

Дијана Љ. Вучковић

Универзитет Црне Горе

Филозофски факултет, Никшић

Студијски програм за образовање учитеља

УДК: 82.09-14 ; 371.3::821.163.41-14

ИД БРОЈ: 171629324

Оригинални научни рад

Примљен: 13. јун 2009.

Прихваћен: 8. октобар 2009.

О СТРУКТУРИ ЛИРСКЕ ПЈЕСМЕ ЗА ДЈЕЦУ

Айсџраќиј: У раду се разматрају неке карактеристике структуре лирске пјесме за дјецу. Теоријска анализа је усмјерена на утврђивање слојева лирске поезије и начина на који се они прожимају и чине динамичку структуру. Структуралистичко-феноменолошки приступ доминантан је у тумачењу лирске песме за децу. Проучавање има за циљ да укаже на одређене могућности утврђивања статуса лирске пјесме као *књижевне чињенице*, што представља полазиште за ваљану методичку интерпретацију одговарајућих садржаја.

Кључне ријечи: лирска пјесма за дјецу, динамичка и слојевита структура, звучање, значење, свијет поетског текста, схематизирани аспекти, слој идеја, рецепција

УВОД

Лирски пјеснички језик захтијева строгу организацију текста, такву да сваки знак има потпуно оправдање и ваљан разлог појављивања у поетском ткиву. Ријечи у пјесми живе и функционишу, не само семантичком одређеношћу, већ често и самом звучношћу. Језик је изломљен, израз конструисан, сапет и детерминисан строгим правилима. Свака опширност, склоност објашњавању и претјерана транспарентност идејног слоја, овдје су штетне појаве, скоро погибелне по естетске валере. Семантичка густоћа и језгровитост, посебна звонкост и сонорност чине да језик сâм буде предмет интересовања. Поред референцијалне функције, јавља се поетска или естетска, то јест, она чији је предмет и садржај – специфична љепотоносна боја саме поруке.

Поетски текст је остварен умјетоносном организацијом говорних јединица које нису структурисане по начелима свакидашње употребе. Напротив, поетско саозначавање се тежи што више удаљити и разликовати од уобичајеног говорног означавања. Тиме се неизбјежно скреће пажња на говор сâм, на његову љепоту и експресивност, на посебност израза, дакле, на звучање појединих семантема. Мјерило употребљивости ријечи више није домен њеног означавања, већ много више квалитет звучања. Тако у лирици долази до честих неуобичајених спојева ријечи који дјелују *зачудно*. Разумијевање лирске пје-

сме као поруке због тога захтијева посебан напор читаоца који, истргнут из говорне комуникације на коју је навикао, креће путевима нове спознаје.

Лирско сазнање је додатно отежано могућностима асоцијативног богађења основног смисла. При томе, асоцијативност није, нити може бити јединствена и једнозначна, већ она управља читалачку пажњу често и у супротним смјеровима. Неочекивани су узлети пјесникове маште, али и читалачка сањарења подстакнута лирском пјесмом. Скоро да је иреално очекивати да једна пјесма дјелује истозначно на два реципијента. Хоризонт очекивања читалаца је различит, те то неминовно детерминише и величину естетске дистанце коју им текст сугерише.

У настави књижевности морамо уважити све карактеристике лирске поезије, то јест, *сћаишус књижевне чињенице* је једна од полазних основа (друга је ученик са свим узрасним и индивидуалним особинама) на којима градимо методички приступ пјесми у настави. Овај рад се управо бави неким питањима из овог корпуса.

Понекад се у наставној теорији и пракси „заборавља“ да је лирска пјесма за дјецу, по својим суштинским одредницама, исто што и пјесма за одрасле. Као такву, теоријски је сагледавамо истим методолошким поступцима којима се то чини и приликом тумачења поезије уопште. Наравно, постоје и разлике у сфери тематике, језика, врсте стиха и строфе итд, али све те сегменте тумачимо полазећи од одговарајућег одређења књижевне чињенице.

1. СТРУКТУРА ЛИРСКЕ ПЈЕСМЕ

Лирску пјесму карактерише и издваја од осталих књижевноумјетничких облика строжа организација текста, при чему нарочито долазе до изражаја: текстура, мелодија и вриједности говорног језика са самосталним љепотоносним сјајем (Павлетић 1988: 7).

Под структуром подразумевамо цјелокупну организованост и распоређеност елемената лирске пјесме у укупну творевину – поетски артефакт. Структурализам је, као методолошки концепт, дао виђење да књижевноумјетничко дјело морамо посматрати као цјеловит и недјељив систем у којем се уочавају и тумаче поједини елементи и односи који се јављају како између дјелова, тако и између дјелова и цјелине којој припадају. Сваки дио, узет сâм за себе, нема исто значење и исту вриједност коју добија у интеракцији са осталима и у односу на укупну организацију (тзв. *оркестрацију* код лирске пјесме).

Бавећи се структуром лирске пјесме, интересујемо се за:

- елементе који чине структуру (гласове, ријечи, риме, тропе, предметности, поједине аспекте...);
- њихове међусобне односе (веза звучања и значења, избор схематизираних аспеката...);

- односе дјелова према цјелини (асонанце у контексту цијеле пјесме, римовање као фактор ритмичке организације и слично);
- усклађеност структуре и функције лирске пјесме.

Систем односа у структури лирске пјесме, Јуриј М. Лотман (1970: 267–268) одређује користећи сљедеће релације:

1. фонема према ријечи; међусобни однос фонема као јединица које су добиле одређену лексичку семантику;
2. морфолошки елементи према ријечи; међусобни однос граматичких категорија које су добиле лексичку семантику;
3. ријечи према стиху као јединству; међусобни однос ријечи у стиху;
4. стих према строфи као цјеловитом знаку одређеног садржаја; међусобни однос стихова;
5. строфа према композицијским дјеловима; корелација строфа;
6. композицијски дјелови према тексту у цјелини; њихова међусобна интеракција;
7. текст према извантекстовној структури;
8. текст према вишим умјетничким јединствима (нпр. однос према циклусу или стваралаштву писца...).

Структуру лирске пјесме чини јединство слојева – звучних и значењских. Свијет лирске пјесме постоји само у језику. Предметност тога свијета је означена ријечима пјесме. Стога можемо рећи да је свијет лирске пјесме *означено*, а сам језички материјал је *ознака*. Пјесма се на тај начин тумачи као језички знак, а њена структура формирана је јединством ознаке и означеног.

Приликом читања пјесме наша се пажња обично одмах усмјерава на њену предметност као најочљивији, „најопипљивији“ слој, то јест, бавимо се темом пјесме. Тема је, пак, у пјесми реализована кроз опредмећење најмањих јединица – мотива. Због тога је анализа мотивске структуре веома често добар пут ка упознавању система односа лирске пјесме.

У поезији је увијек присутан основни мотив који се развија посредовањем њему подређених, сличних или контрастних мотива. У *Речнику књижевних термина* (1992: 488) налазимо дефиницију: „Мотив означава најмању тематску целину која се даље не може разлагати и која може имати разне функције: да употпуњује слику (опис) личности или предмета (статички мотиви), да креће радњу напред (динамички мотиви), да изазива одређено расположење (асоцијативни мотиви) итд.“

Чињеница је да се избор мотива који ће чинити предметност пјесме мијења у временској димензији. Док су дјечји пјесници Змајеве епохе пјевали углавном о дједи, животињама, њиховим играма, учењу и одрастању, савремени писци као мотиве узимају: аутомобиле, трамваје, сапуне, живот у великим градовима итд. Потпуно је логично овакво помјерање избора мотива у садашње вријеме у коме је начин живота много промијењен. Дјечије искуство је данас везано за одреднице урбанизације и пјесник као мотиве користи савремене сегменте живота. То, наравно, не значи да су некадашњи приоритет-

ни мотиви изгубили своје мјесто у поезији за дјецу. И даље су у пјесмама присутни: баке, деке, породица, живот дјеце, животиње, школа и учење итд.

У свакој пјесми се јавља већи број мотива међу којима постоји хијерархијска уређеност, а укупној структури пјесме морамо додати и оне мотиве које читалачка уобразиља креира допуњавајући *мјеста неодређености*. На тај се начин предметност финално кристализује тек у читаочевој свијести у којој је извршено конструисање укупне мотивске структуре – и оне присутне и оне могуће и дјелимично назначене.

Структура пјесме се гради од главног мотива до оних мање битних. То гранање је чврсто и непоновљиво. Анализом структуре лирске пјесме ми се бавимо и мотивском грађом, предметним слојем, дакле, значењем. С друге стране, пођемо ли од анализе значења, интересоваћемо се за мотивску изграђеност пјесме, то јест, за њену структуру.

Умјетничко транспоновање мотива може се реализовати на следеће начине:

1. Пјесници потпуно уважавају наше чулно искуство, активирају га, али без претензије да га шире или коригују. Таква је, на примјер, пјесма „Децембар“ Душана Ђуришића;
2. Мотиви се конкретизују и развијају у жељеним смјеровима. Читаочево искуство се само парцијално уважава и то више оно имагинативног, него прототипског карактера. Као примјер можемо навести пјесму „Јесење вече“ Федерика Гарсије Лорке;
3. Мотиви су опонентни читачевом стварном искуству. Типичан примјер је „Зашто аждаја плаче“ Љубивоја Ршумовића, као и остале пјесме из збирке „Још нам само але фале“.

Мотивска грађа лирске пјесме је углавном структурисана у три дијела: уводни мотив је први дио; у другом дијелу се тај мотив развија даље преко сличних или контрастних мотива и у завршном мотиву је садржана поента (закључна мисао) пјесме.

Познат је феноменолошки концепт пољског теоретичара Романа Ингардена о слојевитој уређености књижевноумјетничког дјела (Лешић 1981: 157). По Ингардену, у сваком умјетничком тексту разликујемо четири слоја од којих се два тичу језика, а преостала два се односе на стварност текста. То су: слој звучања (гласова и гласовних творевина) и значења (смисла појединих синтагми, стихова, реченица), слој приказаних предметности (у интенционалним околностима створеним путем реченице) и слој схематизираних аспеката (у коме се испољавају разноврсни предмети приказани у тексту ради конструисања мјеста неодређености која ће допунити читалачка машта). Ингарден је био сагласан да је и слој идеја присутан у тексту, али се он њиме није посебно бавио (Павлетић 1988: 36).

Сваки слој има специфичности и особене вриједности. Кад се осјети полифонија квалитета, дјело се конституише у свијести као естетски предмет.

Размотримо шта доносе поједини слојеви и какве су њихове међусобне релације.

2. СЛОЈЕВИ У СТРУКТУРИ

2.1. Графоструктура

Лирска пјесма се од осталих врста текста разликује и својом графичком уређеношћу, а пошто је визуелни ефекат прво што уочавамо перципирајући пјесму, кренимо од графоструктуре.

Изглед пјесме или њена графоструктура од огромне је важности за цјелокупан дјелотворни потенцијал стихова. Прво, строфама и стиховима организован текстовни организам сâм скреће пажњу на своју разломљеност, уобличеност графички потпуно другачију од прозне. У разматрањима поезије за дјецу мало се пажње посвећује овом феномену. Један од разлога за то може бити и недовољан број илустративних примјера у читанкама.

Приликом првог сусрета са лирском пјесмом, ми уочавамо њену графичку уређеност, примјећујемо број и распоред строфа и стихова, као и дужину стиха. У односу на уочене визуелне факторе, формирамо и свој хоризонт очекивања.

Један веома добар примјер је пјесма Григора Витеза „Што хукће локомотива“ која и својом визуелном обликованомшћу јасно и недвосмислено указује на вијугаву путању коју воз преваљује:

Ух!
Ух!
Ух, ух!
Крећем
Крећем
Па све брже...

Мада је графичка обликованост у пјесмама за дјецу много извјеснија и очекиванија него у поезији за одрасле, ипак налазимо и одређен број успешних пјесама које и графичким уређењем упућују на садржај.

Рецимо, у ту групу спада сљедећа пјесма Ђура Дамјановића:

Воћка
Само
воћка зна
ишћа се у айрилу
дешава на свећу;
воћка шреба да шредаје цвећање
на Пољошривредном факултешћу.
Њена душа је шћако чистћа;
од воћке шреба учешћи како се листћа.
А у лешо, сваке се модре зоре,
Може од воћке научешћи како се шлодови шворе.
Њој не би била мука
ДА
СЕ
ПРИ-
МИ
И у Академију наука.

Графичка уобличеност пјесме недвосмислено нас упућује у правцу садржаја. Пјесма визуелно подсјећа на воћку, у ствари, на стабло. Дужина стихова је изванредно одабрана тако да је читалац у могућности да види како се пред њим воћка приказује са гранатом крошњом и деблом. Ријечи у „стаблу“ су чак написане великим словима како би сугерисале снагу и дебљину.

Узмимо још један примјер. Пјесма Љубивоја Ршумовића „Хајде да растемо“ још више одговара на задатак јединства садржине и графичког изгледа пјесме. Сва „издужена“, ова пјесма сугерише раст дјетета и у визуелном смислу. Ако узмемо у обзир да се у садржају пјесме бриљантно указује и на емоционални (*го љубави...*) и интелектуални (*го мајуре, шелефона...*) развој дјетета, да пјесник сугерише чак и пролазак дјетета кроз различите фазе у развоју мишљења, од конкретно-опажајног, па до формално-логичког, онда смо заиста свјесни да пред собом имамо право мало ремек-дјело које садржи много експресивних валера какви се захтијевају од савремене поезије за дјецу.

2.2. Слој звучања или „рухо ријечи“ – фоноструктура

Морамо истаћи још један спецификум поетског текста, а то је његова мелодиозност и звучност. Ријечи у пјесми поред семантичког валера носе и посебне звучне вриједности. Фигуре звучања (асонанца, алитерација, ономотојеја) стога и јесу честа појава у поетским текстовима. Оне скрећу пажњу на себе и самостално, својом упечатљивом сонорношћу.

Мелодичност лирске пјесме је онај њен конституент који је повезује са музиком. Чврста ритмичка уређеност, риме, звучност гласова, ријечи и стихова чине да лирска пјесма звучи хармонично, да се у њој запажа мелодија и тежња за транспонованјем у музички облик.

Свакодневна употреба језика подразумијева својеврсну економичност и једнозначност. То, заправо, значи да је на првом мјесту прецизна означавајућа употреба јер тежимо да ријечима што прецизније именујемо и објаснимо оно што је сама срж говорне поруке. У том контексту, веома ријетко се занимамо за звуковни слој говора, то јест, за звучање (гласови састав) ријечи које упућујемо саговорнику. Ипак, заинтересовани слушалац ће и у колоквијалном говору бити пријемчив за звучање, па ће цијенити „праву ријеч на правом мјесту“.

Сугестивност ријечи у звуковном смислу нарочито се манифестује у складности или контрастирању са осталим говорним јединицама.

Спољашњи слој лирике, сонорност и еуфоничност, најбоље долази до изражаја у језику којим је пјесма написана. Стога је поезију тешко преводити, а поготово се то може рећи за поезију за дјецу. Зато се и не говори о преводима, већ о *преијевима* лирских пјесама. Како превести Радовићеве „Смешне речи“ или Ршумовићев „бескрајон“? Дјечји говор располаже читавим спектром лексичких и морфофонемских неологизама које пјесници високо цијене и често користе. Нарочито присутност нонсенса у ријечи – *звечки* (чије значење

лексикони не биљеже) отежава или чак онемогућава интернационализацију поезије за дјецу и оставља је везаном за националне и језичке оквире.

У лирици су честе *самоникле ријечи*, оне које настају у заносу поетске игре, које некад имају значење, а понекад су и лишене референцијалности. Неке од ових ријечи настају „као“ случајно. У сусрету двије скоро неспојиве ријечи по било чему другом, осим по њиховом гласовном саставу „слон“ и „телефон“, јавља се трећа, необична и поетична „бескрајон“.

Сјетимо се разиграних Радовићевих стихова:

*„Деца воле смешне речи
као што су њајагаћи,
као што су сумарени,
као што су, као што су...“*

У овим стиховима ријечи су *ишрачке*. Као такве, не занимају нас искључиво са аспекта њихове семантичке непрепознатљивости (на први поглед¹), већ се наше интересовање окреће у правцу њиховог звучања. Препознајемо у овим стиховима стваралачку жељу дјетета за креирањем нових ознака, али и потребу за игром, за преиспитивањем постојећег говорног поретка и устројства. Дјеца дуго покушавају „открити“ суштинску везу између ријечи (ознаке) и предмета (означеног). У том „откривалачком“ периоду подједнако значајно мјесто у дјечијем виђењу означавања имају оба својства – и звучање и значење. Код дјеце су веома популарне пјесме (разбрајалице, брзалице...) које мелодиозно звуче (као играчке – звечке), а семантичко поље им је непрепознатљиво.

Дијете је у односу на одраслог читаоца поезије у једној повољнијој ситуацији у том смислу да је код њега још увијек неизграђен или, барем, непетрифициран систем језичког означавања. Оно је још увијек у позицији да трага за природним звуцима у именима ствари, да се „не мири“ са конвенционалношћу означавања, већ се још увијек пита која би ријеч била најбоља за дрво, птицу, ноћ, море, игру итд. У томе је смислу оно отвореније за звуке стиха. Чини се да и младом читаоцу из истог разлога одговара и *заумни језик* пјесништва. Зашто би ријеч морала нешто и значити? Понекад је можда довољно само да лијепо звучи, а асоцијативним мрежама увијек ју је могуће довести у везу и са неком ознаком.

Дјеца језик усвајају кроз два битна процеса, а то су: имитација (теорије бихејвиориста на основу учења о условљавању, класичном и оперантном) и стваралаштво (нативистичке теорије на бази генеративно-трансформационе граматике Чомског). Дијете, као језички стваралац који гради нове ријечи и њихове склопове, по природи ствари се одлично разумије са пјесником. Дјеца заиста воле смијешне и нове ријечи, што објашњава њихова животна и поетска интересовања.

¹ Ове ријечи имају семантику, али тежња пјесме није да дјеца трагају за значењима. Оне покрећу асоцијативне и имагинативне механизме.

Магични одједи спретно изабраних ријечи утискују се у поетско ткање и сонорно поигравају, преливају се и асоцирају. Звучна ријеч самим гласовним склопом у стању је покренути море асоцијативних токова, ланац мисли по акустичком утиску. Једна ријеч пријатног, необичног или неочекиваног гласовног састава у стању је да мултиплицира мисао и емоцију, а да читаоца тргне из стања *језичког аутомајизма* и упути га у правцу праисходишне ситуације човјека и природе када језик још није био средство којим су ствари означене и када се само покушавало наћи најбољи звук за одређени појам.

Ријечи у књижевности нису само лексеме одређеног гласовног састава (фоноструктуре) и јасног и јединог, основног значења (семантоструктуре). Оне јесу симболи, али су и сигнали који нас упућују да маштамо, сањаримо, рационално мислимо или ирационално асоцирамо. То су коцкице за слагање од којих се тка структура у којој су оне истовремено и потка, али и украсна шара.

У свакодневной језичкој комуникацији мало или нимало размишљамо о тијелу ријечи, о појединим гласовима и њиховим групама, о начину на који су изграђене одређене ријечи, синтагме, реченице. Гласовни састав већих језичких јединица није у сфери нашег интересовања. Као да гласови „не допиру до прага свијести“, док је у лирици ситуација потпуно другачија. Управо експресивне вриједности појединих гласова добијају овдје пуни значај. Неријетки су покушаји пјесника, па и књижевних теоретичара и критичара да говоре о самосталној, самодоволној вриједности гласова. Тако се неки гласови сматрају тамним, а неки свијетлим; једни су отворени, а други затворени; неки сугеришу усхит, срећу, а други, пак, упућују на тугу.

Чувен је Рембоов „патент“ о обојености самогласника. Без обзира на то да тај покушај препознавања боје у изговореном гласу нема потврђену научну вриједност, остаје и даље отворено питање тумачења самосталне експресивне вриједности појединих гласова.

Идеја о првостепеном гласовном симболизму је антисосировска теза о непроизвољности језичког знака. Да ли је гласовна форма ријечи мотивисана или је барем то била првостепено, питање је у вези са којим се изучаваоци и познаваоци фоностиликтике не слажу. У сваком случају, теза о примордијалној мотивисаности је основа за говорење о: тамним и свијетлим, агресивним и њежним... гласовима.

Другостепени гласовни симболизам подразумејева могућност да понављањем појединих гласова у сусједним ријечима (са сличним или приближним значењем) долази до пројектовања значења, па услијед те појаве, засебно поновљени гласови добијају могућност да код реципијента изазивају асоцијације које су у вези са ријечима у чијем су гласовном саставу инкорпорирани.

Ипак, не доимају се аргументованим тврђења у којима се изолованом гласу приписује било каква самостална и од смисла веће цјелине независна експресивност. Тек у оквиру виших јединица, на другим језичким нивоима, остварује се пуна вриједност појединога гласа. Појава гласа на само једној

позицији у стиху неће сугерисати много, без обзира о ком се гласу радило. Али, ако се тај глас јави у склопу неколико ријечи, упућени смо, његовом сугестивношћу и „наметљивошћу“, да се детаљније позабавимо експресивним чиниоцима. На примјер, прочитајмо неколико стихова народне пјесме „Мајка Јова у ружи родила“:

*Мајка Јова у ружи родила,
Б'јела вила у свилу њовила
Лас'јавица крилом њокривала
Пчелица ња медом задојила.*

Уочавамо нарочито присуство гласа „л“ који својом звучношћу и разиграношћу пружа утисак савршене мелодиозности. Стихови се редом завршавају: -ла, -ла, -ла, -ла, те управо добијамо неутрални слог за прецизно музичко тактирање ове народне „виловите“ пјесме...

Јово је, уз то, рођен у ружи. Глас „р“ садрже многе „ведре“ ријечи: радост, рођење... У пјесми се јавља својеврсна инкантација, то јест, стичемо утисак да народни пјесник вјерује да самим ријечима може призвати именована бића.

За лирику можемо рећи да је начин комуницирања који свим ријечима пружа „равноправност“, односно једнаке могућности за истицање и доказивање. Док у свакодневной говорној комуникацији највише простора и значења припада именицама, глаголима и придјевима, лирика је „предии“ у којем се испољавају могућности и осталих врста ријечи. Заправо, свака ријеч постаје потенцијално семантичко жариште, при чему је њено звучање често битан фактор који је истиче у предњи план.

У суштини, разликују се два основна сугестивна узрока изражајности ријечи. Тако ријечи могу бити *експресивне* по звучању (и значењу), то јест, самостално су упечатљиве (изражајне). Специфичност њихове структуре је таква да оне и независно од стиховне оркестрације имају „моћ“ да изазивају разноврсне сугестије. Те ријечи су *лијеје саме њо себи*. Оне су практично самоникле и самодоволне. Такође, у поезији се јављају и тзв. „заумне ријечи“, ријечи без означеног, оне које су испод прага свијести.

Такви су Радовићеви стихови намијењени најмлађим слушаоцима поезије у пјесми „Тарам, барам, беца“. Ове ријечи не упућују на неко стварносно означено изван њих самих. Оне су, ипак, ријечи и без обзира што не указују на предметност, о њиховом је значењу могуће говорити, посебно ако је у питању низ од неколико гласовно подударних ријечи, какав је: тарам, барам, беца. Прва ријеч, „тарам“, јавља се потпуно неочекивано и дјелује *зачудно*. Друга ријеч, „барам“, већ се гласовном подударношћу надовезује на прву и у великој је мјери објашњава. „Тарам – барам“ – то су ријечи играчке, дакле, упућују на игру, а трећа ријеч у низу – „беца“ изневјерава њихову ритмичку схему и гласовно се подудара са једном неприсутном, али потенцијално могућом асоцијацијом „деца“. Шта је „беца“ – ријеч која означава дијете – бебу (бецу) или, пак, асоцијативни мост између тарам-барам и ријечи „деца“?

С друге стране, *импресивност* се постиже употребом ријечи у стихованим, реченичким и другим структурама поезије. Посебне и упечатљиве спреге семантема омогућавају да ријечи сугестивно дјелују захваљујући управо оствареним везама. Утисак импресивности постиже се на различите начине, диферентним средствима.

Колико год ријеч семантички одговарала, све док се она и гласовно не уплете у „звук стиха“, неће имати вриједности у поетском исказу.

2. 3. Слој значења – семантоструктура

Семантичко поље ријечи (најзначајније за свакодневно разумијевање) није пресудно за поетски говор. Наравно, значење ријечи није овдје потпуно елиминисано као непотребан фактор, али се стиче утисак да пјесници управо настоје изнаћи оне семантичке потенцијале ријечи који потпуно пркосе устаљеној употреби. Тиме се неизбјежно пажња скреће на саму говорну форму, на оквир и плашт ријечи, њихов гласовни облик.

Значење књижевноумјетничког текста један је од првих слојева за које се читалац интересује. Сасвим је природно и логично ово занимање – у новоствареном виртуелном референцијалном систему трагамо за познатим упоришним тачкама – искуствено јасним значењима ријечи. Но, ријечи се у поетским остварењима користе у свом основном значењу, али чешће у пренесеном или фигуративном саозначавању што отежава семантичку анализу, али је истовремено чини и много интересантнијим задатком, оним који провозира сва наша чула и искуства, знања и размишљања и тјера нас да пронађемо одговарајући код, решетку или шифру којом ћемо се упутити ка разумијевању ауторове визије.

Неке ријечи у поетским текстовима служе као централна значењска изворишта, као жаришта, тзв. *семантичка језгра* и оне су, заправо, путокази који нашу пажњу усмјеравају и помажу нам у доживљавању и разумијевању. Око њих се роје мисли рецепијената, а од богатства читалачке фантазије често зависи у којој ћемо мјери допријети до суштине.

Ако кажемо да књижевноумјетнички текст конвергира једној ријечи, да из свих његових слојева невидљиве нити недвосмислено упућују у правцу тога појма, тада говоримо о семантичком језгру, о ријечи која чак не мора бити експлицитно присутна у пјесми, али на коју сви слојеви указују. Понекад се чини да се цио поетски текст може свести на заједнички именилац – значењско језгро. То је ријеч – *кључ*. Она обједињује значењем све остале из чијег звучања и означавања, ритмичке организације слутимо суштину – денотирану или конотирану средишњу ријеч. На примјер, семантичко језгро пјесме „Дјечак грли свијет“ Ивице Вање Рорића, јесте *љубав*, денотирана кроз одушевљење птицама, шумом, звијездом, а конотирана у заносу природом, космосом, свијетом и животом.

Вјешто употријебљене ријечи у одговарајућем изразу стварају могућност *полисемије* (вишезначности) поетског говора. Добри стихови управо нас

магнетски привлаче тиме што нам се не разоткривају једнозначно, што нису доречени и једносмислени. Они садрже и нуде различите значењске компоненте, дају могућности диферентног тумачења и разумијевања, а „...значење произилази из односа неке особе (читатеља, критичара, знанственика), или неког схваћања, или неке ситуације, или било чега што се може замислити, према интенционалном смислу“ (Павлетић 1988: 304).

Ријечи у стиху добијају нову моћ. Уплевши се у мрежу поетског ткања, оне крију своје право лице и упућују нас у неком другом, неочекиваном правцу што изазива ефекте зачудности. Тако, у поезији ријеч „храст“ упућује на човјека; „море“ је живот, али може бити и дјевојка или се, пак, јавља и нека друга конотација; „цвијет“ постаје дијете и тако даље.

Такође, чињеница је да ријечи у лирици имају много већу семантичку моћ него у осталим облицима језичке комуникације. „Ала“ у свакодневној употреби може да буде узвик задовољства (Ала си то лијепо урадила.), незадовољства (Ала ме боли глава.)..., али снага ове ријечи није ни приближно интензивна као у Змајевим стиховима „Ала је леп овај свет“. „Ала“ је отети узвик из груди пјесника, показатељ среће и задовољства, дивљења, обожавања природе и живота. Пјесник у екстатичком стању узвикује своју оду природи и животу, „овом свету“.

Преношење значења је један од основних пјесничких задатака, а семантички слој пјесме може се потпуно подударати са смислом који је пјесник у пјесму унио, али може се од њега прилично и разликовати.

Што се тиче изражајне вриједности ријечи, разликујемо појмове експресивног и импресивног (слично као и код гласовних јединица). Влатко Павлетић (1988: 116) их објашњава на сљедећи начин: „Ако су ријечи саме за себе љепотоносне и примјерене предмету, ако им је изражајност парадигматски дана, називамо их експресивнима, а ако је та изражајност остварена у тексту намјерно, и то у суодносу с другим ријечима и промишљеним вербалним спрегама, синтагматски, онда су посриједи импресивни вербални учинци.“

Ријечи, дакле, могу бити експресивне, изражајне саме по себи. Понекад њихова експресивност потиче од скоро очигледног „присуства“ означеног у означитељу. За неке се ријечи, наиме, скоро може оповргнути конвенционалност, а потврдити првобитна мотивисаност процеса означавања.

Значајан је учинак импресивног дјеловања спрегова ријечи. Зналачки изабране и пажљиво уткане у језичко ткиво, ријечи у одређеним конструкцијама добијају могућност да звуче љепше и значе више и другачије него што је то иначе случај. У таквој организацији стихова, у којој се жели постићи максималан ефекат звучања и значења, ријечи показују нове могућности означавања и саозначавања, повезивања и раздвајања.

Посебну загонетку за тумачење представљају оне ријечи које су уоптријебљене у пренесеном значењу. Кад се у пјесму, умјесто једног, потпуно оправдано може супституисати неки други мотив (или, чак, више њих), то додатно отежава и успорава рецепцију.

Да ли неке ријечи имају више „пјесничког“ у себи од других? Може ли се, заиста, говорити о тзв. „алхемији ријечи“ (Павлетићев термин)? Употреба праве ријечи на одговарајућој позицији је нешто што се цијени и у свакодневном говору, а у поетском нарочито. У поезији нема чак ни неких уобичајених говорних категорија каква је синонимија. Тешко да двије ријечи упућују на потпуно идентично означено. Значењске нијансе су сасвим извјесне у употреби исте ријечи у различитим контекстима. Вриједности језика до најпотпунијег изражавају долазе у лирском пјесничком повезивању ријечи са другим семантемама. Направити такву спрегу ријечи да у њима назиремо нова и другачија значења, уочавамо богатство и пуноћу остварене емоције, те недореченост и неодређеност новоствореног „предјела ријечи“ виртуелног свијета, посебне су вриједности поетског говорења.

Имају ли неке ријечи посебну предност у употреби захваљујући свом „руху“ (гласовном обличју) или се, пак, њихова надмоћ огледа у чињеници да означавају појмове саме по себи инспиративне, какви су: небо, море, звијезде, поток, ријека и слично? У гласовној организацији ријечи „небо“, чини се, нема ничег посебно упечатљивог, осим, можда, чињенице да се билабијално „б“ нашло између два вокала – једног отвореног, а другог затвореног и да се сам глас „диге“ наврше док изговарамо ову ријеч. Само означено, мотив *неба*, има много већу семантичку вриједност јер указује на далеко, неухватљиво, жељено, сањано, бескрајно, вјечно, а може, заправо, бити супституент за неке давнашње човјекове тежње, какве су: слобода, бесмртност, бесконачност... Исто тако, ријеч „поток“, на примјер, осим асонантности два „о“ која су као уклијештена између три безвучна сугласника и у тој позицији некако артикулационо измијењена (не изговарамо их потпуно јасно) и отворена према сугласницима који их окружују, не назиремо неке друге „специјалне ефекте“. Као мотив, овај појам се повезује са животом и његовом пролазношћу, са судбином и њеном неизбјежношћу, са сталним промјенама које нас прате, са ситуацијама које нас обликују, мрве, дробе, бацају, баш као што и набујали поток то чини камењу на дну. Но, исти мотив може бити индикатор велике среће, набујалог и узаврелог живота. Да ли ће бити означитељ једног или другог асоцијативног смјера, зависи од контекста, од осталих ријечи које су ту да нам олакшају (или отежају) рецепцију.

Смисао читаног текста не може бити проста адиција одредница појединих семантема. Суштина се гради на бази веома сложене интерференције слојева, дакле на основу њиховог прожимања и међудејства.

Право значење ријечи видљиво је само и искључиво у *йоејском контексту*. Тек у вези са другим семантемама, у укупној структури синтагми, стихова, строфа и цијеле пјесме, ријечима можемо препознати значења. Трагати за основним значењима често може бити узалудан посао, јер љепота поетске слике и јесте у вишезначности, у амбигвитетима, у полисемији или, пак, у метафоричком преношењу значења.

Понегдје се књижевно значење описује и дефинише као хипотетичко и развија се идеја да смисао пјесме није идентичан за аутора и читаоца. Наиме,

у пјесму је уткан смисао који аутор интенционално пројектује, али ствараочева визија обилује мјестима неодређености која читалац допуњује сагласно својој перцепцији и властитом сензибилитету за књижевност уопште и за дату пјесму конкретно. У том контексту, значење се формира у читаочевој свјести и не мора одговарати ономе што је аутор „имао намјеру рећи“, то јест, може одударати од смисла пјесме. Због тога је значење поезије и одређено као хипотетичко, као претпостављено читаочево мишљење о свијету пјесме, његовим преокупацијама, емоцијама и идејама.

2.3.1. Денотативно и конотативно значење

Денотативно значење је експлицитни дио пјесничке поруке. Оно је директно и сасвим је јасно из обавјештења која дају стихови. Но, док је свакидашњи говор у огромној мјери денотативан, пјеснички је језик много више конотативан, што значи да се многа значења не упућују директно и отворено, већ се остварују на недословном плану. Дакле, много више се имплицитног упућује читаоцу, него што му се експлицитно нуди.

Зачудност поетског исказа огледа се, прије свега, у специфичном синтагматском повезивању (комбиновању) појединих семантема. Док у свакодневном говору, изабравши ријеч са парадигматске осе, скоро одређујемо њено повезивање са другим ријечима унутар синтагми, пјесничка је слобода у том погледу огромна, па тако настају несвакидашњи спојеви ријечи, такви да изазивају ефекте зачудности и да нас тјерају на тражење конотативних значења.

У ситуацији у којој пјесник не би смио да руши свакодневна правила селектовања и комбиновања ријечи, ни пјесма не би имала умјетничко дејство. Управо се на плану синтагматски неубичајеног комбиновања стварају поезијоносни ефекти.

Понекад је избор са парадигматске осе условљен експресивношћу саме ријечи, њеном самосталном вриједношћу. Тај избор ће даље диктирати пројектовање на осу синтагме и на комбиновање са другим јединицама.

2.3.2. Контекст и контекстуално књижевно значење

Књижевно значење је увијек контекстуално. Основна семантика језгра ријечи често је непрепознатљива у новим и неочекиваним синтагматским комбинацијама. Значење у контексту се гради на два основна начина: постављањем необичних спрегова ријечи и, на бази тога (или чак независно), преношењу значења.

Ријечи у лирском тексту откривају своја нова семантичка одредишта. На тренутак престају бити нераскидиво повезане са оним што стандардно означавају. Богатство и пуноћа ријечи долазе најбоље до изражаја у стиху. Везе међу различитим семантемама се успостављају не по синтаксичким, већ по умјетноносним и правилима *зачудности*.

Потпуно је неоправдано питати за значење ријечи ван контекста у коме су употријебљене. Оне у стиховима објашњавају једна другу и само из њихових односа можемо схватити појединачна значења која често не проистичу само из једне ријечи, већ прије из њихових веза у синтагмама. Контекстуално значење је непоновљиво. Лице које ријеч испољи у једном поетском контексту не мора показати никад више, ни у једној језичкој поруци. То је више него довољан разлог да у току интерпретације лирске пјесме инсистирамо на објашњавању непознатих ријечи и израза искључиво у контексту.

2.4. Слој свијета дјела – приказане предметности

Свијет лирске пјесме је, чини се, још даљи од реалних и стварносних постулата, него што је то случај са прозним. На ту појаву у великој, скоро пресудној мјери утиче управо другачија организација језичког материјала. Језик – конструкција, изломљено ритмизирано говорење у виртуелном пољу, далеко је од колоквијалног начина изражавања и његова је „намјера“ готово да нам свједочи да је лирска пјесма лишена сваке овоштрине реалности. Због тога лирика и није миметичка умјетност. Уколико је даља од свакодневног, реалног и реалистичног, утолико је ближа осталим умјетностима, оним које користе „неутрална“ изражајна средства за изазивање сугестија и провоцирање асоцијација.

Предметност лирског поетског текста чине сви стварносни елементи (људи, животиње, биљке, ствари, појаве, осјећања...) који су у тексту саозначени поетским кодом. Управо је ово слој којим се читаоцу сугерише реалност, али који баш из тог разлога често дјелује збуњујуће упућујући нас на стварносне корелате. Предмети у дјелу су произведени ријечима као интенционални корелативи њихових значења. Они су зависни од положаја у тексту, мјеста и аспекта са којих их посматрамо, а никако од статуса у стварности.

Свијет поетског текста јесте саздан од уломака објективног и реалног егзистирајућег, предметног и опипљивог материјала, али никако није еквивалентан димензијама реалистичких корелатива. Виртуелни свијет, посебно лирски поетски, има своје законе и властита мјерила. Његова конструисана слика изграђена је само од неопходних именитеља, оних који су довољни да би пјесник посредством њих могао узвикнути: Ја сам тужан, срећан, одушевљен итд. Који дио стварности и на који начин ће му послужити као асоцијативни мост до изрицања емоције, зависи у великој мјери од инспирације и тренутног надахнућа.

Виртуелни свијет створен пјесничким сликама није копија, нити одраз стварности, већ потпуно нова датост уређена по умјетничким законима.

Овај свијет је изграђен од статичких мотива као најмањих тематских јединица. Понегдје, у поезији за дјецу, наилазимо и на динамичке мотиве пошто већи број пјесама ове врсте има елемената наратива и изражава узрочно-последичне везе. Кроз ограничен број добро изабраних мотивских једини-

ца ствара се слика свијета лирске пјесме. Статички мотиви се у лирској поезији не повезују узрочно-последичним, него асоцијативним везама.

Који су мотиви најчешћи у поезији за дјецу и да ли су више унутрашње (психичке) или спољашње (физичке) природе? У поезији за дјецу се често јављају слjedeћи мотиви: долазак прољећа и осталих годишњих доба, игра, различите животиње, падање снијега, вожња, природни феномени (сунце, облаци, мјесец, звијезде, киша...), далека путовања, породица... Чак и заумна ријеч може бити мотив. Каталог мотивских јединица је практично неисцрпан.

Лирска пјесма је потенцијално средство за мултипликацију свјетова. Модел свијета њоме саозначен и онај са којим га компарира читалац у својој свијести могу бити подударни, али не смију бити истовјетни уколико постоји естетски валер. *Есџетска дисџанца* је предуслов за могућу појаву мултипликације свјетова, тј. богатство значења које читалац разазнаје из семантичких језгара и међу њима поезијоносно конструисаних мјеста неодређености чијом разноврсном доградњом настају нови свјетови, виђења и одређења.

Новореципирани лирски текст се увијек разматра у неком ужем или ширем контексту. Дијапазон контекста зависан је о самом тексту, али много више, када је у питању поезија за дјецу, о предзнањима и претходним искуствима дјече – читалаца.

Контекст поједностављено можемо означити као систем дотадашњег животног и књижевног искуства субјекта перцепције. Код дјече је и један и други круг значајно редукован у односу на одрасле читаоце, али, док на једној страни квантитативна недостатност сужава видике, на другој, пак, можемо говорити о квалитативном преимућству заснованом на непосредности и неоптерећености дјече као читалаца. Допуна мјеста неодређености може, стога, бити знатно креативније, поливалентније, мултисемантичније пројектована од стране неискусног, али у емоцији пријемчивог читаоца, какав је дијете.

Чињеница је да сазнање на извјестан начин „оптерећује“ одраслог читаоца, детерминише његове могућности и ограничава домете саживљавања. Нека искуства просто петрифицирају мисао и емоцију, дају им постамент који је неадаптибилан за ново и поетски натукнуто, недоречено. С друге стране, стање „прије сазнања“, дјетиње знање, иако у погледу квантума чињеница сиромашно, доприноси порасту значења поетског текста. То важи чак и у ситуацији кад дијете не разумије пјесму у потпуности. Овдје смијемо тврдити да и степен осјећајности, емоционалног реаговања има право да буде свједочанство естетског учинка који је артефакт постигао. Можемо се дивити и ономе што не разумијемо у потпуности. Сâм напор који улажемо у поимање естетске вриједности понекад је извор естетског задовољства.

2.4.1. Вањезички знаци (заблуда референцијалности)

Сваки језички знак је спој ознаке (ријечи) и означеног (предмета). Читалац поезије увијек има претходна животна искуства са означеним свије-

том. Он посједује у свом уму читав сет референцијалних значења при сусрету са поетским знаком. Та његова искуства често су општељудска, нарочито када је ријеч о широком симболичком означавању и саозначавању. Рецимо, језички знак „небо“ искуствено препознајемо као симбологени путоказ за отјелотворење мотива даљине, висине, недостижности, бескраја, вјечности... На том хоризонту очекивања, читалац прима/реципира поетски знак – *небо*. Очекивања се дијелом остварују, али у нечему бивају и изневјерена, или се барем помјерају и мијењају. У сваком случају, нешто од искуствено познатог материјала можемо назрети у значењима језика стиха.

Идентификовање стварносних елемената у виртуелном свијету доводи и до *заблуде референцијалности*. Новостворени свијет повезујемо са реалним захваљујући препознатом предметном слоју. Та заблуда је дијелом и корисна јер нам помаже да се пројектујемо у виртуелност носећи своја осјећања, мисли, жеље, маштања, на основу чега потпуније реагујемо у остварењу (конкретизацији) књижевног умјетничког текста. Због тога, „тумачење дела подразумева, просто речено, указивање на међусобну зависност *како* и *шта*: свет књижевног дела јесте у некаквој вези са светом нашег искуства, али није његова, више или мање, успела копија“ (Јовановић 1984: 12).

Ипак, понекад нам референти могу бити и сметња у правилном разумијевању. Препознавши их, наиме, ми тежимо да их редукујемо на објективне датости и тако умањимо њихове могућности умјетничке трансформације и естетског удруживања у нове свјетове у којима су везе и мостови претежно денотативног и асоцијативног карактера. Искуствени материјал можемо користити као почетни ниво, стартну позицију са које се укључујемо у новостворену предметност.

Но, непрекидно морамо бити свјесни и огромне разлике између два референтна система – нашег (реалног) и књижевног (хипотетичког) свијета сазданог интенционалношћу ауторове воље. Ако покушамо редуковати виртуелни свијет на реалне обресе, изгубићемо много од његове осебујности и вишесмислености. Поређења искуственог материјала са свијетом лирског текста су неопходна за иницијална доживљавања и тумачења, али умјетнички свијет не смије бити сведен на оно што познајемо. Он је све то, али и много више. У питању је посебна реалност чији закони и мјерила не важе у нашем свијету, али који нам, исто тако, помаже и да разумијемо материјалну стварност са неке друге стајне тачке осим оне наше уобичајене.

Хоризонт читаачевог виђења умјетничког текста увијек је базиран на основи сазданог од: претходног искуства; разликовања тематике и форме и диференцирања књижевног и разговорног језика, о чему говори теорија рецепције (Куленовић 1981: 230). У току читања, хоризонт се мијења и коригује.

Искуства читалаца у вези са означеним свијетом, осим оних универзалних, заједничких људском роду, често имају и веома специфичне, индивидуалне предзнаке. Не приписују сви људи исту снагу и значење референтима. У зависности од властитог искуства, неким предметностима дајемо она-

кав почетни значај какав имају у нашем животном искуству. Како и колико ће се тај првостепени симболизам кориговати, зависи од текста и онога шта нам и како текст доноси, али и од нас самих, од наше спремности да доживљај мијењамо, варирамо, ширимо, а разумијевање адаптирамо у односу на нову стајну тачку и поетску атмосферу.

2.5. Слој схематизираних аспеката

Будући да је лирски текст кратак и језгровит, пјесник нема могућности да свијет пјесме да у свим појединостима, већ је принуђен да означи само суштинска и доминантна мјеста. Зависно од тога какав утисак на њега остављају материјални предмети, или какве пјесникове емоције се повезују са спољашњим свијетом, поета неће предметности детаљно приказивати, већ ће у пјесму унијети само оне аспекте виђења који су му омогућили најинтензивније демонстрирање емоције. Аспекти предметности су, углавном, само наговијештени, тако да је свијет означен само у битним особинама.

Захваљујући ограниченом броју обиљежја и непотпуној презентацији предметности, јављају се тзв. *мјеста неодређености* која читалац дорађује својом инвентивношћу. Сваки реципијент је у великој мјери слободан да сагласно претходном искуству допуни мјеста неодређености и изврши *конкретизацију* свијета дјела.

„Стварност“ или предметност књижевноумјетничког текста није у потпуности, јасно и једнозначно детерминисана, већ је „само“ назначена из одређеног угла и са изабраном оптиком. Дати су само неопходни *аспекти*, они који најрепрезентативније приказују жељена лица и наличја умјетнички остварених предметности. Ради се о тзв. *схематизираним аспектима*, како их је назвао Роман Ингарден. Упркос мноштву одређености приказане предметности, јавља је и значајан број мјеста неодређености. То су позиције на споју сусједних схематизираних аспеката мјеста која састваралачки дорађује машта читалаца.

Свијет лирске пјесме је изломљен кроз призму ствараоца. У видном пољу су само они елементи којима аутор може приписати симбологеност. У широкој и обухватној слици свијета расплинуо би се и можда изгубио централни емоционални набој. „Довршен“ свијет лирске пјесме суспендовао би могућност асоцијативног мишљења и сањалачког асоцирања.

Захваљујући овом слоју и начину његове дораде од стране реципијента, јављају се и диферентне конкретизације истог текста.

Симбологена моћ појединих аспеката је немјерљива, па су читаоци у ситуацији да на састваралачки начин конкретизују виртуелни свијет. Ипак, њихове су асоцијације суштаствено детерминисане умјетничком датомшћу која се у тренутку реципирања манифестује као отворена живототворна стварност.

Наговијештени аспекти бивају употпуњени, удружени са реципијентовом креативном интервенцијом у литерарној комуникацији. Но, ипак, чита-

очева улога није произвољно гомилање личних асоцијација, већ на основу *йомної читанња* – доживљавање пишчеве емоције и на њој базирано разумијевање основних смјерница на које се надовезује „дорада“ свијета текста, тј. његово потпуније одређење у свијести читалаца.

2.6. Слој идеја

Идејни свијет дјела је још један од слојева брижљиво уграђених у целокупну књижевну структуру. Наравно, посматрање идеје као пишчевог хтијења и интенције одавно је превазиђено. Концепт идеје као онога што је „писац хтио да каже“ замијењен је новим гледањем на свијет идеја као на посебан слој у сложеној књижевној структури.

Свођење лирског поетског текста на једну реченицу – поруку, потпуно је неприхватљиво и морамо га схватити као сиромашење и упрошћавање естетски валентних чинилаца. Идејни се слој посматра вишедимензионално, у склопу свих осталих елемената виртуелног лирског свијета. Свако вриједно дјело има уткан читав систем идеја и тада говоримо о њиховом плурализму, или „...идеја књижевног дела је исто што и оперативни мотив, али не и узрочник настајућег дела, она представља уметнички проблем, чије је јединствено решење сâмо дело“ (*Речник* 1992: 275). Но, питање је пријемчивости читаоца колико и како ће у овом смислу разоткрити одређену лирску пјесму.

Било би потпуно погрешно увјерење да су све идејне вриједности лирског текста експлицитно изражене, површински дате и само привидно инкорпориране у сплет осталих фактора. Много је више идејности, заправо, имплицитно садржано, пажљиво заташкано у ткиву слојева језика и свијета дјела.

У трагању за идејама и у њиховом тумачењу морамо бити веома стрпљиви и опрезни. Ово је можда слој чије тумачење подразумева највећу спретност, рафинираност и способност дивергентног мишљења читаоца. Не смијемо изгубити из вида ни чињеницу да је идеја у књижевноумјетничком дјелу искључиво естетски феномен, дакле, конструисана и егзистирајућа у виртуелном свијету који није подударан реалности, па, према томе ни филозофији, социологији, историји итд.

Можемо ли до краја, потпуно и исцрпно, „издвојити“ идејни свијет дјела из његове укупне структуре? У случају да је такво нешто могуће, јавила би се ситуација потпуног превођења литерарног текста у скуп идеја. Срећом, унапријед је осуђен на неуспјех сваки покушај потпуног дешифровања идејности текста, јер је овај слој у мањој или већој мјери недодирљив. Колико год се трудили да ухватимо и схватимо уочене идеје, неке друге нам измичу и ми у њих не успијевамо проникнути. Неодређеност је правило које управља нашом спознајом. Док настојимо да упознамо једну идеју и откријемо начин њеног умјетничког остварења, друга нам се губи из видокруга и ми је не уочавамо.

Ово је један од оних слојева поетског текста који у великој мјери омогућавају дуговјечност дјела. Генерације читалаца разликују се по много чему.

Мање их или више прожима дух њихове епохе и на његовој основици се интересују за неке групе идеја, док друге препуштају наредним генерацијама.

Као што се кроз историју човјечанства мијења и еволуира језик и свијет који као предметност бива уткан у поетски текст, мијењају се и идеје које доминирају духом стваралаца и читалаца. Ипак, морамо примијетити да сва ова три кључна аспекта носе и извјестан степен дуготрајности и универзалности. Савремени читалац релативно лако помјера свој хоризонт очекивања у неко давно прошло вријеме и успијева разазнати идеје оновремених поетских текстова.

ЗАКЉУЧАК

Гледиште о слојевитој структури књижевног умјетничког текста је веома корисно у сврху аналитичности. Но, претјеривање у изналагању и идентификацији елемената појединих стратума може бити и деструктивног карактера. Инсистирање на раздвајању чинилаца који су градивни елементи појединих нивоа структуре може довести до вјештачког парцелисања уникатне и недјелјиве умјетничке датости. Сваки поступак који одваја и цјепка цјеловитост фикционалног свијета није прихватљив у тумачењу текста. Издвајање слоја звучања или значења из умрежене структуре може довести до парцијализације гледишта читалаца, а тиме и до непотпуног доживљавања и неадекватног разумијевања текста. Сви слојеви су међусобно повезани, срасли и налазе се у ткању које се кида у случају када покушавамо издвојити поједине сегменте. Елементи структуре су у интеракцији и међудејству – заједнички појачавају естетске учинке и прогресивно утичу једни на друге, тако да својом резултантом стварају укупни естетски штимунг.

Ипак, ради могућности дубље и свестраније анализе, морамо говорити о појединим слојевима и њиховим релативно независним чиниоцима. Слојеве издвајамо и анализирамо у циљу потпунијег и квалитетнијег сагледавања посебних експресивних вриједности. Између осталог, тако смо у прилици и да уочимо каква је њихова самостална вриједност и на који начин ступају у међусобне релације, те каква је њихова улога у пјесми као цјелини. Такође, можемо да утврдимо и евентуалну надмоћ појединих слојева, то јест, истицање звука као доминанте или значења које је, рецимо, потенцирано могућностима асоцијативног повезивања доста удаљених појмова. Усмјеравањем читалачке оптике на слој схематизираних аспеката понекад ћемо сазнати много више о ставу лирског субјекта према свијету дјела, односно према приказаним предметностима.

Веома је важно да читалац увијек чува свијест о цјеловитости дјела, о чињеници да је у питању жив, комплетан свијет који сиромашимо издвајањима и анализама појединости. Сваки аналитички процес мора бити праћен синтезом која има обједињујућу улогу. Чиниоце које издвајамо у анализи неоп-

ходно је посматрати у контексту цјелокупне текстовне организације, јер је само ту, у цјелини којој припадају и коју граде, видљива и очигледна неопходност њиховог постојања. Независна љепота слојева није могућа. Она је увијек детерминисана пјесмом као цјелином, као сложеном структуром која по поетским законима обухвата и интегрише звуке, значења, предмете и аспекте са којих посматрамо.

Свако књижевноумјетничко дјело, па тиме и лирску пјесму за дјецу, морамо посматрати као динамичку структуру. Лирска пјесма се мијења и не показује исто лице читаоцима исте генерације, а нарочито се разликује ако њено дјеловање и рецепцију посматрамо кроз дужи временски период. Вук Милатовић (2004: 130–131) ту појаву описује на сљедећи начин: „Књижевно дјело није статичка структура, што значи да његова значења, или његови структурни слојеви, или саставни елементи, нису дати једном заувјек, нису ‘фиксирани’ вољом писца и тако остали скамењени – статични, да сви читаоци у њему препознају исто, да све генерације препознају у њему једна те иста значења.“

Методичко промишљање наставе лирске поезије морало би уважити природу лирске поезије за дјецу много више него што је то у досадашњој пракси био случај. Прва етапа, основа методичког тумачења, односи се на утврђивање карактеристика књижевног дјела, а полазишта за то проналазимо у савременим књижевним теоријама. Структуралистичко-феноменолошки приступ је само једна од бројних могућности.

ЛИТЕРАТУРА

Јовановић (1984): Александар Јовановић (приредио), *Како предавати књижевност*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Куленовић (1981): Твртко Куленовић, Читаочев „хоризонт очекивања“, у књизи групе аутора: *Модерна тумачења књижевности*, Сарајево: Свјетлост.

Лешић (1981): Зденко Лешић, У потрази за суштинама, у књизи групе аутора: *Модерна тумачења књижевности*, Сарајево: Свјетлост.

Лотман (1970): Јуриј М. Лотман, *Предавања из структуралне поезије*, Сарајево: Завод за издавање уџбеника.

Милатовић (2004): Вук Милатовић, Бранко Савић, *Теорија књижевности са теоријом исмености*, Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Павлетић (1988): Влатко Павлетић, *Како читати поезију*, Загреб: Школска књига.

Поповић (2007): Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Логос Арт.

РКТ (1992): *Речник књижевних термина*, Нолит: Београд.

Dijana Lj. Vučkovic
University of Montenegro
Faculty of Philosophy, Nikšić
Department of Class Teacher Education

STRUCTURE OF THE LYRIC POETRY FOR CHILDREN

Summary: Lyric poetry for children, apart from some specific features, caused by the subject of the reception, has a lot in common with the poetry for adults. But its main characteristics are rarely discussed within the system of its methodological interpretation. That is the main reason why the teaching of it is very often superficial, resulting in alienation of the children from the poetic expression. The paper studies lyric structure of poetry for children, more precisely, the nature of *literary fact*.

Key words: lyric poetry for children, dynamic and multi-level structure, sound, meaning, the world of the poetic texts, schematized texts, layer of the ideas, reception.