране других. И да бисмо у тој размени боље послушали и разумели сами себе, у крајњој линији” (238).



Несумњиво је да ће велики идејни потенцијал ове књиге бити препознат и да ће бити полазиште неких будућих истраживања не само и не нужно у националном културном простору. Аутор и сам позива и подстиче на дијалог, размјену схватања и интерпретативних исходишта, а његова метафора обрнутог лавиринта је и те како подстицајна и инспиративна, јер он јесте ономе ко приступа тумачењу и сам тражи улаз у лавиринтско устројство пјесме дао у руке Аријаднину нит, али се она у једном тренутку мора прекинути да би онај ко је већ закорачио био спреман да тражи нове путеве ка излазу.