

Соња М. Миловановић
Mbabane, Svaziland

УДК: 821.163.41.08–1 Ракић М.
ИД БРОЈ: 175685132

Претходно саопштење
Примљен: 2. новембра 2009.
Прихваћен: 14. марта 2010.

ЈЕЗИЧКА СТРУКТУРА И СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ ПЕСМЕ СИМОНИДА МИЛАНА РАКИЋА

Ајсџракић: У раду се обрађују језичка структура и стилске одлике Ракићеве песме *Симонида*. На основу формалне и семантичке анализе утврђује се однос делава и целине књижевноуметничког текста, тј. њихова узајамност у крајњем доживљају песме.

Кључне речи: стилистика, структура песме, формално-језички план, семантички план, метричка/синтаксичка граница, опкорачење, ритам, интонација, инверзија, стилска средства.

1. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

1. Тема нашег рада – језичка структура и стилске одлике Ракићеве песме *Симонида* – у свом наслову садржи главне одреднице које упућују на циљ анализе коју овде желимо спровести. А циљ нам је да сагледамо на које је све начине (којим поступцима) и на којим је нивоима језички израз стилски релевантан (фонолошки, морфолошки, синтаксички, семантички).

2. Препознавањем и образложењем лингво-стилистичких решења у композицији песме *Симонида* желимо указати на међузависност и корелативност језичке и тематско-мотивске равни текста. Другим речима, желимо констатовати и објаснити који то све лингвистички моменти у овом књижевноуметничком тексту чине базу његове семантичке равни. Дакле, циљ нам је да покажемо како језичка структура гради структуру света уметничког дела.

3. У том смислу, бавимо се особеностима те структуре – метром и ритмом, интонацијом, интерпункцијом, фонијском и синтаксичком организацијом стиха и строфе, паралелизмом као принципом синтагматске и парадигматске организације текста, сликовитошћу исказа.

4. С обзиром на то да је уметнички текст слојевит и да су у његовој композицији кључне две равни – формалнојезичка и семантичка, односно форма и садржај, наша анализа песме *Симонида* иде од делова ка целини, и обрнуто, полазећи од формалног ка семантичком плану.

5. Формални и семантички план негде се толико преплићу те их ни у анализи није могуће доследно разграничити. Међузависност форме и садржине тако потврђује структурно јединство. Ми их у раду разграничавамо ради прегледности, но надамо се да то неће ићи на штету анализе. Њихова оделитост само је формалног карактера, а јединство текста треба гледати на основу њихове међузависности и комуникативности.

2. СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ ПЕСМЕ СИМОНИДА

Ископаше ти очи, лепа слико!
Вечери једне, на каменој плочи,
Знајући да га тад не види нико,
Арбанас ти је ножем избо очи!

Али дирнути руком није смео
Ни отмено ти лице, нити уста
Ни златну круну, ни краљевски вео
Под којим лежи коса твоја густа.

И сад у цркви, на каменом стубу,
У искићену мозаик-оделу
Док мирно сносиш судбу твоју грубу,
Гледам те тужну, свечану и белу;

И као звезде угашене, које
Човеку ипак шаљу светлост своју,
И човек види сјај, облик и боју
Далеких звезда што већ не постоје,

Тако на мене са мрачнога зида,
На почађалој и старинској плочи
Сијају сада, тужна Симонида,
Твоје већ давно ископане очи...

2.1. Формално-језички план

1. Песму *Симонида* чини пет строфа реализованих катреном. Прве три подструктуре представљају мисаоно заокружене целине, док је четврта везана за пету, последњу, што је формално постигнуто опкорачењем. Те две строфе, грађене поређењем, представљају једну мисаону целину.

1.1. Опкорачењем се, дакле, мисао из једног стиха (овде из последњег стиха четврте строфе) преноси на наредни стих, односно строфу. Оно је овде, осим смисаоног преноса мисли, обележено и формално – интерпункцијом: запета на крају стиха четврте строфе стоји као сигнал незавршене мисли/слике.

1.2. Опкорачење, осим из строфе у строфу, имамо и у оквиру стиха (први стих друге и први и четврти стих четврте строфе):

Али дирнуџи руком није смео (опкорачење стиха)
Ни оџмено џи лице ниџи усџа
Ни злаџну круну ни краљевски вео

И као звезде уџашене, које (опкорачење стиха)

Човеку иџак шаљу свеџлосџ своју,
И човек види сјај, облик и боју, (опкорачење стиха)
Далеких звезда шџо већ не џосџоје

1.3. У првом, трећем и четвртном стиху прве строфе синтаксичка граница не поклапа се са метричком: цезура сече синтагму:

Искоџаше џи //очи, леџа слико!
Знајуџи да џа // џаг не види нико, (метричка граница)
Арбанас џи је // ножем избо очи!

Искоџаше џи очи, / леџа слико!
Знајуџи да џа џаг / не види нико, (синтаксичка граница)
Арбанас џи је ножем /избо очи!

И даље – први стих наредне строфе:

Али дирнуџи // руком није смео
Ни оџмено џи // лице, ниџи усџа (метричка граница)

Али дирнуџи руком /није смео
Ни оџмено џи лице,/ ниџи усџа (синтаксичка граница)

Исто запажамо и на почетку четврте строфе:

И као звезде// уџашене, које (метричка граница)
И као звезде уџашене,/ које (синтаксичка граница)

1.4. Видимо да се говорни низ рашчлањује по синтаксичким правилима, па је за доживљај стиха/строфе од првобитног значаја синтаксичка граница, а не метричка. Њоме се постиже ритмичко-интонационо кретање стиха.¹ Померањем синтаксичке границе у односу на метричку мења се ритам песме.

¹ „Синтаксичка организација, са своје стране, подразумева и садржи више чинилаца који пресудно утичу на ритам стиха. То су пре свега различите синтаксичке паузе, кретање тона и размештај експираторног притиска, што све скупа узето даје синтаксичку интонациону кривуљу. Ова је интонациона кривуља толико значајан чинилац да је треба засебно истаћи: уместо да говоримо само о ритмичкоме, говорићемо о ритмичко-синтаксичкоме кретању у стиху. Ритам стиха заправо укључује синтаксичко-интонационе моменте као неодвојиве своје делове. То и јесте прави разлог, што, напоредо са стиховним конструктивним границама,

1.5. Рашчлањавање говорног низа, пресудно за ритмичко-интонационо кретање, запажамо и у првом (и другом) стиху четврте строфе:

*И као звезде уташене, које/
човеку ипак шаљу светлости своју ...*

2. Део првог исказа песме – *искојаше њи очи* – понавља се (у другом глаголском облику) на њеном крају – *искојане очи*:

*Искојаше њи очи леја слико!
.....
Твоје већ давно искојане очи...*

Мотив *искојаних очију* има функцију рефрена који повезује прву и последњу строфу. Тако оне чине оквирну, заокружену структуру текста.

3. У песми *Симонида* проналазимо паралелизме на парадигматском, као и на синтагматском нивоу.

3.1. Паралелизам у првој строфи остварује се на принципима (а)симетрије и контраста:

*Искојаше њи очи, леја слико!
.....
Арбанас њи је ножем избо очи!*

а) Два номинална стожера, један у вокативу једнине *леја слико*, други у номинативу једнине *Арбанас*, позиционо су постављена дијаметрално. Синтаксичка позиција дијаметралности ових елеманата исказа сугерише семантичко кретање – њихову удаљеност.

б) Такође се и синтагма која описује *искојане очи*, прво са глаголом у аористу множине 3. лица једнине *искојаше*, односно други пут у перфекту 1. лица једнине *је избо*, и именицом *очи* у функцији правог објекта, налази у дијаметралној позицији. Без обзира на неједнак глаголски облик (3. лице множине наспрам 1. лица једнине), као и на време (аорист према перфекту), ове синтагме у оквиру прве строфе звуче као рефрен, одјек.

в) Графички (а)симетризам отвара и друге семантичке корелације. Осим наведених паралелизама првог и последњег стиха, они су и интонацијски истоветни – оба се завршавају интерпункцијским знаком узвика. Ово интонационо решење, тј. понављање, истиче драматичност догађаја и потенцира доживљај лирског субјекта: узбуђење и негодовање. Осим информативне, улога интерпункције овде има и семантичку и стилску вредност.

морамо узети у обзир и морамо разматрати границе према којима се говорни низ у себи самом рашчлањује. Говорни се низ пре свега рашчлањује на јединице које су према синтаксичким правилима природног језика уланчане. Уланчавају се, дабоме, речи у синтагме и синтагме у реченице“. – (Петковић 1985: 393.)

3.2. Следећи пример симетрије налазимо у дистиху:

*Ни оџмено њи лице, ниџи усџа,
Ни злаџну круну, ни краљевски вео...*

а) Симетрија је овде остварена и на синтагматском плану и у парадигматском низу: понављају се структурно истоветни реченични блокови/фразе засновани на бинарном принципу – везник *ни/ниџи* који се „распоређује у ритмичком поретку, и постаје на нивоу структуре носећа реч“² и именица у функцији објекта. Редупликацијом релационе речи – конектора *ни* – остварена је комуникативно-стилска интензификација.³ Ове структурно истоветне реченичне фразе стоје у односу еквивалентности. А еквивалентни блокови доводе до уравнотежене структуре.

б) У ова два стиха ритам има пресудну улогу не само на спољашњем, већ и на унутрашњем плану. То је постигнуто употребом везника *ни* (поновљен три пута) са варијантом *ниџи* која је граматички и ритмички, па и смисаоно функционална: други слог *џи* из везника *ниџи* ритмички допуњује први полустих *ни* (*оџмено*) *џи* (*лице*).

в) Интерполација архаичног енклитичког облика личне заменице у дативу *џи* уместо посесивне замнице 2. лица једнине *џвоје* – *оџмено џвоје лице* : *оџмено џи лице*, има улогу на ритмичком плану – уједначен број слогова – али и разбија једноличност понављања. Такође, други стих строфе ритмички је спорији од наредног, уметнуто енклитиком која продужава исказ, за разлику од наредног исказа, у коме нема те варијанте.

г) Дакле, овом интерпозицијом ритам изометричних полустихова минималним учинком постаје експресиван⁴. Инверзијом је добијена и врло ефектна синтагма.⁵ „Звуквно подударање релационих и ’вештаствених’ елемената постаје семантичка корелација”.⁶

д) И употреба зареза као сигнала за паузу у овом двостиху је експресивни елемент ритма. Наиме, сегментирањем полустихова на једнаке интонационе делове, мења се дужина фонетских блокова у односу на стихове који их окружују (први и последњи стих строфе).

² Исп.: Јовановић 2003: 161.

³ Оваквом редупликацијом везника испред сваке од координираних јединица, везник је поред конективне добио и интензификаторску функцију. „Интензивирањем смаџрамо сваки језички џосџуџак џреуређења синџаксичке конџструкције којим се, џџоџребом џосебних формално-џрамаџичких средџава, један или више реченичних чланова исџиче (наџлашава) и смисаоно и емџаџички. Интензивирањем, дакле, реченични члан привлачи на се логички (емџаџички) акценат који истовремено добија и статус емџаџичкога“ – Ковачевић 2000: 325.

⁴ „Експресиван је онај ритам који се остварује изразитом дистрибуцијом римотворних елемената у афективно диферентном контексту.” (Прањић 1963: 148).

⁵ „Интерпозиција је код Ракића далеко ређа код синтагми са падежним (неконгруентним) атрибутом (нпр. *млаз му крви цури*)“ (А. Милановић, Зборник радова *Милан Ракић и модерно џесниџво* 2007: 365).

⁶ Лотман 1970: 207.

ђ) До краја песме зарези се налазе на местима где сигнализују крај стиха, осим у четвртој строфи, у којој је остварено ритмичко сечење у првом стиху. Међутим, када је у питању употреба зареза као сигнала за паузу, интересантан је пример међустрофног паралелизма у сегментима где је зарез означава паузу при набрајању. Тако је у последњем стиху треће строфе: *Гледам ње њужну, свечану и белу*, као и у претпоследњем стиху четврте строфе: *И човек види сјај, облик и боју*.

Опет нам се графичким паралелизмом отвара могуће ишчитавање значења: тужан сјај /, свечан облик (став) /, бела боја.

3.3. Лексема *већ* употребљена је два пута – једном у четвртој, други пут у петој (последњој) строфи.

а) Међутим, у оба случаја она има другачију синтаксичку функцију⁷ – први пут је у улози прилога за време: *Далеких звезда шћо већ не њосћоје*, а други пут у улози је речце: *Твоје већ давно искојане очи*. Супстантивна лексема за прву улогу била би *више, одавно*, а може да означи и свршетак збивања (радње), како је под б) у речнику дато њено значење.

б) У другом случају она је речца за истицање да се оно што је речено подразумева: наравно, дакако; уопште за истицање, наглашавање онога што је речено.⁸ Лексема за истицање *већ* понавља се у претпоследњој и последњој строфи, чиме се наглашава смисао.

4. Стилски ефектне синтагме су оне које одступају од уобичајеног реда речи, када је нпр. атрибут након именице, у постпозицији. Такви примери у овој песми су: вечери *једне*, коса *њвоја њусћа*, судбу *њвоју њруб*, звезде *уја-шене*, светлост *своју*, као и пример са уметнутом посесивном заменицом између придева и именице: отмено *њи* лице, и у стиху: *Али дирнући руком није смео* – инфинитив глагола *дирнући* и његов објекат измештају се испред перфекта глагола *смећи* у одричном облику (3. лице једнине).

2.2. Семантички план

1. Први исказ – *Искојане њи очи, леја слико!* – синтаксички је, интонационо и смисаоно издвојен, самосталан. Његова улога је да уведе у радњу *in medias res*. Таквим поступком директног увода подстиче се интересовање и предочава необичност радње. Он, дакле, представља кључни мотив песме и одређује њен емоционални фон. Ескламативни тон уводи у драмску нарацију. Песник се обраћа лепој слици, фресци у Грачаници, и као у каквој драми, монолошки исказује своја осећања. Слика (фреска) се оживљава. Наредна три стиха прве строфе описују догађај:

⁷ Као прилошка реч *већ* а) казује да се нешто догодило или догађа рано, односно пре него што би се очекивало, неочекивано рано, б) истиче свршетак збивања, радње. *Већ* као речца служи 1. за истицање да се оно што је речено подразумева: наравно, дакако; уопште за истицање, наглашавање онога што је речено. Исп.: РСЈ 2007: 143.

⁸ РСЈ 2007: 143.

*Вечери јегне, на каменој њлочи,
Знајући да ја њад не види нико,
Арбанас њи је ножем избо очи!*

2. У првој строфи уведена је карактеризација Арбанаса, како његовим именом тако и делом – ноћу, знајући да га тад не види нико, подмукло, тајанствено, ископао је Симонидине очи на фресци. Архаична, пежоративна варијанта емоционално боји исказ.⁹

2.1. Изменом реда речи у синтагми *вечери јегне* поспешује се драматичност. Инверзија је овде фактор ишчекивања и напетости. Њоме се успорава говорни темпо, а тиме и онеобичава исказ. Томе у прилог иде и навођење актера (агенса) – *Арбанас* – на крају строфе, односно у последњем стиху.

2.2. Осим инверзије и интонације, експресивна је и употреба глагола. Семантика глагола *ископајѡи* и *избосѡи* није иста. *Ископајѡи* има и позитивну конотацију (ископати благо), док *избосѡи* нема.¹⁰ Тако је избором глагола *избосѡи* почињена радња добила на тежини, односно његовим лексичким значењем недвосмислености истиче се варварски акт. Интензификацијом (двострука употреба глагола приближно истог значења: *ископаше/избо*) истиче се и став песничког субјекта – негодовање и осуда. Ова два глагола стоје у односу градиције.

3. Друга строфа започиње супротним везником *али*. Осим што се њиме уводи нова информација која је у директној вези са претходном песничком сликом, он, у комбинацији са глаголом *дирнуѡи* и глаголом *смеѡи* у одричном облику 3. лица једнине у функцији предиката и именицом *рука* у функцији објекта, носи и јак семантички набој. Као везник за истицање супротности, у односу на претходну емоционалну обојеност исказа у значењу негодовања, овде звучи као претња.

3.1. Дакле, друга песничка слика семантички се надовезује на прву. Њоме се Симонидин портрет проширује.

⁹ Наиме, у РСЈ (2007: 94) за лексему *Арбанас* наведена су два значења – као заједнице и као властите именице. За заједничку именицу стоји: 1. пастир, чобанин, а за властито име: Арбанас (само у народној песми) в. Албанац. Дакле, у овом другом значењу лексема је преузета из народне поезије. Ми се и одлучујемо за њега (с обзиром на историјску подлогу/контекст дела) и тумачимо га као архаичну варијанту лексема Албанац. Није искључено, наравно, ни њено тумачење као заједничке именице.

¹⁰ Потврде за то проналазимо и у Речнику САНУ (1971: s.v.) и у Матичином речнику (РМС 1967–1976). У првом је за глагол *избосѡи* наведено: 1. убости више пута, на више места, испробадати 2. ископати, извадити (очи), а у другом речнику стоји: 1. пробадати чим оштрим; убости више пута, на више места (као илустрација наведена је прва строфа песме Симонида). За глагол ископати у свршеном виду стоји: 1. издупсти копајући – издупсти уопште; 2. извадити, извући копајући; 3. а) извући, извадити (пронаћи), б) извући, ослободити тешког, неугодног положаја; 4. фиг. упропастити, уништити, затрти. Иста значења за овај глагол налазимо и у Матичином речнику, с тим што је, поред наведених значења, објашњен израз ископати очи коме: изгрдити кога у највећој мери, унесрећити. У контексту ове строфе, актуелно је (су) примарно(а) значења наведена у речницима, као и фигуративно значење.

3.2. Негација помоћног глагола *јесѿе* и глагол *сметѿи* у перфекту једни-не мушког рода – уводница су за наредни синтаксички и интонациони паралелизам којим се продубљује песничка слика. Симетрија је, као што је горе наведено, остварена употребом везника *ни/ниѿи*. Паралелизмима њиховим на почецима двостиха и у њиховом средишњем делу остварени су анафорско-мезофорска веза (па и анамезофора) и емфатички полисиндет¹¹. Овим фигурама градуира се слика и истиче семантика лексема.

3.3. Анафором и мезофором овде се, наиме, не наглашава значење поновљених везника него се њима активирају диференцијални елементи – објекти *оѿмено лице/усѿа* и *злаѿну круну/краљевски вео*. „Објекатске лексеме уз анафорски поновљен везник доводе се у корелативни однос; анафора готово предодређује њихово семантичко преплитање, намеће семантичку еквивалентност,¹² а она се успоставља у архисемама: *ѿоѿодсѿѿвен изѿлед* и *маѿеријално боѿаѿсѿѿво*, које се опет на принципу разлика семантички уједињују у *краљевско ѿорекло*.

3.4. Запажамо да је у прве две строфе остварена пројекција по супротности, па се „у контрасту детаљи далеко јаче истичу, њихова упечатљивост продубљује“¹³. Уведен у првом катрену (*леѿа слико*), у другом се, истицањем по супротности, физички опис проширује, заправо, навођењем осталих физичких карактеристика, слика очију се истиче. А тиме што се пева о нечему чега нема, што је *in absentia*, парадоксално, употребом одређених речи и њиховом комбинацијом (избором и селекцијом), ствара се утисак да је то непостојеће јаче присутно, и да је заправо *in praesenti*¹⁴. Поглед из ископаних очију је нематеријалан, духовни поглед. Иако су очи ископане, ми их, заједно са лирским субјектом, снажно осећамо, као да су ту.

4. Трећа строфа градуира поетски приказ Симонидине личности. Са спољашњег описа прелази се на унутрашњи:

док мирно сносиш судбу ѿвоју ѿрубѿу
Гледам ѿе ѿужну, свечану и белу

а) Унутрашње квалификације исказане епитетима *ѿужна*, *свечана*, *бела* и прилогом *мирно* стоје у контрасту према окружењу у коме се слика налази – у *цркви*, на *каменом сѿубу* (материјално, тешко, хладно), у *искићену*

¹¹а), „Комбиновањем анафоре и мезофоре настаје и анамезофора која подразумева понављање исте језичке јединице (лексема или синтагме) на почетку прве и средини наредне реченице или стиха“ (Ковачевић 2000: 301.).

б) „Стављањем конектора испред сваке од координираних јединица добија се *емфатички ѿолисиндеѿ*, којим се истиче значај сваког од чланова координираног низа“ (Ковачевић 2000: 327.).

¹² Исп.: Ковачевић 2000: 365.

¹³ Симић 2001: 193.

¹⁴ Лешић 1987: 194.

мозаик-огелу (дочарава се лепота и богатство слике). Симонида, тј. она на слици, мирно, стоички подноси своју грубу, мучну судбину.

б) Набрајањем њених унутрашњих особина и стања слика се грана: тужна (људско осећање), свечана (став), бела – примарно се мисли на боју, вероватно на бели вео на Симонидиној глави, али су активна и секундарна, проширена значења ове поливалентне лексеме: симбол невиности и моралне чистоте, нематеријалног.¹⁵ На тај начин антропоморфизирани особине фреске стављају се у контраст према окружењу.

4.1. Краћи облици придева *искићену* и именице *судбу*, као морфолошке варијанте, упућују на народну лексику. За именицу *судбина* то је и семантички имплицитно јер је њено значење дефинисано као: „по народном веровању, неком замишљеном силом унапред одређени ток догађаја (обично неповољан), фатум”¹⁶. Поред асоцијације на народни говор, лексема *судба* је и ритмички мотивисана (в. доле, т. 5.).

4.2. Најјача слика јесте еманација Симонидиних очију, односно њихове светлости, која са мрачнога зида зрачи на лирског субјекта. То је постигнуто стилским фигурама – поређењем које је у основи наредне строфе и оксимороном у синтагми *као звезде угашене*. Ова синтаagma, грађена на парадоксу, још једном истиче да се оним што је *in absentia* јаче осећа оно што је *in presentia*. Аналогије се граде на контрасту:

И човек види сјај, облик и боју (физичко, визуелно, реално)
Далеких звезда ишћо већ не ишћоје (духовно, митско, иреално)

Дакле, контрастима спољашњег и унутрашњег истиче се опозиција *некад-сад* и усложњава се песничка слика.

4.3. Семантички паралелизам последње две подструктуре постигнут је поређењем које у везу доводи астрални објекат и људски орган: очи се пореде са звездама, ископане очи са угашеним звездама. Као што угашене звезде шаљу своју светлост и човек имагинира њихов сјај, облик и боју, тако на лирског субјекта сијају Симонидине тужне, давно ископане очи.

а) Њихова имагинативна светлост (иреално), као што је то и светлост угашених звезда, у контрасту је према мрачном зиду (реално). А контрастом се њихова јачина и снага доживљавају интензивније. Оне су далеко физички, као што је и Симонида удаљена неколико векова од лирског субјекта. Али светлост угашених звезда достиже митску димензију, а тиме и онострано значење, као што из Симонидиних ископаних очију зрачи духовна светлост.

¹⁵ РСЈ (2007: 77): „бео, бела,-о“; супр. (црн) у фигуративном значењу за лексему наведено је: а) чедан, невин, безгрешан, честит (душа); б) добар, позитиван у моралном смислу (обично уз „црн“ као супротност). Наводимо само она значења која су за нашу анализу релевантна.

¹⁶ РСЈ 2007: 1285.

б) Физичка особина светлости као визуелне појаве постаје духовни доживљај. Светлост добија суштину вишег реда, надграђује своје примарно значење, прераста у симбол духовности, а као таква осећа се и данас. Очи добијају значење оностраности, а звезде се, у поређењу по блискости са очима, антропоморфизују. Метафоричност је остварена на пројекцији блиско-далеко, познато-непознато, реално-апстрактно.

в) Ваља нагласити да је овде транспозицијом мотива светлости добијена снажна и дубока песничка слика.

4.4. Својом фонијском структуром истиче се неколико исказа и синтагми, с доминантним гласом (вибрантом) *с* – *коса њвоја љусџа, сноџиш сугбу, шаљу свейлосџи своју*, и нарочито *Сијају сага џужна Симонида*, где три од четири речи почињу сугласником *с*. Поред алитерације сугласника *с*, у овом исказу изразита је асонанца: у комбинацији вокали *и*, *а* и *у* дају стиху изразиту мелодичност. Вокали *а* и *и* својим позицијама у трећем стиху стих чине благовучним, док дубоки вокал *у*, најфреквентнији и најделотворнији својим гомилањем у синтагми *сугбу њвоју љубу*, оставља „тмурни, суморни и муркли утисак“¹⁷.

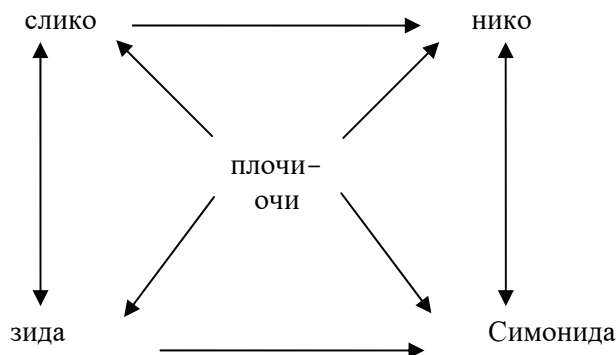
5. Гласовни симболизам је делотворан и групама одређених гласова, тачније слогова: гласовне групе *бу-бу* у стиху *сугбу њвоју љубу* на невеликој међусобној одаљености стварају додатну, унутарстиховну ритмичност. Ова особина је остварена и сугласничком групом *ој*, односно падежним наставком датих придева (*љочађалој и сџаринској*). Док прве гласовне групе/морфеме асоцирају на нешто тешко, потмуло, снажно, дотле други пар ствара звучну слику жалопојке, тугованке.

5.1. Осим ове унутарстиховне риме, семантичка њена улога огледа се и у строфама:

с-л-и-к-о / н-и-к-о / п-л-о-ч-и / о-ч-и
с-м-е-о / в-е-о / у-с-џ-а / г-у-с-џ-а // н-и-џ-и / џ-и
с-т-у-б-у / г-р-у-б-у / о-д-е-л-у / б-е-л-у
к-о-ј-е / (не) п-о-с-т-о-ј-е / с-в-о-ј-у / б-о-ј-у
з-и-г-а / С-и-м-о-н-и-г-а / п-л-о-ч-и / о-ч-и

Парадигматска вертикала значења риме посебно је богата поређењем прве и последње стофе, са хоризонталном и вертикалном осом и римованим тежиштем на пару *љочи-очи*:

¹⁷ Особине овог вокала наводи Зд. Лешић у наведеној студији (1987: 93), на примеру Шантићевог стиха *С узгахом џује гује убоји мили љук*.



6. Дакле, на семантичком плану песме *Симонида* сликовитост је изражена првенствено метафоричношћу и контрастом и ефектном употребом оксиморона, тј. парадокса. Бројни су и епитети: *леја слико, каменој плочи, каменом стубу, искићеном мозаик-оделу, мрачноја зида, ђочађалој и сѿаринској плочи, далеких звезда, искојане очи, злајну круну, краљевски вео*.

4. ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ

1. Циљ нам је био да на основу језичке структуре и стилских одлика осветлимо композицију песме *Симонида* Милана Ракића.

1.1. Почетни став – да сагледамо како се у композицији песме делови разумеју на основу целине коју изграђују, и обратно, како се целина схвата на основу делова из којих је сачињена – покушали смо да спроведемо на основу анализе формалне и семантичке равни текста.

а) У формално-језичком аспекту усредсредили смо се на метрику песме, ритам, синтаксичка обележја, поступак паралелизма, инверзије итд.

б) Семантичку раван покушали смо да протумачимо на основу експресивности исказа, избора, улоге и значења одређених лексема, формалних интерпункцијских решења, улоге риме, семантичких паралелизама и стилских фигура.

2. Осим тога, остаје још да кажемо да је у песми *Симонида* стилска вредност, односно стилска ефицијентност, дошла до изражаја на свим нивоима израза: фонолошком, морфолошком, синтаксичком и семантичком. Видели смо да су ови нивоји међусобно испреплетани и узајамно условљени те да се крајњи естетски учинак постиже њиховом корелативношћу. Тако долазимо до закључка да је песма *Симонида* у језичком, тематско-мотивском као и стилистичком погледу кохерентна, заокружена целина.

ЛИТЕРАТУРА

Зборник радова (2007): *Милан Ракић и модерно јесништво*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет.

Јакобсон (1966): Р. Јакобсон, *Лингвистика и фоетика*, Београд: Полит.

Јовановић (2003): Ј. Јовановић, Основни принципи стилистичке анализе (На примеру песме *Зиг* Васка Попе), Београд: *Књижевности и језик*, VI/2–3.

Ковачевић (2000): М. Ковачевић, *Стилистика и драматика стилских фигура*, Крагујевац: 'Кантакузин'.

Лешић (1987): Z. Lešić, *Jezik i književno djelo*, Sarajevo: Svjetlost.

Лотман (1970): Ј. Лотман, *Предавања из структуралне фоетике*, Сарајево: Завод за издавање уџбеника.

Мукаржовски (1986): Ј. Мукаржовски, *Структура јесничког језика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

Петковић (1972): Н. Петковић, *Артикулација песме*, Београд.

Петковић (1985): Н. Петковић, *Прилози проучавању ритма и интонације у развоју српског стиха од романтизма до симболизма*, Београд: САНУ.

Поповић (1978): Љ. Поповић, Експресивна сегментација реченице и њена комуникативна структура, Нови Сад: *Зборник за филологију и лингвистику*, XX/2.

Прањић (1963): Кр. Pranjić, *Jezik i književno djelo. Ogledi za lingvističku analizu književnih tekstova*, Zagreb.

РСМ (1967–1976): *Речник српског књижевног језика*, Нови Сад.

РСАНУ (1951. и д): *Речник српског књижевног и народног језика*, Београд: САНУ.

РСЈ (2007): *Речник српског језика*, Нови Сад: Матица српска.

Симеон (1969): R. Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih analiza*, Zagreb: Matica hrvatska.

Симић (2001): Р. Симић, *Општа стилска*, Београд: Јасен.

Sonja M. Milovanović

Master Course in the Serbian Language and Literature

Mbabane, Svaziland

LINGUISTIC STRUCTURE AND CHARACTERISTICS OF THE STYLE OF MILAN RAKIĆ'S POEM SIMONIDA

Summary: This paper examines the linguistic structure and characteristics of the style that Milan Rakić uses in his poem *Simonida*. Formal and semantic structure define the relationship of the poem with its constituent elements, i.e. their correlation in the ultimate poem experience.

Key words: stylistics, poem structure, formal-linguistic plan, semantic plan, metric/syntactic border, bestriding, rhythm, intonation, inversion, stylistic means.