

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИЧКА
НАЧЕЛА ЛАЗЕ КОСТИЋА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ, ТРЕБИЊЕ

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
Поетичка исцраживања, књ. 30

Уредници

СВЕТЛАНА ШЕАТОВИЋ
МАРКО АВРАМОВИЋ

Редакциони одбор

Др Јован Делић
Др Александар Јерков
Др Слађана Јаћимовић
Др Светлана Шеатовић
Др Предраг Петровић
Др Бојан Чолак
Др Марко М. Радуловић
Др Марко Аврамовић

Рецензенти

Проф. др Бојан Ђорђевић
Др Јана Алексић
Доц. др Бранко Вранеш

ПОЕЗИЈА
И ПОЕТИЧКА НАЧЕЛА
ЛАЗЕ КОСТИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ
Београд–Трeбиње
2024

Зборник је резултат рада одељења *Поетика модерне и савремене српске књижевности* Института за књижевност и уметност из Београда.



ЛАЗА КОСТИЋ
Рад Уроша Предића, 1906.

Садржај

Уводна реч	11
Лаза Костић и Херцеговина Поздравни говор – Светлана Шеатовић	15

I

<i>Јован Делић</i> Лаза Костић и српско пјесништво 20. вијека	23
<i>Светлана Шеатовић</i> Одједи Костићеве Венеције и Богородице у модерној српској поезији	53
<i>Душан Иванић</i> Пјесничке полемике Лазе Костића	71
<i>Саша Радојчић</i> Метафизика и естетика Лазе Костића	83
<i>Горан Радоњић</i> „Најсветлији поглед у други свет“: Лаза Костић и сан ...	97
<i>Марко М. Радуловић</i> Поетска религиозност Лазе Костића – хришћански мотиви и оностраност	113
<i>Јелена Марићевић Балаћ</i> Митолошки аспекти у поезији Лазе Костића	143

II

<i>Александар М. Милановић</i> Костићеве кованице у поезији и ван ње	163
---	-----

<i>Сања Ј. Парийовић Крчмар</i> О стиховном репертоару песама Лазе Костића	183
<i>Мирјана Д. Стефановић</i> Костић Лаза / Стиха млаз: каталекса као облик постверса	199

III

<i>Ненад Николић</i> Романтичарска иронија као плес над понором: <i>Сјомен на Руварца</i> Лазе Костића	217
<i>Горан Корунковић</i> „Минадир“ Лазе Костића: сусрет готике и Оријента....	235
<i>Јелена В. Јовановић</i> <i>Минадир, Ђурђеви Сшуйови, Самсон и Делила</i> Лазе Костића: поетичка, жанровска и трансмедијална укрштања	251
<i>Милан Б. Громовић</i> Лаза Костић и Јован Дамаскин: теотоколошки аспект химне и молитве	275
<i>Корнелије Квас</i> Петраркизам и религиозност песме <i>Santa Maria della Salute</i> Лазе Костића	293
<i>Персида Лазаревић Ди Ђакомо</i> Између архитектуре и поезије: Костић, Палацески, Спароу	309
<i>Марија С. Терзић</i> Мотив мртве драге у песмама „ <i>Santa Maria della Salute</i> “ Лазе Костића и „Гавран“ Едгара Алана Поа.....	331

IV

<i>Бојана Стојановић Паншовић</i> Полемички акценти у „Скици о Лази Костићу“ Јована Христића.....	353
<i>Тања Којић</i> Торзо од великог човјека и торзо од великог пјесника: есеји Вељка Петровића о Лази Костићу.....	369

Кашарина Панџовић

Васко Попа о Костићу: предговор *Песмама*

Лазе Костића 385

Именски регистар 403

Уводна реч

Песнички опус Лазе Костића данас чини један од „камена међаша“ у историји српске поезије. Аутор неколико, према широком консензусу који данас влада не само у научним и књижевним круговима, наших најзначајнијих и најлепших лирских песама, имао је рецепцију која нипошто није била праволинијска. У младости слављен од својих савременика, Костић је пред крај живота, крајем 19. и у првој деценији 20. века, доживео оспоравања од најзначајнијих критичких ауторитета ондашњег доба (Љубомир Недић, Богдан Поповић, Јован Скерлић). Након што је од Скерлића, у познатом тексту, сведен на пример протраћеног песничког талента и аутора који, иако још увек жив, занима само понеког историчара књижевности, наши најзначајнији авангардни песници (Милош Црњански, Станислав Винавер, Тодор Манојловић) и међуратни есејисти (Исидора Секулић, Милан Кашанин), обновили су интересовање за његов опус. Поменути писци и критичари указали су не само на значај Лазе Костића за нашу националну литературу, већ и за шири европски културни хоризонт.

Након Другог светског рата настављено је интересовање за Костићево дело, како од стране најзначајнијих критичара, историчара књижевности и антологичара, попут Зорана Мишића, који га је видео као зачетника модерне српске лирике, и чији је познати стих „Међу јавом и мед сном“ узео као начело целокупног песничког стваралаштва, тако и најзначајнијих песника друге половине двадесетого века (Васко Попа, Миодраг Павловић, Бранко Миљковић и др.). У овим опсежним трагањима указивао се прави лик Лазе Костића, изузетног песника, једног

од утемељивача домаће драмске традиције, мисли-оца, језикотворца и критичара.

Током протеклих неколико деценија дело и личност Лазе Костића били су тема више монографија, научних симпозијума и студија. О овом писцу објављено је и више научних зборника, од којих је један *Књижевно дело Лазе Костића* из 1982. године плод рада Института за књижевност и уметност. Четири деценије доцније дошао је поново тренутак да се Институт и његови сарадници врате ишчитавању овог класика, и приложе још један доказ трајној модерности и инспиративности његовог дела за различита тумачења. Било је природно да се нова публикација о Костићу појави у оквиру едиције „Поетичка истраживања“, у којој се већ пуне три деценије објављују колективне монографије посвећене најзначајнијим модерним српским песницима. Зборник посвећен једном од заснивалаца наше модерне поезије јубиларни је, 30. у овом узорном низу.

Зборник *Поезија и поетичка начела Лазе Костића*, који је данас пред читаоцима, плод је научног скупа одржаног у Требињу априла 2023. године. То је петнаести научни скуп који је одржан у сарадњи са Дучићевим вечерима поезије из овог града, а пред нама се налази и петнаести зборник који је објављен у сарадњи са њима.

Зборник садржи двадесет текстова подељених у четири целине, из пера тумача различитих генерација и из више угледних академских институција. У првој се налазе текстови општијег типа, које песнички опус Лазе Костића сагледавају у ширем ракурсу. У зборник нас уводе студије Јована Делића и Светлане Шеатовић, у којима се подвлачи утицај Лазе Костића на српску поезију двадесетого века, односно на српско песништво у последњих неколико деценија прошлог столећа. Након њих следе текстови који се баве ширим темама унутар песничког опуса: Душан Иванић даје нам преглед песама које је Костић писао са полемичком намером, Саша Ра-

дојчић Костићевих главних естетичких и филозофских радова, Горан Радоњић испитује његов однос према сну, Марко М. Радуловић истражује религиозне и хришћанске мотиве и песников однос према оностраном, а Јелена Марићевић Балаћ прави типологију митолошких аспеката Костићеве поезије.

У други одељак разврстани су текстови који се фокусирају на Костићев језик и стих. Александар М. Милановић у свом раду даје нови поглед на чувено песничково језикотворно умеће и на његове кованице, како у његовој поезији тако и у његовим есејистичким радовима и преписци. У својој студији Сања Ј. Париповић Крчмар систематизује и надограђује досадашња версолошка истраживања поезије Лазе Костића, а Мирјана Д. Стефановић фокусира се на каталексу у његовој поезији.

Трећи део зборника састоји се од текстова који се баве читањима одређених појединачних Костићевих песничких остварења. На уводном месту налази се текст Ненада Николића који улогу различитих традицијских и мисаоних модела утканих у песму „Спомен на Руварца“ расветљава указујући на Костићеву романтичарску иронију. Различите културне моделе које је Костић уносио у своје стихове анализира у свом осврту на „Минадир“ и Горан Коруновић. О поменутој песми, заједно са „Ђурђевићевим Ступовима“ и „Самсоном и Делилом“ пише и Јелена В. Јовановић, указујући на њихове скорије адаптације за радио, које представљају добро полазиште за разумевање савремене рецепције ових Костићевих текстова. Његове „химничне“ песме – „Певачку 'имну Јована Дамаскина“, „Santa Maria della Salute“ и „Молитву Богородици“ из драме *Пера Сејединца*, анализира Милан Б. Громовић, стављајући посебан акценат на мотив Богородице у овим песмама, као и на њихову везу са личношћу и делом Јована Дамаскина. Костићевој последњој и најпознатијој песми посвећено је још неколико текстова: Корнелије Квас указује на наслеђе петраркизма у песми „Santa Maria della Salute“, док се Персида Лазаре-

вић Ди Ђакомо враћа једном од извора Костићеве инспирације за песму, самој венецијанској цркви, поредећи српску песму са двама другима, до данас врло мало познатим у нашој средини, а у питању су стихови Италијана Алда Палацескија и Енглеза Џона Спароуа, који су такође опевали ову грађевину. Последњи текст у одељку, чији је аутор Марија С. Терзић, упоредо сагледава мотив мртве драге у „Santa Maria della Salute“ и песми „Гавран“ Едгара Алана Поа.

Последњи одељак зборника чине текстови који се баве есејистичким освртима на дело Лазе Костића из пера наших знаменитих двадесетовековних писаца, и њиховим значајем за његову рецепцију. Бојана Стојановић Пантовић указује на комплексност оцене његовог дела од стране Јована Христића. Тања Којић у свом тексту подсећа на значај есеја Вељка Петровића у обнављању интересовања и у ревалоризацији Костићевог дела, а Катарина Пантовић разматра Попин предговор избору из поезије Лазе Костића, али указује и на могуће утицаје поезије старијег песника на дело млађега.

Овим указивањем на утицај Лазе Костића на нашу савремену поезију завршни акорди зборника дозивају се са његовим уводним текстовима, а овим новим зборничким кругом попуњава се и још једно веома важно, до сада упражњено место у својеврсном периодном систему модерне српске поезије, на који, надамо се, едиција „Поетичка истраживања“ истински наликује.

Уредници

ЛАЗА КОСТИЋ И ХЕРЦЕГОВИНА

Поздравни говор

Драги Требињци, данас смо овде пред вама, и заједно, у истом циљу и са истом жељом: да на трагу Јована Дучића развијамо културно и научно и српско идентитетско прегалаштво.

Честитам и вама и нама 15. јубиларни научни скуп, а данас представљамо и 14. зборник радова, посвећен Милошу Црњанском. Овде са нама је проф. др Јован Делић, дописни члан САНУ, који је зачетник ове сарадње и дугогодишњи уредник и руководилац овог пројекта Института за књижевност и уметност. Нико тада, пре 15 година, убеђена сам, ни у Требињу, а ни у Институту, није ни сањао да ћемо у континуитету радити и овако плодносно сарађивати. Већ 15. научни скуп, јер ни време пандемије није нас омело да, истина онлајн, одржимо – на Благовести 2022. године – скуп о Мирославу Максимовићу – то је енергија коју међусобно делимо и подстичемо. Мало је или нимало манифестација и сарадњи које овако дуго опстају и дају тако јасне резултате, на радост и шире друштвене заједнице и научних кругова.

Резултат овог скупа биће 30. зборник у нашој едицији „Поетичка истраживања“, од чега је половина настала у сарадњи са Требињем. То је податак важан и за овај град – како доприносимо култури, проучавању песништва и колико чинимо на учвршћивању специјалних веза Србије и Републике Српске.

Ове године наш научни скуп посвећен је Лази Костићу, песнику романтизма, чији је животни век

дубоко закорачио у прву деценију 20. века, и у том веку донео најлепшу песму српског романтизма (а неки тврде и српске књижевности у целини) „Santa Maria della Salute“, али и *Књигу о Змају*, темељ, алфу српског мишљења о поезији. Лаза Костић је такође темељ модерне српске поезије, што потврђују већ бројни наслови радова усмерени на одјеке овог песника у поезији 20. века. О свеукупном делу Костићевом не треба трошити речи јер обим и опус овог ерудите, песника, правника, политичара, изузетног преводиоца Шекспира, био је и остао угаони камен многих дисциплина у науци о књижевности.

Мада се Дучић и Костић нису срели и дружили, Требиње има посебне разлоге да овоме отвори своја врата као град српске поезије, град који негује песништво, науку о поезији и чува културно наслеђе онако како би многи градови, и много већи од њега, требало да чине угледајући се на овај светао пример.

* * *

Лаза Костић је одмах после Берлинског конгреса, занет и забринут за српско питање у Босни и Херцеговини, у два текста писао, и бројним написима подржао, већ завршени Херцеговачки устанак и покренуто Српско питање.

У тексту „Пред окупацијом Босне“ (1878) Костић пише да је Берлински конгрес радио свој посао „наврат-нанос“ и да се то најбоље види на питању босанскохерцеговачком. Члан 25. Берлинског конгреса, који је делимично навео у овом тексту, каже „да Аустро Угарска поседне Босну и Херцеговину и управља тамо; све остало што с тим у вези стоји оставља се посебној погодби између Аустро Угарске и Турске.“ Посебно је запажено ћутање и слагање руског амбасадора Горчакова са окупацијом Босне и Херцеговине од стране Аустроугарске: „Особито нам је пала у очи она кратка и врло лаконична изја-

ва Горчаковљева на конгресу: да он просто пристаје на окупацију Босне и Херцеговине Аустро Угарском“ (Микавица 2017: 269; даље бележимо само број странице овога дела).

Костић каже да Босни и Херцеговини следи окупација и затим анексија, што је заиста био далековид став, а онда наводи: „Нама се пребацивало свагда да стојимо на ексклузивном српском становишту присаједињења Босне Србији, а Херцеговине Црној Гори и стварања две велике српске државе које би биле опасне по ову монархију“ (271). Потом истиче: „Ми смо против окупације из чисто патриотичних побуда, из обзира на интерес монархије јер смо тврдо убеђени да ова окупација неће проћи без рата, а рат овај може довести у питање егзистенцију наше монархије“ (271). Даље објашњава: „Русија врло добро зна да је Аустро Угарску навукла на танак лед чим је увуче у Босну, кад се тај лед провали, доцне ће бити извлачити се из несреће“ (272).

Костић у анализи закључака Берлинског конгреса и односа Турске и Аустроугарске, положаја Босне и Херцеговине и сталних оптужби упућених Србији и Црној Гори у свим тим односима, истиче и положај Русије, која својим дипломатским играма покушава да Аустроугарску монархију доведе у ове просторе – где ће доћи до њеног распада. Готово је невероватно да је један песник, али и правник и политичар, могао тако јасно и далековидо да сагледа и извесност анексије и, на крају, крах Аустроугарске баш на простору Босне и Херцеговине.

Костић закључује: „Опасан је, врло опасан пут нашој монархији у Босни и Херцеговини. Само ју је политички Мефисто могао извести на тај пут. Кад би могуће било, ми бисмо желели да се та горка чаша од ње уклони“ (273).

Аустроугарска се силно плаши велике српске државе, и тај страх ће је довести до неизбежног рата. Костић веома лукаво пише како би Аустроугарска

требало да се веже за српску државу на истоку јер – колико год она била велика, не може угрозити њу, која је много већа. Напротив, Костић даље говори: „[У] власти је Аустро Угарској свагда да ту 'велику' државу српску вечитом благодарношћу за себе веже“ (273).

Овако политички и мудро патриотски пише Лаза Костић 1878. године!

У тексту „По свршеној окупацији“ Костић каже: „Окупација Босне и Херцеговине је свршена, [...] црно-жута застава завијорила се од Зворника па до Бишћа, од Брода до Требиња“ (274). Аустроугарска је без нагодбе са Турском ушла у Босну и Херцеговину, и наишла на отпор који је у том тренутку савладан огњем и мачем, али не задуго.

Костић, бесан због уласка војске Аустроугарске у Босну и Херцеговину, пише да је Берлински конгрес и заузимање Босне и Херцеговине „аномалија какве још никад у свету било није“. Како ће се све размрсити незнано је, али Костић слуги устанак и рат – који ће сасвим уништити Аустроугарску! Нема Аустроугарска право на анексију, и отпор ће бити јак, али ко да њеним чиновницима објасни да у Босни и Херцеговини нико не чита латиницу! Она то досада није увидела, а када схвати – тек онда ће да страда! Костић закључује: „Аустро Угарска ако не усхте сама да изађе из Босне и Херцеговине, биће приморана да то учини“ (276).

Тако пише Лаза Костић 1878, као политички пророк и човек широког европског духа, познавалац политичких односа Русије, Турске, Аустроугарске, Енглеске, и свака његова реч је и тачна и патриотска.

Током 1880. године основана је *Нова Омладина*, преко које Костић агитује да се, кроз јединствено деловање, окупи српска омладина и јавно делује против окупације Аустроугарске у Босни и Херцеговини. Годину после тога, у чувеном устанку, а и током осамдесетих година, Костић је

у *Српској независности* писао да се Босна и Херцеговина мора спојити са Србијом, и то је видео као једино природно и могуће решење. Трећим меморандумом, упућеним енглеском премијеру Гледстону 1881. године, у име српских устаника, из њиховог логора у Гацком, осуђена је аустроугарска управа и нерешавање аграрних питања. Лаза Костић био је један од најагилнијих заговорника идеје да се са стањем српског народа упозна европска јавност, па је овај меморандум освануо и у бечком *Ноје Фрај Пресе* 8. 11. 1881. године – на заузимање енглеског историчара Еванса који је боравио у Дубровнику. Костић је био активан у и Русији, као представник дипломатије Краљевине Србије, и очекивао је, одасвуд, значајнију помоћ устаницима у Херцеговини. Али, све је остало на енглеској медијској подршци.

Највећег непријатеља за српски народ Костић је, дакле, видео у аустроугарској политици. Пред нама заиста јесте велики песник, али и политичар далекосежних и врло мудрих погледа.

Данас и овде сусрећу се Јован Дучић, Милош Црњански, кроз зборник, да дисовски кажем, са очима изван сваког зла, и са снагом коју нам пружају у временима мутним и ништа мање турбулентним од оних у лето 1941. године, када су обојица отишли у пустош изгнанства, док Лаза Костић пред нас стаје као песник, али и као родољуб, дипломата и посредник славног, али трагично угушеног Херцеговачког устанка.

Наши сусрети нису само песнички, већ и дубоко историјски и културни и идентитетски. Само на први поглед удаљени, сва тројица песника – кроз промоцију зборника о Црњанском, зборника о Дучићу, у издању САНУ, и скупа о Костићу – сабраће нас под мутним и кишним небом овог априлског дана, са истом племенитом идејом која сабира велика песничка имена, историју и најбоље научне

резултате који остају трајни знаци сарадње и светли
културолошки тренуци града Требиња.

(ИЗВОР за политичке и новинске текстове Л. Костића:
Дејан Микавица. *Лаза Костић*. Нови Сад: Прометеј – РТВ,
2017.)

Др Светлана ШЕАТОВИЋ,
научни саветник ИКУМ,
уредник научног скупа

Београд – Требиње, 6. 4. 2023.

I

Јован ДЕЛИЋ

Дописни члан САНУ

jovandelic.delic@gmail.com

ЛАЗА КОСТИЋ И СРПСКО ПЈЕСНИШТВО 20. ВИЈЕКА

Сажетак: Овај рад је скица замишљеног истраживања о пјесницима претечама 20. стољећа – Војиславу Илићу и Лази Костићу. То су пјесници у којима је српско пјесништво 20. вијека и његова поетика налазило највеће и најпоузданије ослонце. У раду се разматрају односи неких од највећих српских пјесника 20. стољећа према Лази Костићу.

Кључне ријечи: индивидуалне поетике, српско пјесништво, модерна, авангарда, „неоромантизам“, пјесници претече, пјесничка самосвијест

Сјени професора Драгише Живковића

1.

Откуд и зашто Лаза Костић у једној научној едицији која се бави индивидуалним поетикама српског пјесништва 20. вијека?

Едиција је замишљена и вођена као систем који би требало да премрежи и уреди 20. стољеће. У том систему сваки пјесник добија своје мјесто, независно од редног броја у едицији и од године издања њему посвећеног зборника.

Поетички процеси који доминирају једним стољећем, поетичке доминанте тога стољећа несумњиво имају своје претече и наговјештаје у претходном стољећу. Ти пјесници претече углавном накнадно добијају на значају.

На почетку система о коме говоримо стоје Војислав Илић и Лаза Костић, иако су пјесници 19. вијека. И то баш тим редом: Војислав Илић, па Лаза Костић. Они су пјесници који су најавили српско пјесништво 20. вијека у српској књижевности; они су претече оних процеса који су дошли са српском модерном (Војислав Илић) и авангардом (Лаза Костић), а њихови племенити трагови препознатљиви су до дана данашњег.

Око овога тешко да може бити спора.

Значај Војислава Илића и Лазе Костића за српско пјесништво 20. вијека већ су препознали и утврдили историчари и теоретичари књижевности који су се бавили превасходно књижевношћу тога стољећа: ново виђење Војислава Илића и његовога значаја за српски парнасо-симболизам понудили су – независно један од другог, и готово паралелно – новосадски професори Драгиша Живковић и Милорад Павић, а значај Лазе Костића, чак и као пјесника 20. стољећа, опет Драгиша Живковић драгоцјеном књигом *Лаза Костић – пјесник XX века*.

[...]

* * *

Живковићева књига о Лази Костићу није самим, и није само о односу пјесништва овога пјесника и српске поезије 20. вијека, већ – као и све Живковићеве књиге – показује компаративну и поетичку усмјереност истраживања. Њега и иначе – па и овога пута – занимају превасходно „европски оквири српске књижевности“, па отуда и радови претворени у поглавља књиге: „Лаза Костић и Бајрон“, „Лаза Костић и барок“ и „Лаза Костић и Госпођа де Жирарден“. Наглашено поетички, односно историјско-поетички, усмјерени су радови: „Романтичарска поетика Лазе Костића“ и „Две стилске црте српског романтизма“, а доминантно поетички је рад „Структура песама Лазе Костића“.

Драгиша Живковић није традиционално усмјерени историчар књижевности, већ заговорник једне особене, компаративно постављене историјске поетике. Зато се он радо позива на од себе млађе ауторе у српској науци о књижевности – Новицу Петковића и Душана Иванића.

За нашу тему најзначајнији су Живковићеве радови (поглавља): „Лаза Костић као артист и зачетник модерне уметности“ и „Рецепција поезије Лазе Костића у 20. веку“. У томе контексту драгоцјене су његове анализе Костићевих двију пјесама које ће у 20. вијеку имати посебан одјек: „Спомен на Руварца“ и „Santa Maria della Salute“. Обје те пјесме проглашаване су најбољим Костићевим пјесмама, најбољим пјесмама српске лирике, па и пјесмама које су међу најбољима и у европским размјерама. Те оцјене нијесу претјеране, а изрицали су их велики, па и генијални писци, попут Милоша Црњанског или Станислава Винавера.

Поглавља Живковићеве књиге нијесу настајала „одједном“, већ су писана и објављивана као појединачни, независни радови, тек касније уланчани у цјелину. То, међутим, тој цјелини не смета иако су „шавови“ видљиви, док понављање ставова и судова само говори о стабилности Живковићевих увјерења. Живковић се бавио Лазом Костићем пуне четири деценије, и ова књига круна је тога рада. Зато ћемо се њој више пута враћати, и позивати се на њене увиде и налазе.

За освјетљавање компаративног контекста и за сагледавање Лазе Костића као личности и фигуре културе свјетског формата, од посебног је значаја истраживање Миодрага Радовића. Он у својој докторској дисертацији посматра Лазу Костића у контексту свјетске књижевности. Много је притом ствари које је Радовић пронашао и утврдио, а он је први, колико нам је познато, показао и да је наш пјесник читао *Филозофију композиције* Едгара Алана Поа.

Иза Светозара Петровића остала је књига *Лаза Костић*, која још није довољно прочитана ни критички оцијењена. То је књига врсног, свјетски познатог версолога и компаратисте, који се бави природом Костићевог „лирског“ десетерца у поређењу са српском и хрватском, па и са европском традицијом, а посебно односом Костић–Шекспир, и Костићевим преводима Шекспира. Ова књига не бави се директно нашим проблемом – поезија Лазе Костића и српско модерно пјесништво – па овога пута неће бити у средишту наше пажње, мада отвара, и решава, низ питања о стиху, о превођењу, о критици превођења, о српској књижевној критици, посебно о Богдану Поповићу, али и о Љубомиру Недићу и Јовану Скерлићу.

Литература о Лази Костићу обимна је и драгоцјена, и тешко је тој обимној и богатој литератури, проблемски разноврсној, дати неки озбиљан и иоле драгоцјен прилог.

[...]

Лазу Костића су за свој ослонац бирали авангардни и неоавангардни пјесници; велики је број пјесника који су о њему писали или улазили с њим у креативан интертекстуални дијалог. Зато ће овај рад бити нужно фрагментаран. Зато ће пјеснички есеји имати предност у односу на научне радове, да би се уочиле и показале „везе“ и „односи“. О Лази Костићу писали су: Светислав Стефановић, Станислав Винавер, Милош Црњански, Тодор Манојловић, Аница Савић-Ребац, Младен Лесковац, Васко Попа, Миодраг Павловић, Иван В. Лалић, Јован Христић, Љубомир Симовић... У интертекстуални дијалог с њим улазили су и Матија Бећковић, Ђорђе Сладоје и Ђорђе Нешић – све листом пјесници, и то који, и то какви! То се прескочити не може и не смије, а фрагментарност је онда нужна посљедица оваквога прегледа. Притом, сваки од ових фрагмената могао би се развити у чланак или студију.

Данас се у говору о пјесницима и поезији с разлогом инсистира на пјесничкој самосвијести. Сами

пјесници самосвијест показују или у програмским пјесмама, или у „пјесми о пјесми“ („поезији о поезији“), односно у аутопоетичким пјесмама или у есејима, програмима, манифестима, интервјуима. Пјесници су одлични, често врхунски есејисти, и есеји многих од њих били су предмет академских радова – магистарских и докторских: Иве Андрића, Милоша Црњанског, Миодрага Павловића... а редовно се цитирају есеји Бранка Миљковића, Ивана В. Лалића, Јована Христића, Љубомира Симовића, Милована Данојлића, Мирослава Максимовића и других пјесника.

Ипак, нити смо имали, нити имамо, тако великог пјесника са изграђеном, написаном и заокруженом естетиком и поетиком као што је Лаза Костић. Јован Христић, чији се есеј о Лази Костићу допадао и једном Милошу Црњанском, оцјењује да је поезија Лазе Костића испод његове филозофске мисли!

Једно је несумњиво: Лаза Костић својим естетичко-поетичким дјелима данас зрачи и значи неупоредиво више него својим савременицима, па се *Основа лејџе у свећу* (1880), *Основно начело. Критички увод у ошћу филозофију* (1884) и *Књија о Змају* (1902) читају и цитирају с великом пажњом и поштовањем, прије свега као Костићева поетика и естетика, мада је то истовремено и његова онтологија.

Још од шездесетих година 19. вијека Костић развија особену онтолошку теорију о љепоти као о основи човјековог природног и васељенског постојања, да би је осамдесетих заокружио и формулисао као систем. Своју аутопоетичку пјесму „Међу јавом и мед сном“, која је зрачила током читавог 20. вијека, испјевао је већ 1863. године! Већ је тада имао изграђен свој концепт укрштаја супротних сила као основа љепоте у свијету. Тај укрштај супротних сила даје његовом концепту динамичност, а борба супротних сила, па и динамичност, основни је закон васељене, што ће рећи да је свијет уређен

по естетичком принципу који је динамичан. Борба супротности разрешава се у синтези, односно симетрији и хармонији, у којима се такође огледа динамички механизам космоса: симетрија је „расклад у складу“, а хармонија „склад у раскладу“. У пјесми „Спомен на Руварца“ (1865!) укрштај супротстављених сила и начела – алфе и омеге – основ је Костићеве антропологије: човјек је јединство алфе и омеге.

Књиџа о Змају дуго је остала непрочитана јер је сматрана за приватни памфлет љубоморног и завидљивог пјесника суоченог с падом својих пјесничких снага, да би данас та књиџа била примљена као занимљивија са својих теоријских ставова и критеријума, а пјесник је при крају живота испјевао вјероватно најљепшу српску љубавну, „сватовску“ пјесму – „Santa Maria della Salute“. Нама је, зато, крајње сумњива прича о кризи духа Лазе Костића у посљедњој деценији живота; може се говорити само о паду његовога статуса у српском књижевном животу, а такозвани „пад у мистицизам“, православни, хришћански, може бити да је био и узлет до Небеснице, узлет без којег можда не би ни било пјесме „Santa Maria della Salute“. Тако ни *Књиџа о Змају* није пад у памфлет, већ критички узлет, поетички и естетички утемељен.

Као човјек изузетно широке културе, полиглота, зналац антике и класичних језика, преводилац Шекспира и познавалац барока, одличан зналац романтичарских поетика, нарочито њемачких романтичара, познавалац њемачке класичне филозофије, вјероватно најобразованији Србин свога доба, спортиста који је водио рачуна о складу духа и тијела – о „алфи“ и „омеги“, обузет радом у језику: свакодневно загладан у Вуков *Српски рјечник*, али креативно окренут и старијим слојевима српског језичког наслеђа, Лаза Костић био је спреман да „калеми“ српску поезију удаљеним „калемима“ – високим романтизмом са антиком, бароком и Шекспиром, и српском народном поезијом – у напору да створи нешто ново, велико по свјетским мјерилима, а

српско. Држао је до живе везе између живота и поезије, али је енергично одбацивао социологистички утилитаризам и „реализам“ Светозара Марковића, и то је иманентно његовој поетици, његовом филозофском систему.

Ако постоји Србин који има свој филозофски систем, то је – Лаза Костић.

И у својим пјесмама о пјесми и поезији, и у теоријско-филозофским књигама, доминантно естетичко-поетичким, али и онтолошким, и у полемикама, Лаза Костић био је велики бранилац поезије као космичког принципа, изграђен естетичар, изузетно талентован човјек, зналац у „грађењу“ пјесме и стиха, маштовити занесењак – отјелотворење јединства талента, знања и заноса (надахнућа) – који је у стварању умјетничке – пјесничке – љепоте укрштао двије супротстављене силе: срце и ум, машту и технику, налазећи се у стању „међу јавом и мед сном“.

Вјечно стваралачки незадовољан, идеални баштиник романтичарске ироније, вјечно у трагању за новим, за самопревазилажењем, он се иронично односио и према себи и према свијету, и према стваралаштву. Такав пјесник морао је имати промашаја, али је досезао врхове који су другима остали пуста жеља, врхове и данас доминантне, не само у српском пјесништву: „Santa Maria della Salute“, „Спомен на Руварца“, „Међу звездама (Вилованка)“, „Међу јавом и мед сном“, „Снове снивам“, „Прометеј“, „Јадрански Прометеј“, „Самсон и Делила“, „Певачка 'имна“, „Певачка 'имна Јовану Дамаскину“, „О Шекспировој тристагодишњици“, „Минадир“, „Лице твоје“, „Ђурђеви Ступови“, „Разговор с увученом српском заставом у мађистрату новосадском“, „Еј, ропски свете“, „Моја звезда“...

Ма колико његова поетичка мисао била антиестетичка и парадоксална – а она је то нужно по својој природи јер живи од динамике укрштаја супротности – он тежи разрешењу у симетрији и хармонији:

„хармонија сфера“, која је успостављена у космосу, мора наћи свој поетски израз у пјесничком ритму и језику; хармонија сфера мора бити пјесмом дочарана и пјесмом „пресликана“.

Мала напомена о романтизму, овдје неопходна. Наиме, често се, нарочито код нас, изричу строге или неодмјерене критике романтизма; оне иду чак до потпуне негације његовога значаја за модерну умјетност. Романтизам се, притом, симплификује, редукује и фалсификује, било да се своди на неку сентименталну варијанту, било на неки патетични патриотизам. Романтизам има, наравно, и врхунску љубавну лирику, и високе домете у патриотској поезији, али га је редуковањем и фалсификовањем лакше унизити. Не заборавимо: романтизам је једна од најразноврснијих, најбогатијих и најутицајнијих стилских формација. С њим долази до бујања личног укуса, индивидуалних поетика, књижевне критике, процвата фантастике и замаха имагинације. Романтизам је разгранат, разноврстан, скоро необухватљив једним именом. Нема безмало ниједне велике идеје о поезији, нити иједне теорије пјесништва да се није јавила прво међу романтичарима. Уосталом, први модерни пјесник је Бодлер, а он се јавио из романтике. Претходио му је Едгар Алан По, њему Колриџ. О богатству идеја њемачких романтичара и предромантичара да и не говоримо. Па Виктор Иго и његов предговор *Кромвелу*.

А Лаза Костић је све то *изворно* познавао. Можда никада поетичка свијест није била богатија, разбокоренија, разуђенија, разноврснија. Таквог богатства и разноврсности у српском романтизму нема (има добре поезије). Постоји један Лаза Костић, једини прави и велики теоретичар српског пјесништва 19. вијека, и творац најпотпуније, најцјеловитије, најсистематичније српске поетике и естетике поезије уопште. Лаза Костић учинио је поетичку мисао српског романтизма филозофски озбиљном, утемељеном, системски цјеловитом. По својим трима књигама, и са својих десетак пјесама, могао би се

мјерити с најбољим теоретичарима поезије, и с најбољим пјесницима свога времена у Европи.

Можда је и до нас што нема такав статус.

С друге стране, романтизам, као и реализам, васкрсава као термин и у модерним временима. То је, по нама, знак љености критичке и типолошке имагинације. Тако се значајни авангардни пјесници, какав је Милош Црњански, означавају као „неоромантичари“, или Стеван Раичковић чак после Другог свјетског рата! Таква употреба термина мало шта помаже – може, евентуално, да укаже на један дио традиције који пјесник баштини, али то се може и прецизније рећи.

2.

Драгиша Живковић истиче да су га све вријеме бављења Костићем заокупљала два питања: Како су водећи српски критичари – Љ. Недић, Ј. Скерлић и Б. Поповић – изнели „поразне оцене“ о Костићевој поезији и превођењу? Како су експресионисти – М. Црњански, Ст. Винавер и Т. Манојловић – открили сазвучја између своје и Костићеве поезије? Та два крупна питања провлачиће се кроз цио 20. вијек, да ни данас не изгубе на својој актуелности.

У првом случају – према Живковићу – ријеч је о „полувековној разлици у песничком сензибилитету“: угледни критичари нијесу били спреми да прихвате нову лирску осјећајност ни нови лирски израз, а посебно не нов однос према језику; нијесу могли да прихвате пјесникове „укрштаје“ – „сталне метаморфозе чулног у апстрактно, и обрнуто“ – ни „његово поетско лебдење *међу јавом и мед сном*“, па су његове стихове проглашавали „лудилом од поезије“ и „песничком врућицом“, у којој пјесник говори „речи које ни пре ни после њега жив и паметан Србин није изговорио“. Друго, Костићева књига о Змају је не само потцијењена, већ је проглашена „ружним памфлетом завидљивог песника“, па је

Лаза Костић под старост био „изопштен из нашег књижевног живота онога доба“. Тако се догодило да је можда најбоља српска лирска пјесма „Santa Maria della Salute“ у часу свога појављивања остала непримијећена од критике.

То ипак није толико неозбиљно. Готово да је законитост да нови пјесници, који мијењају постојећи сензибилитет, по правилу наилазе на опште одбијање. (То ће се десити, послије Другог свјетског рата, поезији Васка Попе. Један је био Зоран Мишић.)

Костићева *Књиџа о Змају* била је повод за нападе на Лазу Костића, на ту књиџу и на његову поезију у цјелини, па и на његове преводе Шекспира. Светислав Стефановић, тада млад пјесник, модернистички оријентисан, писао је о Костићевој *Књиџи о Змају* похвално у мостарском *Пријејлегу* одмах 1902. године, потом и о његовој поезији два пута у *Бранковом колу*, 1904. и 1910, да би 1923. године у Загребу објавио *Анџолоџију џесама Лазе Костића*. Стефановић је себе сматрао насљедником и настављачем Лазе Костића у превођењу Шекспира, што треба разумјети као имплицитно високу оцјену Костићевих превода, а о поезији Лазе Костића ће изрећи крупне ријечи и експлицитно високу оцјену – да је она „јеванђеље праве, велике, нове и будуће поезије“. Ма колико да је изречена у одушевљењу, ова оцјена показала се пророчки тачном. Стефановић се, као мало ко, одужио Лази Костићу, и то у вријеме најжешћих напада и на Лазу Костића као личност, и на његову *Књиџу о Змају*, и на његову поезију. Стефановић је из поетичке близине осјетио вриједност, сродност и подстицајност Костићеве поезије и његових превода Шекспира. Он је у оцјени Лазе Костића био претеча авангардних пјесника, прије свих – експресиониста: Станислава Винавера, Милоша Црњанског и Тодора Манојловића, који су Лазу Костића видјели као једну од кључних личности традиције, и вратили га у матицу књижевног живота, књижевних промјена, и у врх књижевних вриједности.

Станислав Винавер је кључна личност српског експресионизма и писац данас класичне књиге *Заноси и ѝркоси Лазе Костића* (1963). Мада је та књига написана у седмој деценији 20. вијека, блискост и сродност Станислава Винавера, и експресионизма, са Лазом Костићем осјећа се већ од „Манифеста експресионистичке школе“ (1921). Винавер је у „Манифесту“ истакао експресионистичко слављење, дословно: обожавање Шекспира, „који је узео од природе и траву, и змију, и Цезара, и Сунце, и цвркулт птица и звекет оружја, и створио свога Амијела, Проспера, Пука, и дао им да живе на острву које је он, Шекспир, тријумфом својих лудих јамбова дочарао из бескрајног океана трохеја, јоника, хореја и беле прозе једносложних таласа речи“, што је, по правцу значења, фрапантно слично са стиховима Костићеве пјесме „О Шекспировој тристагодишњици“ из 1864. године. Према тој Костићевој пјесми, Шекспир је ремек-дјело самога Господа, који

На особит оправљао се рад:
у једном лику, једном животу,
створења сву да смести дивоту,
светлост и мрак да стопи, ноћ и дан,
анђелску сласт и пакленички плам,
непроникнута бисер-језера
уз недогледна виси урнебес,
славуја глас, сикута гујског бес,
сред летњег жара зимогрозан јез,
уз ружин мирис отрован задај;
и све то чудо, сав тај комешај,
у један лик да сложи, један лог,
и учини, – Шекспира створи бог.

Винавер је у „Манифесту експресионистичке школе“ увео термин *човечанска ѝоезија*, који ће прихватити Тодор Манојловић, и везати га за поезију Лазе Костића као квалификацију и оцјену. Модерна поезија треба да буде „револуционарна“ у широком значењу ријечи: да донесе *ослобођење, ѝокреши* и *динамику*, насупротив парнасо-симболистичке статичности и крутости, ропству „формалним“ ка-

нонима. *Човечанска поезија* доноси космичке промјене, нови „размештај атома“; динамизмом руши равнотежу и изражава стварање нових свјетова. Она је „стихија пре стихије“. Умјетност, па и поезија, ослобађа се устаљених и уобичајених „реалистичких“ представа, замјењујући их другим и другачијим. Створени „нови свет“ мора да се креће, мијења, да живи и траје „по својим, својственим динамичним бесовима“, при чему су нови „и покрет и покренуто“.

У поезији Лазе Костића експресионисти су нашли свој програмски *динамизам* и *ремећење равнотеже* космичких сила; нашли су њену космичку усмјереност – својеврсни „космизам“. Костић користи космичке слике, пјева о божанској „хармонији сфера“, о „музици сфера“ у уводној, очито програмској пјесми „Међу звездама (Вилованка)“, чији већ наслов упућује на космичке односе и на човјека као дио космоса, односно човјека у космосу – космичко биће.

Лаза Костић је изузетну пажњу поклањао звучном склопу својих стихова. Станислав Винавер је на великом броју примјера показао Костићеву бригу за еуфонију и „благозвучје“, а Тодор Манојловић говори чак о „тријумфу сонорности“ у његовој поезији. Та брига за звук, за еуфонију, видљива је и на нивоу ријечи, и на нивоу стиха, строфа и пјесме; она је иманентна Костићу и његовој поезији у цјелини.

Лаза Костић велику пажњу обраћа стиху и метру. Он је остварио доминантно јампску структуру симетричног, „лирског“ десетерца, што је Винаверовим ритмичким трагањима морало бити блиско. Тежња за ритмичким иновацијама видљива је и у његовим полиметрички испјеваним пјесмама, у различитим стиховима – од петосложника па надаље. Слободан стих – за који су се експресионисти предано залагали – могућно је наћи у неколико Костићевих пјесама; Живковић наводи пјесме „У Срему“,

„Еј, ропски свете“ и „За сестром“. Све је то блиско Винаверу и експресионистима.

Винаверов наслов *Заноси и ѓркоси Лазе Костића* ставља у први план побуну и супротстављање; наравно, и надахнуће, односно изворност. Али већ његове бриљантне странице о звучној страни Костићеве поезије показују и доказују пјесников *рад* на звуку ријечи, стиха, строфе, пјесме; његову посвећеност *техници*. Изузетно високо оцјењујући пјесништво Лазе Костића, Станислав Винавер је издвојио пјесму „Santa Maria della Salute“ за „најлепшу песму наше књижевности и за једну од најлепших песама светске књижевности“ – а барем се Винавер прочитао свјетске поезије, и то највећма у оригиналу.

Вјероватно је књига *Заноси и ѓркоси Лазе Костића* била од пресудног значаја за савремени статус овога пјесника у нашој књижевности. (Винаверови несумњиви и велики критички погоци били су Лаза Костић и Момчило Настасијевић; тим погоцима задужио је, трајно, српску књижевну мисао.)

Милош Црњански је у српској пјесничкој традицији окренут романтизму, прије свих Бранку Радичевићу и Лази Костићу, али више пута спомиње и Ђуру Јакшића, чију „грчевиту школу“ – школу стиха као израза и ритма емотивног и физичког грча – претпоставља парнасовској високој елеганцији и углађености. Његошу је испјевао пјесму, и писао о њему, гледајући га у Италији и у разореном гробу на Ловћену. Горана Раичевић је изврсно показала значај есеја о Васи Живковићу Милоша Црњанског. Мада нам није блиска идеја да је Милош Црњански „неоромантичар“, његово ослањање на романтизам, превасходно на Бранка Радичевића, несумњиво је. Бранко је персонификација Стражилова, његов *Ђачки расјанак* у подтексту је поеме *Стражилово*; он је драмски јунак *Маске* Милоша Црњанског, а Бранков стих „Надо моја, ниси ваљда пена“ Црњански је често цитирао.

Црњански је волио Лазу Костића; трајно је одредио статус његове пјесме „Спомен на Руварца“, коју је заволио још у младости, прочитавши је у *Антологији новије српске лирике* Богдана Поповића, и сматраће је до краја живота самим врхом лирике 19. вијека – најљепшом пјесмом „свих европских литература“.

Горана Раичевић истиче љубав Милоша Црњанског према биографији, и његов став да пјесников живот директно утиче на литературу. Тај утицај живота на поезију Црњански нарочито препознаје управо код Лазе Костића. Штавише, изузетна оригиналност Костићевих пјесама је – према Црњанском – у директној вези с пјесниковим необичним и оригиналним животом: „толико су оригиналне, толико последица његовог живота, да у нашој књижевности једва има таквог примера потпуне мистерије поезије и песниковог живота“.

Сам Црњански је у „Коментарима“ потврдио сличну зависност своје поезије и живота, нарочито у *Лирици Ишаке*, али је та веза сасвим видљива и у поемама, особито у *Србији* и *Ламенушу над Београдом*.

Један од најдубљих доживљаја из младости Црњанског јесте осјећање и сазнање декаденције Срба у Јужној Угарској, њихово претапање, губљење и однарођивање. Изгледа да је и то сазнање баштинио од Лазе Костића, чије је генијалне врхунце и увиде и сам генијално осјећао.

Црњански се носио идејом да изради докторску дисертацију о Лазу Костићу, и то баш код Богдана Поповића, који Костића није много волио, а нарочито је лоше мислио о његовим преводима Шекспира. Било је у тој намјери израза аутентичне побуне против Поповићевих критеријума и против статуса једног великог пјесника, и духа, код водећих српских критичара, који су одређивали поредак врједности.

Ту намјеру Црњански није остварио. Доиста је тешко замислити Милоша Црњанског као докто-

ранда Богдана Поповића, иако је Поповић према Црњанском био толерантан, и високо га цијенио. Била би та дисертација одбрана свих српских романтичара: Бранка Радичевића, Змаја, Ђуре Јакшића и Лазе Костића – све одреда „пречана“, и то одбрана из перспективе европске литературе.

Идеја о дисертацији о Лази Костићу озбиљно је једно вријеме држала Црњанског: она га је усмјеравала у Париз, гдје је требало „обрстити Народну библиотеку са триста књига о романтизму, дати своју тезу о Лази Костићу“, па се вратити у земљу – ваљда у Београд – и наставити *свађу* о томе „ко је све код нас крао, и шта је слободан стих“. (Та потреба за „свађом“ дио је карактера Црњанског; донијела му је много неприлика и створила о њему слику „немогућег“ човјека.)

Колико је Црњанског окупирано истраживање дела Лазе Костића види се и по молби Цвијановићу да му пошаље о Лази Костићу све „што буде интересантно“, а надао се да ће, преко Анице Савић-Ребац, од Милана Савића добити „заоставштину Лазе Костића“. Толику бригу о сакупљању грађе могао је показивати само човјек који је био озбиљно заокупљен његовом личношћу, дјелом, па и дисертацијом.

Црњански дисертацију није урадио, али је уредно пратио шта се о Костићу пише – тако му се допао есеј Јована Христића; прочитао га је у *Лешојису Машице српске*.

Милош Црњански и Станислав Винавер високо су подигли Лазу Костића, а двије његове пјесме уврстили међу највеће европске вриједности.

Али за статус Лазе Костића посебно је значајан пјесник и историчар умјетности Тодор Манојловић. Када се говори о Тодору Манојловићу, ваља имати на уму његову недовршену, постхумно објављену, изузетно значајну студију *Основе и развој модерне поезије I–II*. Четврти дио ове студије, који је требало да обухвати српски и југословенски модернизам,

остао је непознат, а вјероватно и ненаписан, што је непроцјењива штета. Кад год је писао своје есеје или фрагменте о модерној поезији и пјесницима, Манојловић је пред очима имао ову своју велику синтезу. Пјесник који је имао прецизан увид у европску и америчку модерну поезију, естетичар широког образовања, полиглота, историчар умјетности, имао је широке и чврсте темеље на којима је градио своју синтезу о модерној свјетској и југословенској поезији. Ни Душан Матић, ни Марко Ристић, па ни Растко Петровић немају ту ширину, тај свеобухватни поглед какав је имао Манојловић; сви они су на модерну поезију гледали превасходно кроз француске наочари, а прва двојица, нарочито Ристић, и са становишта надреализма, често уско страначки схваћеног. Зато је Манојловићева синтеза, иако недовршена, јединствена у нашој књижевној мисли о модернизму – „свјетска“ књига. Утолико је већа заслуга приређивача, професора Жељка Ђурића, и тадашњег главног уредника *Зборника Маџице српске за књижевност и језик* професора Драгише Живковића, што је ово јединствено дјело објављено 1979. године као троброј овога часописа, са предговором Жељка Ђурића („Предговор приређивача“).

Живковић често цитира Манојловићев есеј „Нови сјај Лазе Костића“, објављен у *Летопису Маџице српске* марта 1931. године. Овај Манојловићев есеј био је повод и изазов Живковићу за његов рад објављен у *Савременику*, јуна 1985: „Нови сјај Лазе Костића’ – есеј Тодора Манојловића из 1931. године“. Овај Манојловићев есеј био је од великога значаја за рецепцију Лазе Костића.

Тодор Манојловић, који је негирао поезију српског романтизма и симболизма, радосно се враћа поезији Лазе Костића проглашавајући га родоначелником модерне поезије, и откривајући „савучја“ и „сагласја“ те поезије са нашим „правим модернизмом“ и „правом поезијом“ – са експресионизмом и авангардом. Манојловић, дакле,

пише о модернистичкој поезији – свјетској и српској – као модерниста, као борац за „прави модернизам“ и „праву поезију“. Живковић оцјењује да је Манојловићев есеј „Нови сјај Лазе Костића“ *Иррекрејтивница* у рецепцији Костићеве поезије: Лаза Костић је „положио основе, па дао већ и прве обрасце оне више, човечанскије и духовније поезије коју ми данас означујемо као модерну“. Манојловић Костића сагледава у контексту најбољег европског романтизма, уздижући га што је успио да се истргне из утилитаристичке симплификације наше романтике и што је „убродио у широку реку чисте, човечанске поезије“. Ево Винаверовог термина – *човечанска поезија* – код Тодора Манојловића, који је пажљиво пратио промјене у свјетској и домаћој лирици, па је пажљиво читао и Винаверов *Громобран свемира*, односно „Манифест експресионистичке школе“, гдје је овај термин и нашао.

Манојловић истиче „*тријумфалну сонорност*“ Костићевог пјесничког језика – сонорност у којој „као да су исцрпене и последње фонетичке могућности нашег језика“ – и „*исничку духовност*“, којом се превазилази редуccionизам и „утилитаристичка симплификација“ нашег националног романтизма и његовог упрошћеног, једнозначног родољубља. Том „деградираном рукавцу“ наше романтичарске поезије Лазе Костић се усмјерио насупрот, и „убродио у широку реку чисте, човечанске поезије“.

Костића нијесу могли подржати ни примити његови савременици, већ су га као свога ближњег препознали, и вратили му се, тек прави модернистички (читај – *авангардни*) пјесници.

Манојловић је први – сматра Драгиша Живковић – „јасно уочио и образложио“ модерност Костићеве поезије, а она се види у пјесниковом бунту и отпору „*прошав било какве окошталости и ветирања у поезији*“, у тражењу нових путева и новог самосвојног стваралачког израза, и у антиципи-

рању модерних естетичких схватања и модернистичког израза. За Манојловића је, дакле, Лаза Костић романтичарски пјесник европског ранга, који је превазишао симплификације и утилитаризам националног романтизма и отворио путеве модернистичкој поезији. Управо тако и Живковић види Лазу Костића у српској поезији – као романтичара који је најавио модерно пјесништво 20. вијека.

Манојловићев есеј „Нови сјај Лазе Костића“ претеча је Зорана Мишића и његовог есеја објављеног у *Делу* (1955. године, број 4), с пјесниковим именом у наслову: „Лаза Костић“, гдје недвосмислено и резолутно стоји помало програмска Мишићева реченица: „Од Лазе Костића почиње модерна српска поезија.“ А ту поезију је бранио и, мало је рећи, подржавао Зоран Мишић.

Аницу Савић-Ребац, хеленисту, пјесникињу и вјероватно најбољег естетичара кога смо икад имали, Лаза Костић је занимао и као пјесник и као мислилац о поезији. Она је пјесника морала изблиза и добро познавати – био је присан пријатељ њенога оца. Милан Савић остао је Лази Костићу одан, можда најоданији, пријатељ, и аутор значајне биографске књиге *Лаза Костић* (Нови Сад 1929).

Костићева „Певачка ‘имна Јовану Дамаскину“ привукла је Аницу Савић-Ребац и као химна (античка лирска врста), и као вриједна, а нарочито као аутопоетичка пјесма, која је већ 1865. године садржала у себи филозофску и поетичку идеју о укрштају супротних сила као основи љепоте, а коју ће пјесник изложити петнаест година касније у свом филозофском дјелу *Основи лејоше у свешу* (1880), а за још четири године и у дјелу *Основно начело. Критички увод у ојшћу филозофију* (1884).

Овај осврт пјесникиње-естетичара има димензију открића, које је морало бити охрабрење за Младена Лесковца и Мирона Флашара да у том смјеру читају и раније Костићеве пјесме. Костићев бог је укрштај бројних супротности: бог зефира и

бог олуја, бог славуја и бог гуја, бог блаженог цика и бог вриска очајника итд. Многи истраживачи ће кренути за овим налазом, па се данас сматра да је Лаза Костић већ шездесетих година имао изграђен естетички концепт о укрштају супротних сила као основу љепоте у свијету. На почетку овога истраживачког смјера је, ипак, откривалачки рад Анице Савић-Ребац „О једној песми Лазе Костића“ (1950).

Димензију иновације и открића има и њен знатно ранији рад (1929): „Лаза Костић као тумач поезије Змајеве“, у којем Змаја и Костића представља као два различита, па и опречна типа пјесника. Према типологији Анице Савић-Ребац, Змај је пјесник у кога доминира *животни* слој душе – чак и када та душа „додирује небо и вечност, додирује их ношена зеленом љубављу и тугом“. Лаза Костић је, пак, „више свега извор *духовне душе*“, која је веома различна „од животне душе Змајеве поезије“. Као потпуни пјесник духовне душе, Лаза Костић је „песник умног огња и 'сељенских студи', страсне мисаоности и недогледних хоризоната, песник који није затворен у живот, него га гледа из чудних даљина и са фаустовским жаљењем“.

Ова типологија и овај поглед на *Књигу о Змају* толико су различити од свега што је о тој књизи написано, и супериорни по свом интелектуалном, теоријском, естетичком, типолошком приступу. Аница Савић-Ребац је доиста била и пјесник и филозоф, умна и осјетљива жена, супериоран дух.

Младена Лесковца мало ко данас зна као пјесника, а он је то уистину био. Лесковац је приредио књигу: *Лаза Костић*, Зборник радова о Лази Костићу, Српска књижевна задруга, књ. 359, Београд 1960, а објавио је и своју ауторску књигу *О Лази Костићу*, Београд 1978, затим покренуо рад на досад најбољем издању *Сабраних дела Лазе Костића*, и на том послу и сам доста урадио. Он је, подстакнут вјероватно радом Анице Савић-Ребац, нашао идеју

о „укрштају супротних сила“ као „основи лепоте у свету“ већ уграђену у Костићеву драму *Максим Црнојевић* (1863) и у пјесму „Жртва шејтану“ – трећем дијелу дуже пјесме „Беседа“, према којој је и насловио свој рад („Лазе Костића 'Беседа'“). Наредни стихови мали су систем супротица:

Боже жића, боже смрти,
боже јаве, боже снова,
боже суза неутргих,
боже круна и окова.

Лесковац је, пратећи рукописне фрагменте Костићеве, дошао до несумњивог закључка да је пјесма „Santa Maria della Salute“ писана по строфама које нијесу настајале оним редом као што су у пјесми, већ је на свакој строфи пјесник радио засебно, „дуго и мучно“, имајући, наравно, визију цјелине. За пјесника Лесковац каже да је био „избирљив и осетљив“, али је остао упамћен и Лесковчев поименичени придјев у наслову – „Хладноков“ – за Лазу Костића, као веома битан за пјесникову природу и за његов стваралачки процес. Противник „брзаца“ и „брзописаца“, он је на пјесмама радио дуго; на последњој, изгледа, најдуже. Рад Хладнокова на „лабудовој пјесми“ подсјећа на Андрићево испуњавање „укрштених речи“ у прози: писац не пише оним редом какав постоји у коначној варијанти дјела, већ по одломцима и епизодама, па на крају склапа и дорађује цјелину. О заносу и инспирацији има смисла говорити на почетку рада на дјелу; касније наступа строги и стрпљиви, „избирљиви и осетљиви“ хладноков. Пјесма, на крају, на читаоца оставља утисак да је настала у једном даху, у заносу, иако је рађена „дуго и мучно“.

Нема сумње, Лаза Костић био је велика Лесковчева љубав. И он се тој својој пјесничкој љубави својски одужио.

[...]

3.

Лаза Костић је – захваљујући Зорану Мишићу, Васку Попи и Миодрагу Павловићу – постао заштитни знак српске модерне поезије послје Другог свјетског рата. Костићева антиутилитаристичка естетика, полемички, теоријски утемељен однос према Светозару Марковићу, његово смјештање поезије у простор између сна и јаве – све су то биле добре основе и јаки аргументи у активном и упорном супротстављању депресивној и репресивној соцреалистичкој естетици. Костићева пјесма „Међу јавом и мед сном“ постала је култна пјесма српских послератних модерниста, а њен насловни стих и троструки рефрен – амблем модернистичке оријентације. Тај стих је чак утиснут на корице сваке књиге Нолитове библиотеке „Орфеј“, гдје су Мишић и Попа били уредници. Мишићев есеј „Лаза Костић“ може се сматрати програмским есејем полијератног српског модернизма. Мишићева реченица: „*Од Лазе Костића почиње модерна српска поезија*“ значи – Лаза Костић је темељ и почело. Васко Попа пише предговор за *Плейшанке*, а Миодраг Павловић тумачи пјесму „Santa Maria della Salute“. Ријеч је, дакле, о дубокој вези све тројице са Лазом Костићем, ту је случајност искључена.

Васко Попа има, у *Калему*, три записа о пјесницима: о Момчилу Настасијевићу, кога је сматрао свјетском вриједношћу и који му је био узор, о Лази Костићу и о Стерији. Баш тим редом, у временској инверзији. Запис о Лази Костићу је најдужи. Ако је Настасијевић „велики светски песник нашег језика“, Лаза Костић је пјесник „најлепше песме нашег језика“ – „Santa Maria della Salute“. Та пјесма је круна и врх Костићеве поезије, његова завјетна пјесма: „она је нама његово завештање, а њему увод у неиспевано дело о ономе што *'шек у заносу йророци слуше'*“.

Попа – што је неочекивано и изненађујуће од неоавангардног, модернистичког пјесника – хвали

стални пјеснички облик у којем је пјесма испјевана – октаву, односно станцу – и доводи тај облик у везу с тематском усмјереношћу пјесме: с темом љубави и онострани „светотајне свадбе“. Костићеве октаве Попа види као идеалне да се њима отпоје служба, и препознаје њихову надземаљску обредну функцију: „Сам је у надземаљским октавама отпојао службу на својој светотајној свадби.“ Тако се потврђује и молитвена природа Костићеве пјесме, наговјештена већ првим стихом: „Измолио је у њој од свемајке света опроштај за гордост, искупивши се љубављу која надживљује смрт.“

Костићева пјесма је пјесма љубави и смрти; у њој љубав побјеђује смрт; пјесма која активира велики архетип свијета. Она у своме средишту – у опјевању „светотајне свадбе“ – представља „врхунско открочење у нашем песничштву“ јер је и свадба космичких размјера.

Овај Попин запис врло је пажљиво кружно компонован, као и бројне његове пјесме, циклуси, па и пјесничке књиге, попут *Сјоредној неба* и *Усјравне земље*. Мотиви уведени у првом фрагменту варирају се на крају записа, као поента. Вјечно пјесничково живо присуство може се и слухом осјетити („Чујем га...“).

Костић је писао у бијелом одијелу, па га тако види и Попа – „као запаљен стуб“:

„Чујем га кад год ме мисао у ноћна бдења на њега наводи. Говори са светиљком у својој соби у Сомбору, стојећи у белом оделу, нагнут над високим писаћим столом као над певницом; бео, запаљен стуб над заспалом и благословеном и уклетом нашом равницом.“

Попа се усредсређује на предмет Костићевог оностраног говора. У првом фрагменту тај говор постаје трострука молитва: три реченице почињу глаголом *моли*, чиме се прозни текст ритмизује и поетизује, а говор добија елементе молитве. Глагол *моли* постаје својеврсна прозна анафора – организатор набрајања и ритмизације:

„Моли *свeтшкy ружу* да се отвори и да његовој земљи, у њој затвореној, своју лепоту открије. Моли *славуја свeтшкe ружe* да запева, и да његовој земљи ту љепоту у песми протумачи. Моли *свeтшкy мајкy сѣасeња* да руке над његовом земљом испружи, да јој гордост опрости и да јој ту лепоту завешта.“

Кога и за шта Попин пјесник Лаза Костић моли?

Прво, моли *свeтшкy ружу*, која се у његовој земљи још није отворила – да се *oтвoри*. Затим *славуја свeтшкe ружe* – и да *зaпeвa* и да љепоту пјесме и поја његовој земљи *пpошyмачи*. Славуј је и пјевач, и пјесник, и тумач пјесме, очито најкомпетентнији за љепоту и тумачење пјесме. Такав је био Лаза Костић – велики пјесник, одлично упућен у питања поетике и естетике, понекад суров оцјењивач. Најзад, оно што је у Костићевој завјетној пјесми на почетку – моли *свeтшкy мајкy сѣасeња*, Богородицу, Богомајку, да гордост његовој земљи *oпpocтѝи* и љепоту завешта. Брига за земљу и одговорност за њен напредак и заштиту у основи је Попиног погледа на свијет. А Костићеве три замолбе иманентне су његовој поетици.

Мада се то у запису не види јасно, Попа се концентрише и ослања на три Костићеве пјесме: на „Santa Maria della Salute“, на „Спомен на Руварца“ и на уводну, дугу пјесму (243 стиха) „Међу звездама (Вилованка)“.

„Вилованка“ је аутопоетичка, програмска пјесма. Пјесник у ноћној визији, на крилима мајке виле, узлијеће међу звијезде – „у просторе васељене“, гдје га, као „нека струја из даљине“, освјетљава „*свeтшѝи мирис ѝамѝивeкa*“. У астралним просторима види, умјесто звијезда, „*изниклицe срцa*“ свога нанизане на звјездане зраке као круна. Око те круне румени се „светска ружа“, „васељенка“, а онда се чују звуци „од славуја светске руже / реч начелна свију вера / први призор неразмера, / рајски кротник дивљег звера, – / 'армонија сфера“. Пјесника вуку заносни звуци, као што су Одисеја вукли гласови си-

рена, и хоће да га воде до Хомера, Пиндара, Анакреонта, Калидасе, Шекспира, Милтона, Бајрона, Шилера, Гетеа, Дантеа, Таса – до највећих свјетских пјесника. Буђење из заносног васељенског сна значи нагло приземљење: пјесника чека „ова јава / што ми сада додијава“ – јава пештанске тамнице из 1872. године, гдје је ова пјесма и настала, с надом у нови узлет међу звијезде. Отуда у Попином запису и „свети мирис памтивека“, и „славуј светске руже“, и пјесников лет у свјетлост и „хармонија сфера“. „Вилованка“ је реализовала летове најављене у краткој програмској пјесми „Међу јавом и мед сном“.

Костићева завјетна пјесма – мисли Попа – наговјештавала је цијело једно неиспјевано пјесничко дјело, које је пјесник у гроб понио, па неиспјевани стихови не могу ни у гробу да мирују. Лаза Костић велики је немир на оба свијета.

Говор поезије Лазе Костића диже бескрајни простор равнице, градећи од њега небеске сводове. Ти небески сводови поезије испуњени су „светим мирисом памтивека“. То је памћење културе, прије свега пјесме и поезије, и моћ поезије да земаљско преображава у небеско. Није ли у овом ставу и само срце поетике Попине *Усјравне земље?*

Лаза Костић је, за Попу, пјесник-љествичник, стихови су му свјетлосне љествице. Смјер кретања је уздизање по свјетлосним љествицама – пјесник се уздиже својим стиховима преображавајући свијет. У његовом гласу Попа препознаје глас *славуја светске руже*. Попа Лазу Костића види као поетички самосвјесног пјесника. Његов стих, што је синегдоха за Костићеву најбољу поезију, Попа оцјењује као *бесмртан*, и у том бесмртном стиху препознаје – користећи Костићеву слику – „глас славуја светске руже“. Није ли овом генитивном метафором и Лазу Костића – пјесника најљепше пјесме нашега језика – метафором преузетом од самога Лазе Костића – Попа прогласио за свјетског пјесника. За нас је то несумњиво: то за оба пјесника значи *глас светске*

руже. То је идеал којим су обојица тежила. Тај свој лет Лаза Костић је у „Вилованки“ и опјевао, а Васко Попа га је довео у везу са нашом средњовјековном химнографском поезијом: „Летео је као нико пре њега у српском песнишву, осим можда старих златокрилих химнографа.“

Летећи златокрили химнографи – то је, несумњиво, вредносни став и висока оцјена старе српске поезије. Зато нас није изненадило позно, постхумно појављивање пјесничког зборника српске поезије немањићког доба, мада је запрепашћујуће да чак ни Васко Попа није могао мирно објављивати своје књиге, врхунске и безазлене.

Летови, висине и снови у природи су пјесничког дара Лазе Костића: „Није било те висине коју није могао досећи, ни тога сна који он није умео са тих висина овамо доле снети. За лет, за сновидовну песму висина био је рођен.“

Али зато се мучио када је својим пјесмама ходао кроз јаву, „незграпно“, „невешто“, „смешно“ и непрепознатљиво, губећи свој дар: „За ход, за приземну песму јавом настањену, није био рођен.“ О томе и пјева његова „Вилованка“.

Према Попином осјећању, стихови Лазе Костића су „набијени муњевином“, па је таквим стиховима „севао на ниском небу ондашњег песништва, распарао га уздуж и попреко и отворио му седам зазиданих сводова“. То је Попина оцјена значаја књижевноисторијске појаве, и мисије, Лазе Костића на небу српског пјесништва.

Попа је видио српски средњи вијек, нарочито поезију немањићког доба, као живу, подстицајну, чак и продуктивну традицију, а Лаза Костић је, са својим свемирским летовима, визијом хармоније сфера и пребогатом свјетлошћу, легитимни сљедбеник те традиције, као што је њен креативни сљедбеник и Васко Попа. То је Попа написао 1968. године и, све су прилике, тај идеолошки гријех, као ни доцнија *Усјравна земља*, није му за-

борављен. Зато је *Јуџро Мислено* морало чекати нови миленијум:

„Од наших средњовековних песника нао-
мо, толико светлости, толико ужарених колутова,
толико зракова везаних у снопове и сложених у
кретање, никада видели нисмо. Певао је опчињен
складом свемирских шарова, *хармонијом сфера*,
како је он тај склад свечано називао. Видео га је
јасно и тамо где га други не би ни наслутили, ње-
гово пјесништво је непрекидна похвала сјају, слави
и смислу тога свеопштега склада. Потресна је то
похвала, није се ње одрицао ни онда када му је све
на свету, заједно са његовим раскопаним животом,
раздешеним стиховима и распомамљеним речима
говорило против ње.“

Лаза Костић је имао срећних лексичких прона-
лазака, грађења нових ријечи, али је – примјећује
Попа – „понекад засецао у њихово живо ткиво“,
„понекад није давао речима да слободно дишу“, па
је доживљавао да се ријечи „побуне против његове
песме, и да му се свете“. Кад му није полазило за
руком да „од својих песама ствара вртове на облаци-
ма“, за то су – према Попи – биле криве „његове изу-
крштане леје, а не цветови речи који се, сурово пре-
сађивани и изубијани, нису тамо примили“. Попине
примједбе нијесу ни сасвим нове, ни изненађујуће,
али су изречене пјеснички и изнијансирано.

Изразито осјетљив на Војводину и на родну рав-
ницу, Васко Попа је истакао Костићев однос према
завичају као значајан за његову поезију и за његов
поетски свијет. Тај однос носи трагове књига ста-
роставних. Костић је – тако то види Попа – „као
биљурну планину без подножја, носио у наручју
свој завичај“ из пјесме у пјесму, спасавајући га „од
жудње за *блаћом земаљској блаиша*“, и упућујући га „у
потрагу за *блаћом небеским*“.

Прилично неочекивано за једног изразито рев-
носног и лојалног грађанина свога доба, Попа са-
жима Костићеву визију историје свога завичаја, по

нашем осјећању, у складу с хришћанским погледом на свијет. По свој прилици, ни Попина визија историје завичаја није далеко од овога што је изложио у цитату који слиједи, посебно визија односа „мајушног завичаја“ и судбине свемира:

„Слутио је да је историја његовог завичаја само мајушни, али природни део судбине свемира, и да мора делити с њим добро и зло. На неумитне мене те историје, златне и оловне, радосне или болне свеједно, гледао је као на корак у поворци свеколиког свемирског похода ка изворишту сјаја.“

Попа Лазу Костића доживљава као усамљеника који у пјесмама разговара са мртвим пријатељима – са Костом Руварцем, рецимо. „Разумео је тај чудан језик пријатељских сени“, па га је и заволио. Једино су га они – мртви пријатељи – „ослобођени обавеза према времену и простору, схватили до краја и никад га нису исмејали“; једино су они имали одговоре на сва његова питања. Ти су одговори настајали у самоћи и ћутању, и били су мудри. Попа изражава бојазан да су Костићеве пјесме, „пре него што су му се са усана оглашавале, у ћутање понирале“, и да су у том понору завршили многи његови стихови, јер је Лаза Костић „упадљиво [...] мало песама у току свога дугог живота испевао“. Не заборавимо да је пјесник најљепше пјесме српског језика, полиглота, преводилац, мислилац и један од најумнијих Срба свога доба, често био предмет подсмјеха и исмијавања.

Попа „надријезикословно“ чита судбину Костићеве поезије из пјесниковог имена и презимена. Ово Попино тумачење у основи је митолошко. Име *Лазар* упућује на Лазара из Витаније, а из њега се чита да ће Костићево пјесништво „бити стално сахрањивано, а да ће стално, у својој свјезини, васкрсавати попут тела његовог имењака из древне приче“. То је поезија којој ће се налазити низ мана и порицања, али и поезија аутентичне снаге и визије да увек васкрсне. А у презимену *Костић* судбински

је „записано да ће му песништво бити густо посејано костима неког нерођеног огњенога змаја, и да ће о те расуте кости поломити зубе сви усмени песмочатци који ће покушати да успоставе змајев костур у свој његовој застрашујућој савршености“. Насиље над поезијом је – судећи према овој „митологији“ – и порицање оних вриједности које је Лаза Костић несумњиво досегао релативно малим бројем великих пјесама, међу њима и најљепшом пјесмом нашега језика, као и идеализација свега што је Костић написао, односно успостављања „змајева костура у свој његовој застрашујућој савршености“, нетачној и непотребној. Попа отворено иронизује „учене песмочатце“ као људе без дара и критичке свијести, који својом лажном идеализацијом и позлатом уносе само кич и лаж у читање, тумачење и вредновање пјесништва и пјесника, градећи некакве савршене, гротескне костуре змајева. Ова слика успостављања змајевог костура „у свој његовој застрашујућој савршености“ хотимично је амбивалентна: може се разумјети и као идеализација свега што је Лаза Костић испјевао, али и као алузија на Костићеву *Књигу о Змају*, односно као идеализација Јована Јовановића Змаја. У оба случаја Васко Попа се плаши „учених песмочатаца“ и њихових „савршених“ гротескних чудовишта.

Пјесници умију добро да читају и вреднују пјесме и пјеснике. Попини записи то на необичан начин потврђују, иако су мало и непажљиво читани. Бојати се – и потцјењивани, и као вредновање и као интерпретација.

[...]

ЛИТЕРАТУРА

- Винавер, Станислав. *Заносни њркоси Лазе Косџића*. Нови Сад: Форум, 1963.
- Живковић, Драгиша. *Лаза Косџић – њесник XX века*. Сомбор: Народна библиотека „Карло Бијелички“, 1991.
- Константиновић, Радомир. „Лаза Косџић“. *Биће и језик*, IV. Београд: Просвета – Рад – Матица српска, 1983.
- Крњевић, Хатица. „Народне песме и прва наслута нове естетике Лазе Косџића“. Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXVIII, св. 2, 209–230. Нови Сад 1979.
- Лаза Косџић*, зборник радова. Прир. Младен Лесковац. Београд: Српска књижевна задруга, 1960.
- Лесковац, Младен. О Лази Косџићу. Београд: Нолит, 1978.
- Манојловић, Тодор. „Нови сјај Лазе Косџића“. *Лешоийс Маџице српске*, март 1931, 181–186.
- Мишић, Зоран. „Лаза Косџић“. *Дело*, бр. 4, 378–392. Београд 1955.
- Недић, Љубомир. „Лаза Косџић“. *Из новије лирике*. Београд 1893, 125–162.
- Павловић, Миодраг. „Santa Maria della Salute“. *Поезија и култура*. Београд: Нолит, 1974, 116–140.
- Петровић, Светозар. *Лаза Косџић*. Нови Сад: Академска књига, 2010.
- Радовић, Миодраг. *Лаза Косџић и светска књижевност*. Београд: Delta press, 1983.
- Раичевић, Горана. *Аџон и меланхолија*. Нови Сад: Академска књига, 2022.
- Савић, Милан. *Лаза Косџић*. Нови Сад: Матица српска, 1929.
- Савић-Ребац, Аница. „Лаза Косџић као тумач поезије Змајева“. *Српски књижевни гласник*, књ. XXVIII, 210–214, 1929.
- Савић-Ребац, Аница. „О једној поеми Лазе Косџића“. *Универзитетски весник*, бр. 40–41, Београд 1950.
- Симовић, Љубомир. „Белешке о Лази Косџићу“. *Књижевност*, бр. 3, 240–257, Београд 1973.
- Скерлић, Јован. „Лаза Косџић“. *Омладина и њена књижевност*. Београд: Српска краљевска академија, 1906.
- Стефановић, Светислав. „Предговор“ *Анџолоџији Лазе Косџића*. Загреб 1923.

Христић, Јован. „Лаза Костић“. *Поезија и филозофија*.
Нови Сад: Матица српска 1964.
Црњански, Милош. *Песме и мисли о поезији*. Београд:
Луча 1935.

Jovan Delić

LAZA KOSTIĆ AND THE 20th-CENTURY
SERBIAN POETRY

Summary

This paper tackles the 20th-century Serbian poetry individual poetics. The research is a draft of an imaginary research about the 20th-century forerunner poets such as Vojislav Ilić and Laza Kostić. They are the poetic figures this paper puts in the foreground. The reason for this is that the 20th-century Serbian poetry as well as its poetics found their greatest and most reliable supports in these two poets. Despite being 19th-century poets, their influence on the 20th-century Serbian poetry is extremely significant. Their impact contributes to more comprehensive understanding of the national poetry of the 20th century. Moreover, their poetic work introduces the 20th-century Serbian poetry. The paper examines the 20th-century greatest Serbian poets' attitude towards Laza Kostić.

Keywords: Individual poetics, Serbian poetry, modernism, avant-garde, "Neoromanticism", forerunner poets, poetic self-awareness.

Светлана ШЕАТОВИЋ

Институт за књижевност и уметност, Београд
svetlana.seatovic@gmail.com

ОДЈЕЦИ КОСТИЋЕВЕ ВЕНЕЦИЈЕ
И БОГОРОДИЦЕ У МОДЕРНОЈ
СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ

Сажетак: Позиција Лазе Костића у модерној српској поезији представља неколико основних токова који су у 20. веку постали магистрални токови српског песништва, али и поетичког и поетолошког промишљања песништва. С једне стране то су песнички мотиви, теме, цео комплекс Јована Дамаскина, који ће се развити у неовизантијски ток и код Станислава Винавера и код Ивана В. Лалића и Јована Христића. Потом се у раду указује на улогу Богородице Тројеручице у поезији Љубомира Симовића и Ивана В. Лалића, који се ослања на Костићеву представу уграђену у песму „Santa Maria della Salute“ и „Певачку 'имну Јовану Дамаскину“. Песници који су имали свест о интегративности српске поезије морали су да се ослане на поезију Лазе Костића, што илуструје неколико указивања на везе са послератним песницима 20. века.

Кључне речи: Венеција, базилика, Јован Дамаскин, модерна поезија, интертекст, контекст

Позиција Лазе Костића у модерној српској поезији представља неколико основних токова, који су у 20. веку постали магистрални у српском песништву, али и поетичког и поетолошког промишљања песништва.

Веома дуго после смрти Лазе Костића његово дело је прећуткивано, неразумевање Јована Скерлића и Љубомира Недића допринело је извесној

склоњености овог песника изван позитивно коно-тираних претходника нове генерације песника до Првог светског рата. Међутим, веома брзо после рата Милош Црњански, Тодор Манојловић, Станислав Винавер и Светислав Стефановић откриваће сазвучја са Лазом Костићем. „Сазвучја“ Лазе Костића су најдубље одјекнула код авангардиста, и то пре свих експресиониста, док је космизам, глобално и планетарно поимање суштине и смисла, оставио трага код Црњанског, Винавера, Растка Петровића, па чак и у раним песмама Милана Дединца и Радета Драинца. Винаверово разумевање „тајне магије“ језика и сазвучја приближило је Костића модернијим и млађим генерацијама. Светислав Стефановић је још 1904. писао да је Лаза Костић „јеванђеље праве, велике, нове и будуће поезије“. Теорија укрштаја била је блиска авангардистима, док је „чиста“ песма оно што ће Тодор Манојловић (преко Винавера) назвати „човечанском поезијом“. Костићево разумевање инспирације, песничких облика, слободног стиха и инкорпорирање егзактних и научних сазнања у поезију, као артефакт, постаје основа за песнике 20. века. Цитатност, алузије и аутоцитатност сопствених стихова у песми „Santa Maria della Salute“, заснивају се на контексту и подтексту раније Костићеве песме „Јадрански Прометеј“.

Тим поступцима Костић доноси неке од најчешћих и најмодернијих песничких поступака, који ће чак и у постмодерни бити развијани, до врхунца. „Творење језика песмом“ блиско је Момчилу Настасијевићу, и поетички и теоријски. С друге стране, „супротице“ у „Ламенту над Београдом“ Милоша Црњанског апсолутни су одјек Костићевих строфа. Песмом „Спомен на Руварца“ Костић је отворио врата иронији, удвајању песничких гласова, иако је реч о песми блиској Поовом „Гаврану“, али том песмом низ песника кренуће путевима које је Костић поставио. Дугогодишње прећуткивање „Спомена на Руварца“ донело је нови дах, и рехабилитацију, Костићу, у 20. веку. Мада Јован Скерлић и Љубомир

Недић нису изнели позитивне ставове о Костићу, посебно о *Књизи о Змају*, његова нова вредност откривена је у периоду српске авангарде и у каснијим периодима.

Перцепција и рецепција Лазе Костића међу песницима и критичарима прве половине 20. века веома је прецизно описана у делу Драгише Живковића *Евројски оквири српске књижевности, Романџизам II. Лаза Костић – песник XX века* (1991). С друге стране, Костић је унео метричке иновације које ће следити савремени песници, чак и авангардни, док ће његове „супротице“ – песничке, тематске и версолошке – имати, понављамо, чест и леп одјек у поезији Милоша Црњанског.

Књигом о Змају из 1902. године Костић је отворио цео корпус новог вредновања и превредновања српског романтизма, који је праве, и модернистичке, одјеке нашао у есејистици и чак естетичким текстовима песника 20. века. Површност у стихотворенију, коју је замерио Змају и Бранку Радичевићу, показаће се тачном кад се постави спрам поезије Војислава Илића, који први уноси артистичке елементе у нашу поезију на почетку 20. века – што је зауставило низ епигона Бранковог и Змајевог смера. Костићева критика била је дакле оправдана, и показала се као основа за све што ће обележити поезију 20. века у српској књижевности. Стога се он данас прима као зачетник једнако као и последњи велики романтичар који је поставио темеље српског версолошког умећа – од Војислава Илића, Јована Дучића, Милана Ракића до послератних, Ивана В. Лалића, Васка Попе, Јована Христића, Љубомира Симовића.

У другој половини 20. века песници препознају песничке мотиве, теме, цео комплекс ревитализације култа Јована Дамаскина, који ће се развити у неовизантијски ток, најпре код Станислава Винавера, а потом и код Ивана В. Лалића и Јована Христића. Послератна српска поезија од Васка Попе, преко разумевања српских снохватица заснованих

на Костићевим песмама и теорији, доноси ревитализацију старог мишљења у новом руху. Иван В. Лалић, песник најсложенијег песничког и историјског памћења у новим и иновативним песничким и критичким текстовима, уз Васка Попу, Јована Христића и Љубомира Симовића, доноси Костића млађој генерацији песника, и изнова рекреира Костићеву поезију и на крају 20. века.

Иван В. Лалић је забележио:

Провиницијалан је дух који одбија да се сећа, који се одриче својих координата задатих у језику – у традицији, историји, судбини, духовном простору тог језика. (Ко не повуче поуке из Лазе Костића или Војислава Илића, узалуд ће их тражити код Малармеа или Рилкеа) (Лалић 1997б: 268).

Лалић, када објашњава Византију и дела љубави, налазећи у томе склад, а не неки „наглашено национални правац кретања“, подсећа и сам да је повратак у наш духовни завичај почео раније:

Када кажем Дела љубави, и то доведем у везу са Византијом, ја тражим извештај о складу, меру, систем, могућност тачног исказа – а не неки „наглашено национални правац кретања“. Иначе, улаз у светску поезију нашли смо давно, пре много векова. Заборавило се. Нашао га је касније, рецимо, и Лаза Костић. Данас су врата отворена. Проблем се јавља само када нам није јасно како се тамо улази (Лалић 1997б: 269, подвукла С. Ш.).

Иван В. Лалић ће казати да његову традицију чине два песника: Војислав Илић и Јован Дучић, додајући да, истовремено, традицијски преузима садржаје из српског романтизма:

[Т]а би два песника била та моја традиција, премда бих у ширем смислу могао да кажем да баштиним, чини ми се, или покушавам да баштиним све оно што је садржај у поезији српског романтизма (Лалић 1997б: 287, подвукла С. Ш.).

С друге стране, Лалић у једном од интервјуа, представљајући себе као елиотовца у савременој поезији, каже:

[П]есник не почиње са нулте тачке. Ви не можете почети писати ако немате свест о томе да су пре вас писали такви песници као што су Лаза Костић, Јован Дучић или један Растко Петровић, на пример. Без уважавања те чињенице, песник тешко може да оствари своју мисију (Лалић 1997б: 288).

Поред свести о значају Лазе Костића за развој модерне српске поезије, нарочито у отварању врата ка византијским темама, Лалић истиче и значај књижевне баштине уопште, која се темељи колико на светским песницима, толико на Дучићу, Војиславу Илићу и Лази Костићу.

Љубомир Симовић каже: „*Santa Maria della Salute*’ је велики прелудијум једне ненаписане поезије“ (Симовић 2008а: 206). У разумевању Костићеве поезије Симовић ће фокус усмерити на улогу Богородице: откуда се, како и зашто појављује, а затим ће анализирати противуречне ставове, настајале током деценија, о Костићевог односу према монаштву и мадонизму. Симовић закључује: како год се одређивао Костић, основа свих његових ставова је „византијско порекло“.

Уз то, Симовић у Костићевој „*Santa Maria della Salute*“ налази и одјеке Дантеовог Светог Бернарда, али открива и да ову песму треба сагледати у контексту свих његових песама, па и његовог живота: жена, вила, мајка, па на крају животног пута Богородица, и књижица *Сан Мајере Божје* – молитвеник са којим је преминуо, показују, према Симовићу, тај развојни пут жене и женског начела, који се завршава у дубокој религиозности. Од почетака свога опуса Костић је, према Симовићу, неговао „идеју идеалне жене“, која ће бити компензација, али и донети потпуно испуњење. На крају животног и песничког пута Костић је у Богородици превазишао надрели-

гијски облик и видео савршенство које је „васељенски, општехришћански симбол“. Тиме је, сматра он, Костић надрастао и свој „византинизам“. Костићева последња песма је, за Симовића, почетак поезије велике трансценденције, али за коју више није било времена. Зато је, за нове генерације, Костић утро тај пут трансценденталног преко византинизма и Богородице, а језичким иновацијама, интонацијама, ритмовима – енергију језичког савршенства „иза које се, над хоризонтом језика, у ћутању, пружа свет суштинске поезије“ (Симовић 2008а: 226). Тако је, за Симовића, још 1972. године, Костић отворио простор идеја, трансценденције и језичког савршенства, које је створило свет суштинске поезије.

Улога иконе Богородице Тројеручице у поезији Љубомира Симовића и Ивана В. Лалића развија се у вишеструк мотив који добија нова и сложенија значења у контексту „времена страха и наде“, како га именује Лалић у *Четири канона* (1996). Од комплексне симбиозе лика Богородице и сакралног лика мртве драге, оживљене у сновима, описима у дневнику снова и у самој песми „Santa Maria della Salute“, развиће се цео један ток у српској поезији друге половине 20. века.

До овог периода је у науци о српској књижевности написан изузетан број студија,¹ са различитим разумевањима лика Ленке Дунђерски, могуће перцепције мајке, и везе са враћањем лику Богородице у позном периоду, као и нова увиђања препозната у

1 Светислав Стефановић. *Поршреши и есеји*. Сабрана дела I–II, 1931; Станислав Винавер. *Заноси и ѝркоси Лазе Косћића*. Нови Сад 1963; Зоран Глушчевић. *Алфа и омега*. Београд 1975; Младен Лесковац. *О Лазе Косћићу*. Београд 1978; Миодраг Павловић. *Поезија и култура*, Београд 1974; Драгиша Живковић. *Евројски оквири српске књижевности, Романѝизам II. Лаза Косћић – ѝесник XX века*. Београд 1991; Иван Настовић. *Анима Лазе Косћића или Ленка Дунђерски*. Нови Сад 2004; Драган Стојановић. „Између астралног и сакралног: „Santa Maria della Salute“ Лазе Косћића. *Енерија сакралној у умејносћи*. Београд 2012; Лаза Костић. *Дневник снова и Santa Maria della Salute*, рукописи. Прир. Срђан Орсић. Нови Сад 2023.

Костићевој критици католичког мадонизма, у коме је он видео приземност или исувише једноставности, баналности у приказу Мајке света са Сином. Уз неколико нових сазнања о рукописима и дневнику снова, Миодраг Павловић и Љубомир Симовић² писаће о овој песми, и Костићевом опусу, и то је постало ново разумевање које ће се, свесно или несвесно, уградити у њихово дело.

Новија сазнања из недавно поново објављеног фототипског издања рукописа³ песме „Santa Maria della Salute“, дневник снова и тумачења симболике цртежа спирала и броја осам као облика бесконачности, сва истраживања воде још прецизније ка одговорима како су модерни песници авангарде, а посебно послератног периода, препознавали Костићеву иновативност. Без сазнања о овоме песници су, до 1968. године, били ускраћени за везу дневника снова и ове песме, али су стих, ритам, глас покајања, и узвишеног и понизног, били довољни да га препознају као свог блиског песничког претка.

2 Љубомир Симовић. „Белешке о Лази Костићу“. *Дуило гно*. Београд 2008.

3 Милан Кашанин је до 1968. године чувао најзначајнији рукопис из Костићеве заоставштине, који му је предао др Радивој Симоновић. Тај рукопис назван је дневник снова јер су белешке датиране, а и сам Костић је те белешке звао дневником о духовима. Све белешке Костић је писао на француском, у жениној кући у Сомбору, осим неколико које су настале у хотелима у Пешти, Бечу и Новом Саду. Кашанин је превео овај дневник и на основу рукописа направио транскрипте, који су од тада јавности доступни у Матици српској. Други, мањи део списа о сновима Матици српској предао је Младен Лесковац 1960. године, и објавио у *Лешојису*. Дневник снова и њему је дао др Симоновић – видети: Милан Кашанин. „Лаза Костић“. *Зборник историје књижевности*, САНУ, књ. 6, 1968, 236–238; Младен Лесковац. *О Лази Костићу*. Београд 1978, 246–249. Прво помињање снова, снoхвaтицa, и примерак молитвеника *Сан Мајшере Божје*, који је био уз песника у самртном часу, и раније, када је преминула супруга Јулка Паланачки, и који је и основа за разумевање песме „Santa Maria della Salute“, доказ о посвећености лику Богородице, налазимо у фељтону др Радивоја Симоновића „Успомена на др Лазу Костића“, *Глас народа*, Сомбор, год. 3, бр. 12, 22. март 1930.

Симболичке знакове спирале и броја осам уз строфе у рукопису песме „Santa Maria della Salute“ Срђан Орсић чита као токове који воде ка хришћанству, а потом и ка православној икони у олтару базилике Santa Maria della Salute у Венецији. То ће бити веза коју ће, индиректно, препознавати песници који ће развијати византијски ток, интегрисати стару и нову књижевност – враћајући се византијским симболима и знаковима које ће преузимати из Костићеве магистралне љубавне песме. Орсић каже:

Ознака бесконачности, која стоји на другом крају папира, десно од стихова, вишеструко је подебљана и свезана у својој средишњој основи, онако како и симболика спирале заповеда након лутања душе. Водоравна осмица, са тачком сецишта, нема ни почетак ни крај, и симболизује континуирано кретање између тачака које чине овај симбол, уз вечан повратак своје средишту, као и код спирале (Орсић 2023: 108).

Да ли је за Костића бесконачност била везана за смисао саме везе песника и мртве драге, трајност и бесконачност у лику Богородице, дубоку веру у живот овоземаљски и онострани, или је, као што мисли и Орсић, то и, кроз понављање рефрена, цикличност која указује на трајност и кружно кретање. Како год било, смисао оваквог облика трајног и сталног кретања, повезаности у облик елипсе, или и друге сличне облике, наћи ћемо код Ивана В. Лалића у циклусу песама „Strambotti“:

Ми смо две жиже у једној елипси
Што непознатом телу је путања;
Је ли то звезда? Ил светлост што мисли
Своју тежину током путовања?
Ми смо две жиже у једној елипси
Зближене тачном мером одстојања
Које у свему одговара црти
Што спаја жиже љубави и смрти.

(Лалић 1997а: 141)

Као што видимо, две енергије, двоје љубавника укључени су у стално кружење које повезује живот и смрт. Тешко је потврдити да овај став има јасне везе са Лазом Костићем, али низ изјава о поукама које треба извући из Костићеве поезије – Лалић је више пута наводио. Такође, појам звезде и светлости везује се за појмове Богородичиног ореола и симболе њене појавности.

Поред рукописа песме „Santa Maria della Salute“ налази се и облик спирале, који може да указује на спиралну снагу природе, процесе рађања и умирања, лавиринт, и низ других алузија које би могле да се откривају кроз ову песму, али и утицаје на песнике друге половине 20. века. Како је Винавер приметио:

Могоа би се у Лазиној обради његових снова, ликова, тема и симбола увек открити извештан лабиринтски преображај, и вазда готово обавезно враћање на по-четак (Винавер 2020: 482).

Посебно место везано за Венецију и базилику Santa Maria della Salute налазимо у икони византијског иконописа, за коју се сматра да је настала у 12. или 13. веку, а у новембру 1670. године унета је у олтар, уз уверење да доноси спасење и излечење – због кога је и подигнута ова монументална катедрална црква, као Госпа од здравља или за здравље Венеције после тешког периода епидемије куге. Како наводи Срђан Орсић, икона је унета у Венецију са моштима Светог Тита, после пада Хераклиона под власт Османлија. (Године 1966. мошти овог светитеља враћене су на Крит, док се Венеција није никада, ни по коју цену, није хтела одрећи ове иконе – за коју се и данас верује да има чудотворне исцелитељске моћи.) Реч је о икони за коју већина историчара уметности⁴ и тумача каже да пред-

4 Видети: Alessandra Boccato. *Churches of Venice*. Venice 2001, 112–114; Antonio Niero. *The Basilica Santa Maria della Salute*. Venice 1994, 30–31.

ставља ремек-дело непознатог аутора из 12. или 13. века, а да се, према легенди, веома дуго веровало да ју је насликао сам апостол Лука.

Пред том иконом молио се Лаза Костић 1895. године, када је и преминула Ленка Дунђерски, и нема сумње да је његов молитвени и вишеструко покајнички глас добио посебан значај тек у стиховима који ће настати скоро 15 година касније: „Опрости, мајко света, опрости / Што наших гора пожалих бор“, као директна веза са песмом „Дужде се жени“ и „Јадрански Прометеј“, у којима је оштро критиковао сечу далматинских борова, када су укрштене са покајањем, које је било несумњиво после Ленкине смрти. Савремена сазнања казују да то и нису били далматински, већ истарски борови – што у овом зборнику документовано показује Персида Лазаревић Ди Ђакомо. У сваком случају, покајнички глас пред византијском иконом, у којој је осетио саосећање и топлину, на супрот мадонизму који је годинама критиковао, показује најдубље религијско православно поверење у византијски иконопис.

Молитвени глас и посета Венецији 1895. године, са тадашњом супругом Јулком Паланачки, довели су песника у директну везу са овом иконом. У поменутом дневнику снова Лазе Костића, који је сачуван у деловима, а водио га је од 1903. године до 1909, када објављује песму у збирци *Песме* (Матица српска, 1909) и када умире и Јулка Паланачки, налазимо цео спектар додира, жеља, надања и покајања због изгубљене љубави, а Ленка се трансформише од младе жене до жене средњих година, са проседом косом, и тако и у сновима бива старија од њега, како ће то казати у песми: „старија она сад је од мене“. Дневник снова показује директну везу и јасне алузије, снопхватице које су ушле у најчудније облике, чак до њихове небеске свадбе и потпуног духовног и телесног зближавања. Како је досад дат низ тумачења песме и изванредно важног дневника снова, који сасвим кореспондира са дословним песничким сликама у песми, ми ћемо се овде зауставити – јер

је одјек Лазе Костића у Ивану В. Лалићу и Љубомиру Симовићу много шири од овог сложеног, живот-но трагичног и песнички ванредног дела.

У Лалићевој поезији ће култ Богородице бити посебно уткан кроз икону Богородице која припада италокритској школи иконописа, а коју ће Лалић гледати у истој цркви Santa Maria della Salute безброј пута, јер је обожавао Венецију и ову базилику. На простору исте цркве и веома сличних сећања и дивљења простору у песми „Acqua alta“, Лалић ће наслутити пропаст цркве због стубова који попуштају због, парадоксално, високе воде која је донела сјај, а сада односи и моћ па и живот граду и лепоти цркве. Лалић ће, именујући цркву, призивати, у контексту сваког од познавалаца српске књижевности, истоимену Костићеву песму, и алузивно и контекстувано, у другом делу своје песме, водити дијалог са базиликом, њеним архитектом Лонгеном, али и Костићем: „Купола твоја слеже се у те / Santa Maria della Salute“. Истовремено, име цркве постаће подтекст, или заједнички интердисциплинарни контекст, у коме се призива архитекта Лонгена, који је пројектовао ову цркву, и Костићева песма са свим низовима алузија. Тако ће он, у подтексту првих стихова „Acqua alte“, скривено цитирати Лазу Костића, покајање, смрт која долази, или покајање због смрти и греха који је обележио једног или другог песника, а свако на свој начин представља онтолошко питање и сакралну слику свести о смрти, љубави, пролазности, и трајању у бесконачности. Смрт Венеције (која се именује као *Serenissima*) наслућује се и у поређењу Богородице која се смеши у светогрђу, алудирајући на икону, њено злато и светост, и лепоту – насупрот граду који пропада. Тако се, дакле, иста икона налази и у Костићевој и Лалићевој песми са слутњама смрти у Венецији, и крају животног пута. Напокон, и Лалић на крају песме моли за милост Духа над водама, с тим што је овде реч о Божјој, а не Богородичиној заштити и милости.

На простору велелепне цркве Santa Maria della Salute, изграђене управо са залогом за здравље грађана Венеције и Млетачке републике, после куге која је беспштедно косила тај град, чујемо и молитву за здравље духа и клонулог тела, које ће осетити оба песника.

Преламајући векове и књижевне периоде „Santa Maria della Salute“ оставила је један од најдубљих печата у развоју модерне српске поезије, а некада ће то чинити чак и у прози – код Милорада Павића, у приповеткама *Коњи светиої Марка* и другима, биће одјек Венеције: Трга Светог Марка и ове базилике нестварне лепоте и још лепше позиције у срцу Serenissime. Неће, због тога, ни други песници модерне и савремене поезије случајно долазити управо под скуте ове песничке инспирације и архитектонског чуда.

Цео комплекс Богородице и иконе Богородице Тројеручице укључује и песму „Певачка 'имна Јовану Дамаскину“, која ствара сложене везе са Лалићевом песмом „Шапат Јована Дамаскина“. Веза „Певачке 'имне Јовану Дамаскину“ и „Шапата Јована Дамаскина“ најдубље је интертекстуално и контекстуално прожимање песника претка и одјека у модерној поезији, у Лалићевој песничкој књизи *Писмо* објављеној 1992. године. Обе песме ослањају се на најдубљу традицију Јована Дамаскина, и икону Богородице Тројеручице, коју је Дамаскин насликао.

Култ Богородице Тројеручице и култ Јована Дамаскина развијао се, дакле, од Лазе Костића до Ивана В. Лалића. Већ у првој строфи Лалић цитира први стих песме „Santa Maria della Salute“: „Опрости, мајко света, опрости“ призивајући, цитатом у првој октави, цео контекст Костићеве лабудове песме. У другој октави први стих почеће речју „Опрости, мајко“, док ће у трећој и четвртој казати „Опрости ми“. Овај молитвени глас провлачи се кроз целу песму, и у свакој строфи: када то није пун цитат, призива се контекст најзначајније Костићеве песме.

У „Певачкој ’имни Јовану Дамаскину“ Костић обнавља култ Јована Дамаскина, у песми написаној 1865. године за Српско певачко друштво панчевачко, али основни тон је молитвени: нада у спасење српског рода. У пет октава последња два стиха су идентична, и чине молитвени глас, који је глас целине и народа – уместо песничког *ја*, овде је колективно *ми*: „однес’ му, свети Јоване, / и гласе наших бола!“ Јован Дамаскин је за Костића посредник између народа, молитве за спас гласова рода, и „нашег бола“, с тим што он овде не уводи Богородицу, већ се молитва упућује „Богу зефира, Богу олуја / Господу сфера звучнога м̂а, / Богу славуја и Богу гуја, / господу тутња громовима“.

Код Лалића у „Шапату Јована Дамаскина“, поред молитве упућене Богородици у венецијанској базилици, нигде се и ни на који начин не помиње Бог. Дакле, начело Богородице и култ Богородице из песме „Santa Maria della Salute“ стопљен је са култом Дамаскина,⁵ који Лалић обнавља кроз молитвени шапат иконописца што моли да „срас-те са својом кошћу кост“, контекстуално доводећи пред нас историју Дамаскиновог страдања од иконобораца: њему му пререзали шаку али је, према легенди, чудесном молитвом Богородица услишила његове молбе, и тако је, како и песма алузивно наводи, настала икона Богородице Тројеручице са у сребро окованом трећом руком, како се у последњој строфи цитира: „У сребро ћу да скујем своје красте / Да слава твоја буде моја рана“. Посредованим гласом Јована Дамаскина Лалић спаја и легенду о овом иконописцу и две Костићеве песме.

Лалића и Костића везује и најдубља наклоност икони Богородице, и поверење у Дамаскина, али их везује и смењивање које је, код Лалића, и Дамаскиново *ја*, али и свест о колективном *ми*:

5 Видети: Џон Мајендорф. *Византијско богословље*. Београд 2001.

Знам да сам овде тек један у следу
И да ми глас је зуј пчеле у роју,
Ал зато слутим да смисао роја
Зависи од заблуделе пчеле –
Целине што се бесконачно деле
Да суштост чине недељивог броја.

(Лалић 1997а: 161)

Смисао о целини и бесконачном дељењу, и позицији јединке пчеле у целом роју, у Лалићевој песми доноси најлепше песничке гласове о односу појединца и народа, али се приближава и оној спирали, па и облику водоравне осмице, у којој је кружење трајно и сваки део зависи од целине, као и целина од делова. Светлост је Богородичин лик насупрот мрака, она је и звезда мора и уљаница божја, и звезда што светли на небу, она је светиљка нашег завета – то су низови атрибута, синтагми којима ће Лалић развијати култ Богородице, и који ће врхунски израз добити у збирци *Чешири канона*. Празник Благовести код Лалића ће оставити дубок траг у последњим збиркама и последњој песми 4. канона, али и у песми „Никад самљи“: на крају јула, вегетативног врхунца, песник слути смрт и каже да је то време где: „Анђела кога слутиш нећеш срести, / А ваздух трудан је од благовести.“ Бескрајан је низ алузија и цитата везаних за култ Богородице који Лалић развија, али суштина је, и замисао овог рада, да само оцртамо ту линију култа Богородице који се обнавља од Лазе Костића, и то највише и најдубље његовом последњом песмом.

„Десет обраћања Богородици Тројеручици хиландарској“ Љубомира Симовића доносе нову везу, и настављају изградњу култа који је започео Костић, а развијен је у савременој поезији краја 20. века – представља, чак, врхунац религијског и духовног песништва. У првој строфи Симовић Богородицу одређује као „Мајку Слова и Спаса“, која ће, као што је уобичајено у средњовековном песништву, „пренети наше чамце у благе луке“. Симболички приказ чамаца на пучини, густих олуја и птица, нуди визу-

елну слику немира песничког гласа. У Симовићевој песми преламају се гласови колективног *ја* са индивидуалним, самоунижавајућим гласом песника. Трећа рука појављује се као лајтмотив који се провлачи кроза све строфе:

Тројеручице, катанце, браве и врата,
Браћу у казану олова које кључа,
Све што су безбројне руке закључале,
Нека Твоја трећа рука откључа!

(Симовић 2008б: 308)

Трећа рука, као чудесна рука коју је у захвалност Богородици насликао и у сребро окувао Јован Дамаскин, у Симовићевој песми доживела је наставак, и чак развој култа Јована Дамаскина, који полази од већ наведене Костићеве песме. Разлика је само у томе што се Симовић усмерава на хиландарску икону Богородице Тројеручице, за коју се верује да је стара колико и она у Венецији. Симовић у ову песму уводи и мотиве и симболе паганског и фантазмагоричног света, али је нада у спасење света поверена једино Богородици Тројеручици. Напоменимо и да је Симовић, осим ове песме, написао и низ других („Слово о светлости“, „Покушај Благовести“, збирка *Источнице*), које развијају култ Богородице, и тиме аутентично развио још један ток који се ослања на почетак века и Лазу Костића.

Преко песме „*Santa Maria della Salute*“, и у најдубљим њеним слојевима, преламају се наше словенске, српске везе са Венецијом, господарицом Јадрана од 12. до краја 18. века, али ће нам отворити и дубље везе са византијским артефактима. Ти трагови се у Венецији откривају свуда: од четири коња на куполи базилике Св. Марка, донета из Цариграда у Другом крсташком походу, до трагова византијског фрескописа и осталих драгоцености које су са дуждом Енриком Дандолом у Венецију стигле после истог тог Другог крсташког рата, поведеног зарад ослобађања Константинопоља.

Због свега овога, Костићевим откривањем Венеције, и ове базилике у средишту песме, *Serenissima* трајно улази у српску поезију, па чак и прозу, како смо напред навели, уз напомену да је и тиме посредована наша веза са Византијом и византијским наслеђем.

Костићев траг у српској књижевности вишеструко је кодиран са обе песме које призивају византијско наслеђе, и то посебно у другој половини 20. века. Да је написао само песму „*Santa Maria della Salute*“, којом је, уз версификацијске иновације, унео у српску поезију 20. века велике мотиве сна и најдубљих историјских и културолошких веза које налазимо посредоване кроз Венецију, уграђене у симболичкој базилици, култу Богородице и Јована Дамаскина – заузимао би сам врх наше књижевности.

Комплексним везама историје елиотовских облика наслеђа и сећања, слојева историје уметности и веза са овим градом ослоњеним на византијске основе, Костић је у најлепшој љубавној песми српске поезије отварао путеве које ће препознавати песници током целог 20. века. Песма „*Santa Maria della Salute*“, као симбол трагичне љубави, одјека искреног покајања, прераста, кроз структуру Богородичине цркве, у цео низ токова српске књижевности минулог века. Сања Домазет написаће роман *Acqua alta* враћајући се и на контекст истоимене Лалићеве песме и, посредно, на Костићеву „*Santa Maria della Salute*“. Тако ће и сложени симбол високе воде, који је доносио богатства али и постао трајна претња граду у Лагуни, уз алузије, асоцијације на Костићеву, а потом и Лалићеву песму, пружити богате слојеве културе и историје.

Одјек ових песама Лазе Костића толики је да се тешко може мерити са било којом песмом, збирком, опусом који је утицао на токове српске књижевности и постао нови подтекст, или контекст модерног песништва. Уз то, базилика *Santa Maria della Salute*

је, преко Костићеве песме и изванредне иконе Богородице Спаситељке, постала део и нашег, српског књижевног и културног наслеђа, на туђој земљи, и далеко од наших простора.

ЛИТЕРАТУРА

- Винавер 2020: Станислав Винавер. *Заноси и њркоси Лазе Косџића*. Прир. Миливој Ненин. Нови Сад: Матица српска.
- Костић 1989: Лаза Костић. *Песме*. Прир. Владимир Отовић. Нови Сад: Матица српска.
- Костић 1989: Лаза Костић. *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови)*. Прир. Драгиша Живковић. Нови Сад: Матица српска.
- Костић 2023: Лаза Костић. *Дневник снова и „Santa Maria della Salute“*, рукописи. Прир. Срђан Орсић. Нови Сад: Матица српска.
- Лалић 1997а: Иван В. Лалић. *Сџрасна мера*. Дела Ивана В. Лалића, 3. том. Прир. Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике.
- Лалић 1997б: Иван В. Лалић. *О џоезији*. Дела Ивана В. Лалића, 4. том. Прир. Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике.
- Микавица 2017: Дејан Микавица. *Лаза Косџић*. Нови Сад: Прометеј.
- Павловић 2000: Миодраг Павловић. *Есеји о српским џесницима*. Београд: Просвета.
- Симовић 2008а: Љубомир Симовић. *Дујло дно*. Београд: Београдска књига.
- Симовић 2008б: Љубомир Симовић. *Песме*, књига прва. Београд: Београдска књига.

Svetlana Šeatović

KOSTIĆ'S VENICE AND THE BLESSED VIRGIN
MARY'S ECHOES IN MODERN SERBIAN POETRY

Summary

Laza Kostić's position in modern Serbian poetry represents several basic streams that in the 20th century became the main flows of Serbian poetry and its poetic and poetological reflection as well. On one hand, those are poetic motifs, themes and the entire St. John Damascene (Jovan Damaskin) complex. It will develop into a neo-Byzantine flow in Stanislav Vinaver, Ivan V. Lalić and Jovan Hristić's oeuvre. Next, the paper points out the role of the Three-handed Virgin (Bogorodica Trojručica) in Ljubomir Simović, Ivan V. Lalić's poetry relying on Kostić's representation embedded in the "Santa Maria della Salute" („Santa Maria della Salute“) poem and "The Chanting Hymn to St. John Damascene" („Pevačka 'imna Jovanu Damaskinu“). Those two broken links are found in Laza Kostić's poems, thematically and connecting centuries of old literature that relied on the Byzantine cultural circle and the new period of the Enlightenment directed in the Western European circle. Poets who were aware of Serbian poetry integrative nature had to rely on Laza Kostić poetry representing this paper's basic conclusions.

Keywords: Venice, the basilica, St. John Damascene, modern poetry, intertext, context

Душан ИВАНИЋ

Филолошки факултет Универзитета у Београду
Dusan.div@gmail.com

ПЈЕСНИЧКЕ ПОЛЕМИКЕ ЛАЗЕ КОСТИЋА

Сажетак: Рад се односи на Костићеве пјесничке полемике, дијелом настале као варијација на туђе текстове (врста пјесничке, пријатељске „допуне“, уношење другачије могућности у пјесму другог аутора – Ђуре Јакшића, Стевана В. Каћанског), у основи, у првом периоду Костићевог књижевног дјеловања; те су полемике имплицитне, облик одклона од традиционалне или преовлађујуће пјесничке праксе (оригиналне и преводилачке). Касније ће се полемичко-ироничан став непосредније суочити с одређеним дјелима (прослава „Ђачког растанка“), друштвено-културним амбијентом и сопственим дјелом у књижевној јавности. Најопсежнији аспекти пјесничке полемичности су у *Књизи о Змају*, у неочекиваном споју мјерила вредновања, док „Santa Maria della Salute“ носи круг аутополемичких мотива, подједнако везаних и за Костићев пјеснички пут и за његов живот.

Кључне ријечи: Лаза Костић, пјесничке полемике, аутопоетика, *Књига о Змају*

Темом се обухватају Костићеве пјесме које се тичу туђих и његових пјесничких (или књижевних уопште) текстова, уз полемичке садржаје у *Књизи о Змају*. Полемичност је некад прећутна, некад изричита, или је само варијација на туђу тему. Пишући о ауторству преписа „Продужења *Мученице* Ђуре Јакшића“, које је приписано Лази Костићу, покушао сам да тај податак провјерим (Иванић 1976). Не располажући непосредним, изричитим потврдама

о Костићевом ауторству, ослонио сам се на доказе који полазе од стилско-садржајно-формалне стране текста, рачунајући и на могуће имитације (тј. да се неко служи његовим стилско-садржајним поступцима). Прво од чега сам пошао је Костићева, готово бих рекао навика да „допјевава“ и „препјевава“ своје савременике. Да ли је у томе била пјесникова намјера да их „натпјева“ или да покаже другачија рјешења сижејно-фабуларних потенцијала туђег дјела, тешко је рећи. Што се испољавало у „препјевавању“ и „допјевавању“ туђих пјесничких творевина, увијек је могло бити знак Костићеве поетике и његове намјере да пјеснички убједљивије или другачије саопшти своје идеје (Иванић 1976: 670).

У „Продужењу Мученице Ђуре Јакшића“ открива се Костићев поступак: туђи дио радње, епизоду (саопштену у шеснаест стихова), преобликује у мању причу од укупно 99 стихова, различиту од онога што је било у изворној верзији.

Другачије је с поемом *Грахов лаз* Стевана В. Каћанског. Она је дуго остала незавршена и Костић је аутора, на неки начин, прстигао, и дао своју лирску верзију њеног краја.¹ У оба случаја је слична сижејно-фабуларна разлика према оригиналу: развијање завршне сцене, односно њена преобразба у нову сцену или слику. Док је у продужењу *Мученице* разбио схематичан епски завршетак и додатно га драматизовао и национализовао (преобраћање везира у хришћанина, у вјеру дједова),² у *Граховом*

1 Први дио поеме *Грахов лаз* објављен је у *Јавору* 1862, бр. 14–16, а коначан облик у *Скућљеним џесмама* С. В. Каћанског (1879, 5–45); Костићев „Свршетак песме Старога Барда – Стеве В. Каћанског“ у *Даници*, 1864, бр. 25.

2 Костић преображава завршну сцену Јакшићеве поеме, везиров бијес над хајдуковом женом која се убила а није се повинувала његовој страсти. Умјесто наглог завршетка (хајдуци убијају везира), Костић прелази у везирову психодраму, на ријечи умируће мученице да „Српка... само Србина... љуби“, ослобађа хајдуке, узима крст с њеног врата („Да ми те нису презрели деди, / Не би се сада јадов’о теби“), али га хајдук убија, а везир још као „иза сна“: „Ево ме, ево, гроб је распрштен, – / Ево сам крштен,

лазу је епској основи оригинала додао лирско-алегоричну слику-поруку.

Ако бисмо тему шире схватили, може се рећи да се Костићева имплицитна полемичност у односу према домаћој пјесничкој традицији у његовом опусу појављује од првих година. Већ у младости (1858) преводи он прва пјевања *Илијаде* насупрот преводима генерације класичара, оријентисаних на хексаметар. Костић упорно, и у изведби и у намјерама, пркоси и традицији и логици оригинала, увјерен да наш трохејски десетерац може обухватити или изразити поетски дух Хомерових епова.³ Кад се буде суочио, као преводилац, са Шекспиром, а потом и у својим драмским дјелима, покушаће да одомаћи јамб насупрот народском (говорном) трохеју. Неки од његових „препјева“ библијских мотива немају полемички тон, већ весело-шалљивим начином (да не кажемо травестијом) спајају мотив романтичарске љубавне лирике с дијелом *Књиће џошана* („Шести дан“).⁴

Не треба из овог осврта искључити ни љубавну лирску поезију. Романтичарској осјећајности и патетици већине љубавних пјесама тога времена насупрот, Костић своје љубавне пјесме готово редовно преноси у говор симбола и алегорија (међу њима је изразита „Погреб“, „После погреб“, поред других).⁵ Исто се може рећи и за његове родољубиве пјесме:

– крвљу сам крштен, – / Том крвљу нова зора ми руди, – / Јер – Србка – само – Србина – љуби!“

3 Тога се држа доживотно: у преговорима с Матицом о преводу *Одисеје* и *Илијаде* (*Прејиска II*, 199 и др.), у преписци са Томом Маретићем (*Прејиска III*, 227–231).

4 У тој пјесми Адам, кад га дјевојка (Ева) одбије, истргне аранђелов мач, „те се удри с њиме по срдашцу, / врела крвца из груди му прсну. / *** / Де се крвца на земљу пролила, / тамо расте виново чокоће, / из чокоћа винова лозица, / из лозице од грожђа евење, / а из грожђа рујно тече вино: / ко га пије, да се не опија, / а ко љуби, да се не убија“ (Костић 1989: 54).

5 О томе Иванић (2011), „Повратак алегорији“, „Свемоћ метафоре (млади Лаза Костић)“, *Ка џенези српске поезије*. Београд 2011.

изричита, агресивна ријеч већине романтичарских пјесника у Костића је смијењена посредном ријечи потпуно нових слика и симбола, понекад на граници разумљивости и јасности („Сабља и круна“, „У-ју-ју-ју“, „Беседа“).

Трећи круг Костићеве полемике чине библијски митови, преображени романтичарском игром у нове смисаоне цјелине. У пјесми „Еј, ропски свете!“ на небу је највећа самовоља Бог, а свијет под небом је ропски. То су највиши моменти Костићеве иконокластичности, распростра и на друге пјесме – у „Прометеју“, у лику побуњеника против врховног бога. И у сусрету са Шекспиром, по Костићевој пригодној пјесми врхунцем Божјег стварања, чува се српско име и вриједност до Страшног суда, „не верујеш ли – посрби се!“⁶ „Србизација“ свјетске баштине као да је врхунац имала у Костићевом поређењу Христова *јеванђеља* и *народној јеванђеља*, које је налазио у народним пјесмама.⁷

Из овог круга издвајају се непосредне пјесничке полемике. Једне су начелне, идејне, настале с промјеном Костићевих ставова: политичких, идеолошких, религиозних. Већ лишен романтичарске наде у брзо ослобођење српских земаља, нашао се у полемици са Змајевом пјесмом „Бранкова жеља“ око замисли о преносу Бранкових костију на Стражилово, покренутом преко календара *Орао* Стевана В. Поповића. Та пјесма, с поднасловом „Причула се З. Ј. Ј.-у“, у стилу и стиху Радичевићевих пјесама позива на пренос његових костију с бечког гробља на Стражилово.⁸ Костић преузима овај

6 Костићеве пјесничке полемике су само један вид много ширег спектра Костићеве полемичности, која се у њега осјећа нарочито 60-их година: идеје о „калемљењу“ вјековите јабуке „дријаде народног песништва“, „време да се бојишта преруше у позоришта“ (у полемици са Г. Гершићем и А. Хаџићем око пјесме „Беседа“), Костић 1992 (*О књижевности. Мемоари I*, 28).

7 У бесједама 60-их година (Крњевић 1990: 254 и даље).

8 Објављена је у *Јавору*, 1877, бр. 41, календару *Орао* (за 1878) и *Српској зори*, 1878, бр. 1.

мотив („причула се“), и на Бранков полетан глас гласом Петра Прерадовића (коме се такође припрема пренос костију у Загреб, обављен 1879) казује о правом стању српске слободе и односима Срба и Хрвата:

Мичу се Хрвати да ми носе кости,
И твоје ће Срби јамачно пренос'ти,
Сложиће се браћа у мртвој милости;
Нема друге слоге Хрватом и Србом,
До на нашем гробу, под мртвачком врбом.

На то се јавља Бранков глас:

Авај, браћо драга, остав'те ме мирно,
Да ми нико није костију додирно!
Ма овде почиво до суђена данка,
У слободну земљу само нос'те Бранка!

Као и „Права Бранкова жеља“, већи дио Костићевих полемика у облику пјесме тиче се његовог односа према савременим политичким приликама, а тек потом према српској поезији и српском друштву уопште. У вријеме своје сатиричне фазе, док је био уредник *Српске независности* и близак сарадник Јована Ристића, теме су му биле политички активне: новац и корупција, и сл. У пјесми „Јуда“, мотив што се Јуда објесио је тај што је продао Христа испод цијене, за 30 сребрњака.

Да је данас нешто жив,
И да није од Сиона,
Продао би бога бар
За тридесет милиона. (1882)

Још је изричита пјесма „Опанку“ (1882), уперена потив Напредне странке и једне опаске у њеном листу *Видело*, гдје стоји „опанак – што редовно каља клупе нашем законодавном телу“.

Не питај оних што тебе гризу
Ко им је био отац и дед,
Данас ти јесу, сутра ти нису...

Тадашње Костићеве пјесме национално-друштвене полемичности не могу се разумјети изван конкретних околности или повода. „Ој, Авало“, писана је за *Глас Црногорца* (1884), годину дана по Костићевом одласку (бјегу) из Србије, и годину дана послеје Тимочке буне, која се завршила стријељањима, осудама на смрт, робијама. Завршни дио те пјесме је у гласовима „одозго“: „Благо мртву, тешко живу!“, „Тешко видну, благо сл’јепу“.

Пјесма „Прерано“, намијењена *Сјоменици Војслава Илића*, одбијена је као непримјерена сјећању на „прерано преминулог“ пјесника. Управо полазећи од позива на учешће у *Сјоменици*, Костић је својој пјесми дао наслов, огорчено се дотичући јавног живота, а још више односа према њему као пјеснику (мада то не казује непосредно). Наиме, тих година, каже касније, „травало ме је подмукло, гњило“ („*Santa Maria della Salute*“). На анонимном конкурс у Матице српске одбијена му је комедија *Гордана / Ускокова љуба*,⁹ Љубомир Недић је за Костићеве пјесме написао да „не вреде много“, да „није певао ништа ново“ (Недић б. г.: 107, 108). „Прерано“ је црнохуморно-иронична аутобиографска пјесма (Милинчевић 1984: 328) и пјесма о стању српског народа тих година. Смисао јој допуњује есејистичко писмо уреднику *Дела*, нека врста аутоироничне исповијести, образложења смисла или повода пјесме „Прерано“ и њене судбине.

Тако ти треба! Жељан си неба.
Похито тамо, веле, „прерано“,
А ниси чеко мирно, смерано,
Бројећи овде часове горке,
Да лепо сазреш, ко грозд за чворке;
Ил’ док те снага не прође мушка,
Да с гране паднеш, ко гњила крушка,
Па да те дерлад ногама ћушка!
Каква красота, каква дивота!
Ал’ ти се „прерано“ лиши живота.

9 Оцјена М. Савића и Ј. Грчића, *Лешојис Машице српске*, 1889 (160).

[...]

Ти си преболло све људске страсти,
Ти си прегоро земаљске сласти,
Бол и милину, јунаштво, страву,
Љубав и вино и српску славу,
Дољубако си, допивничио,
Докосовао, досливничио,
Над нама летиш диван и чио.

Исте године кад и пјесма „Прерано“, одбијена је и друга Костићева пјесма, „О прослави Бранкова 'Ђачког растанка'“. А кад је ту пјесму понудио уреднику *Сџражилова*, молећи да ову његову „сатирску елегију“ или „елегијску сатиру“ (тако у писму Миловану Миловановићу, *Прејиска III*: 2020) објави на првој страници, једва ју је нашао на трећој страници, док је биљешка уза њу била одвојена у рубрику напомена и биљежака. Што је Костића посебно увиједило, уредник *Сџражилова* Јован Грчић био је његов ђак. У обе ове пјесме пјесниково расположење је нека врста очаја над српским друштвеним (историјским) приликама. Није од таквог расположења далеко ни „Пролог за *Горски вијенац*“ (писан 1902), са стихом „Најцрњи враг је Србин себи сам“.

У том спектру Костићевих полемика у стиху изузетно мјесто заузима „О прослави Бранкова 'Ђачког растанка'“. Вишестрано полемична: према „Ђачком растанку“, према „бранкоманији“ у савременој српској књижевној критици (С. Вуловић и др.), према политичком положају српског народа у Босни и Србији, та „елегична сатира“, „сатирска елегија“ већ у првој строфи носи ироничан однос према „прослави“, коју је организовала Књижевно-уметничка заједница („буди ме галама“), прелазећи одмах на питање, „зашто 'Ђачки растанак' / песма над песмама“, уз одговоре који укључују мотиве из Бранкове пјесме: „горски хлад“, „вина пуни 'ћуп', / или 'цура мала'? / Или оно 'опа цуп'?“, и закључак: „Све је то тек шала“. Потом прелази на коло, „што га игра колена / Душаново цело“, тј. на политичке прилике: Бранков „дивни сан се до-

коно“ (тј. окончао, завршио): Србијанци („исти 'огањ живи' / – на кров ће им избити / 'ко им се не диви'?“), Бошњак, „у коло сехватио, / ал' браћо, у шуиље“. Даље Костић помиње Хрваћане, Црногорце, све у наопаком смислу од оног који је Бранко „пророковао“, а завршава више саркастично него иронично о друштвеним околностима и, не мање, о (књижевно)критичкој свијести генерације којој је „Ђачки растанак“ „песма над песмама“. Костић је полемику с тумачима Радичевићеве поезије почео одавно, у *Црнојорки* и *Зетци* (1885), налазећи у „Ђачком растанку“ „ђачке погрешке“, а у књижевној јавности наилазећи и на велик отпор, и на подршку.¹⁰

С годинама, Костићеве полемике су све чешће постајале политичке сатире. „Иза Драгина 'прођаја'“ (вјероватно настала 1902).

Постојбина, некад големака,
Сад је земља мазних долевака,
Стовариште празних колевака.

„Бранко и вила му“ (1905), похвала патријарху Бранковићу: на Бранково питање „има л' с киме? Има ли за кога“, Вила одговара (у објављеном тексту измијењено, с пјесниковим пристанком):

Много питаш и премного, сине,
Час је да се вратиш на висине,
Да ти тамо луч истине сине.
А што да ти казујем и слутим?
Боље, синко, боље да ућутим.

Књиџа о Змају (оригинални наслов је скраћен у новим издањима) пуна је Костићевих „супротица“,

10 О томе, Д. Иванић. „Лаза Костић у црногорској периодици“. У: *Књижевно дело Лазе Костића*. Ур. Хатица Крњевић. Београд: Институт за књижевност, 1982, 147–148. Узгред додајмо да ће Јован Скерлић написати да је „Ђачки растанак“ „само опис једне ђачке пијанке, једна доста груба баханалија испод Магарчева брда“ (*Омладина и њена књижевност* /1906/, 1966: 379), не понављајући касније, у *Историји нове српске књижевности*, 1914, такву потцјењивачку оцјену.

често као примјера другачијег смисла (не полемика са извором), нпр. Ђулић „Ала је леп овај свет“ (в. *Књиџа о Змају*, 1989: 53–54). Ту није остао без приговора смислу ријечи ни Мажуранић (ср. 83). Иако нису, највећим дијелом, пјесничке полемике, дакле полемике у пјесми, један дио има управо тај облик, као пјесма на пјесму: пародија, филолошка или стварносна (миметичка) „исправка“. У сукобљавању „змаја“ и смисла пјесама, Костић иде на појединост, на противности смисла између стихова (*Књиџа о Змају*, 1989: 48), па на Шопенхауеров филозофски песимизам према пјесми „Ала ј’ леп“, преведећи га у травестију или у смисаону супротност („Ала ј’ блед / Овај свет, – / Слабо жито, / Силна снет; – [...] / Где је човек / Свуд је смрад“). У другим случајевима је предлагао ситне измјене (наслов, поједина ријеч...), исмијавао „змајевски припевак“ (*Књиџа о Змају*, 90, 91) и разоткривао смисаону blasphemичност пјесмице „Крст од злата“ („Ох, разгрни недра, / Жељу ми утоли – / Срце ми је жељно, / Да се богу моли“): „Јер ко трпа ‘крст’ и ‘молитву’ у жељи за разгртањем недара, тај се руга и крсту и молитви, а то није могао учинити наш славуј – чућемо га како дивно зна богу појати – то је само сугестија змајева.“

Тај метод, или поступак, у смјењивању аксиолошког, миметичког и филолошког става, понајвише ће се испољити у *Књизи о Змају* (1902). Костићева критика овдје често полази од реалистичности, увјерљивости (односно неувјерљивости стихова). Уз један од Ђулића („Тихо ноћи“) каже да у природи нема „од бисера гране“, нема ни „јата славуја“; нашто „тихо ноћи“ ако драга већ спава итд. И у другим случајевима је полемисао, бирајући „неприродне“, „неверовне“ пјесме (155), слабо или добро мотивисане (157). Нарочито је био ироничан тумачећи „Три хајдука“ (196–206), а „миметичан“ (реалистичан) уз „Тугу материну“ (283–287). Костић настоји (и успјева) да отвори пукотине у смислу дјела, са становишта животне логике, читајући с циљем да разори или оповргне његову вриједност. Методоло-

гија Костићевог књижевног вредновања остала је по страни савременије (оновремене, па и касније) апологије Змајевог дјела. У старија времена Костићева поезија бивала је подвргнута методологији оспоравања са становишта здраворазумске логичности (критике 60-их година, критике Љубомира Неђића или ставови Јована Скерлића), методологији којом се у критици Змајеве поезије и сам Костић служио, ослањајући се на један од мањих подналова у својој књизи („ПЕСНИКУ ТВОГА ГЛАСА НЕ МОЖЕМО ОПРОСТИТИ – СЛАБУ ПЕСМУ“, 329). Костић је у своју критику или полемику уносио мале филолошке „исправке“, оно што је „боље“ од онога што је у пјесми (има много примјера, овдје се најприличније, најоправданије чине „исправке“ у пјесми „Вила Андосила...“).

Најчешће је помињан (понекад наопако схваћен¹¹) однос пјесме „Santa Maria della Salute“ према пјесми „Дужде се жени“ (1878). Аутополемична, од првог стиха се разилази с том пјесмом из времена пренапетог Костићевог национализма, и као исповијест о „залутима“ сажима пјесникову биографију („Тровало ме је подмукло, гњило, / [...], / све је то с ове главе, са луде“), такође у полемичности према токовима живота (и властите поезије, мада не изричито). Те нити „Santa Maria della Salute“ су многоструке, почев од првих стихова: молитва за опроштај се одмах конкретизује („што наших гора пожалих бор“) и прелази у питање-одговор („Зар није лепше носит лепоту, / Сводова твојих постати стуб, / него грејући светску грехоту / у пепо спалит срце и луб“), до исповијести о поразу („све је то давно пепо и пра“), о нади и новој муци („сваку ми махом залечи рану, / ал' тежој рани настаде брид“).

Костићеве пјесничке полемике имају широк тематски и функционално-аксиолошки распон. Писане некада као варијација на завршетке туђих текстова (врста пјесничке, пријатељске „допуне“,

11 Уп. А. Ж. Петровић. „Дрво као дух слободе“. *Научни сасишанак слависта у Вукове дане*, 42/2, 2013, 241–251.

уношење другачије могућности у пјесму другог аутора – Ђуре Јакшића, Стевана В. Каћанског), оне су такође, у првом периоду Костићевог књижевног дјеловања, имплицитне, представљају снажан отклон од традиционалне или преовлађујуће пјесничке праксе (оригиналне и преводилачке). Касније ће се полемичко-ироничан став непосредније суочити с одређеним дјелима, друштвено-културним амбијентом и односом према сопственом дјелу у књижевној јавности. Коначно је „Santa Maria della Salute“ укључила круг полемичких (аутополемичких) мотива, подједнако везаних и за поезију и за пјесников живот.

ИЗВОРИ

- Костић 1989: Лаза Костић. *Песме*. Прир. Владимир Отовић. Нови Сад: Матица српска.
- Костић 1989: Лаза Костић. *О Змају*. Прир. Драгиша Живковић. Нови Сад: Матица српска.
- Костић 1992: *О књижевности. Мемоари I*. Прир. Предраг Палавистра. Нови Сад: Матица српска.
- Костић 2005, 2017, 2020: Лаза Костић, *Прејиска I, II, III*. Прир. Младен Лесковац, Милица Бујас, Душан Иванић. Нови Сад: Матица српска.

ЛИТЕРАТУРА

- Винавер 1963: Станислав Винавер. *Заноси и њркоси Лазе Костића*. Нови Сад (лат.).
- Живковић 1994: Драгиша Живковић. *Евројски оквири српске књижевности*, IV. Београд: Просвета.
- Иванић 1976: Душан Иванић. „'Мученица' Ђ. Јакшића са 'Продужењем' Л. Костића“. *Књижевна историја*. VIII: 32 (1976), 669–673. (У прилогу: Лаза Костић. „'Продужење' 'Мученице' Ђуре Јакшића“.)
- Иванић 2011: Душан Иванић. *Ка џенези српске поезије*. Београд: Лицеј.
- Крњевић 1990: Хатица Крњевић. „Коментари“. У: Лаза Костић. *О књижевности и језику*. Прир. Х. Крњевић, Нови Сад: Матица српска.

- Недић б. г. [1928]: Љубомир Недић. *Целокућна дела*, I. Београд: Народна просвета.
- Манојловић 1931: Тодор Манојловић. „Нови сјај Лазе Костића“. *Летопис Машице српске*, 317, 181–186.
- Миљинчевић 1984: Васо Миљинчевић. „'Споменица' Војислава Илића и песма 'Прерано' Лазе Костића“. *Творици и шумачи*. Београд: Просвета.
- Петровић 2013: А. Ж. Петровић. „Дрво као дух слободе“. *Научни сасијанак славистија у Вукове дане*, 42/2, 241–251.
- Скерлић 1966: Јован Скерлић. *Омладина и њена књижевности /1906/*. Београд: Просвета.

Dušan Ivanić

DIE DICHTERISCHE POLEMİK VON LAZA KOSTIĆ

Zusammenfassung

Der Aufsatz bezieht sich auf Kostićs Polemik in Form eines Gedichts: Eine davon ist eine Variation der Texte anderer Dichter (freundliche „Ergänzungen“, die verschiedene Möglichkeiten in das Gedicht eines anderen Autors, Đura Jakšić, Stevan V. Kaćanski, einführen). In der ersten Phase von Kostićs literarischem Schaffen waren diese Polemiken implizit, eine Form der Abkehr von der traditionellen oder vorherrschenden poetischen Praxis (Original und Übersetzung). Später wird die polemisch-ironische Haltung direkter mit bestimmten Werken (der Feier von Radičevićs "Abschied von der Schule" als "Lied der Lieder"), dem soziokulturellen Umfeld und seinem eigenen Wirken in der literarischen Öffentlichkeit konfrontiert. Die umfangreichsten Aspekte der poetischen Polemik finden sich im *Buch über Jovan Jovanović Zmaj*. Das Lied *Santa Maria della Salute* enthält einen Kreis autpolemischer Motive, die gleichermaßen mit Kostićs poetischer Reise und seinem Leben zusammenhängen.

Schlüsselwörter: Laza Kostić, poetische Polemik, Auto-poetik, *Buch über Jovan Jovanović Zmaj*.

Саша РАДОЈЧИЋ

Факултет ликовних уметности
Универзитета уметности у Београду
sasa.radojic@flu.bg.ac.rs

МЕТАФИЗИКА И ЕСТЕТИКА ЛАЗЕ КОСТИЋА

Сажетак: У укупном делу Лазе Костића издвојено место имају његова два философска списа: *Основа лепоше у свешу* и *Основно начело. Уз Књију о Змају* и неке мање радове, они дају грађу из које се могу реконструисати Костићеви естетички и метафизички погледи. Основни принцип његове философије је један универзални однос – *укршћај*. По свом карактеру формалистичка и релационистичка, Костићева метафизика се ослања, са једне стране, на мисао пресократика, а са друге, на резултате модерне природне науке. Појам *укршћаја* и два његова главна појавна вида (*симетрија* и *хармонија*) Костић је одредио у *Основи лепоше*, и проширио то одређење у *Основном начелу*. Недовршена, несистематична Костићева философска мисао није остварила непосредан утицај у каснијој српској философији и књижевности.

Кључне речи: Лаза Костић, естетика, метафизика, начело укршћаја, симетрија, хармонија

Наслов овог огледа упућује на постојање елемената двеју философских дисциплина у делу Лазе Костића, и сугерише њихову везу, мање остварену у том делу, а више наговештену – Костићеву естетичку метафизику. Грађу за истраживање пружају два Костићева у ужем смислу философска списа: *Основа лепоше у свешу*, с *особићим осврћом на српске народне песме*, објављен у наставцима 1880. у *Лешо-*

йису *Майице српске*, и *Основно начело – кријички увод у оишшу философију*, такође објављен у наставцима у *Лейопису* 1884. године. Поједине естетички релевантне ставове налазимо и у *Књижи о Змају*, као и у неким радовима мањег обима о књижевности и језику. Не треба занемарити ни то што у појединим Костићевим књижевним делима постоје слике и искази који се најбоље могу разумети у светлу његовог философског мишљења – на пример, дуалистичко поимање човека чије је срце „судариште начела страшна два“, представа имагинарних простора „међу јавом и мед сном“, мисао о „укрштају“ супротности „где свих времена разлике ћуте“, и друго.

Философске концепције Лазе Костића биле су далеко од уобличења у целовити философски систем, иако су биле доследне. Став о постојању његовог философског система имплицитно су заступали Душан Недељковић (називајући га „дијалектички панкализам“),¹ и Андрија Стојковић („дијалектички еволуционизам“),² а експлицитно Предраг Вукадиновић („панестетички систем“).³ Од тих карактеризација Костићеве философије дели нас између 50 и 85 година, и оне не могу да у потпуности задовоље критеријуме данашњих читалаца. У новије време изнета је разложна корекција по којој Костић није био философ система, посебно не на начин великих система немачког идеализма (Дамир Смиљанић).⁴

У прилог ставу о не-систематском карактеру Костићеве философије говори више разлога. Оба његова главна философска списа су очевидно не-

1 Д. Недељковић. „Српски дијалектички панкализам у 19. веку“ [обј. 1936]. У: *Лазе Костић*. Прир. М. Лесковац. Српска књижевна задруга, Београд 1960, 219–241.

2 А. Стојковић. *Развишак философије у Срба 1804–1944*. Слово љубве, Београд 1972, 181–194.

3 П. Вукадиновић. „Филозофска концепција Лазе Костића“. У: Л. Костић. *Основно начело. Кријички увод у оишшу философију*. Култура, Београд 1961, XVI.

4 Д. Смиљанић. „Син(ес)тетичка метафизика Лазе Костића“. *Златна трепа*, г. 10, бр. 103/104 (2010), 38–41.

довршена, остала у фрагменту. Систематско уобличење није му допуштала ни његова основна теоријска оријентација. У једном раније објављеном огледу осликао сам Костићеву основну философску позицију као необичан, премда не уникатан, спож метафизичке амбиције инспирисане мишљењем пресократика и позитивистичког поверења у резултате модерне природне науке, карактеристичног за европски духовни хоризонт у деветнаестом веку,⁵ и на та разматрања се овде ослањам.

Костићев метафизички принцип, његово *основно начело*, и у томе је најважнија посебност његовог философског мишљења, није супстанцијалан, већ се састоји у једном основном односу. Реч је, дакле, о формалном и релационом принципу, који Костић конкретизује као *укршићај*, и који се, по њему, појављује у два главна вида: у виду *симетрије* и у виду *хармоније*. Ова одлика Костићеве философске позиције већ је уочена у досадашњим интерпретацијама. Тако Душан Недељковић оцењује:

Костић не може да се задовољи хипотезом о материји као праузроку свих појава, те сматра да га морамо „тражити у каквом начелу премости што влада и материјом и покретом“.⁶

Слично томе, Дамир Смиљанић одређује Лазу Костића као представника „несупстанцијалне, релационе метафизике, која је у основи синтетичког карактера“.⁷

До одређења *укршићаја*, *симетрије* и *хармоније*, својих главних философских резултата, Костић долази разматрајући историју ових појмова, што је и данас, а поготово је било у његово време, креативан и захтеван поступак. Српски језик је у погледу

5 С. Радојчић. „Костић дијалектичар. Ново читање *Основног начела*“. У: *Лазар Костић 1841–1910–2010*. Прир. Љ. Симовић. САНУ, Београд 2011, 319–328.

6 Д. Недељковић, *нав. дело*, 230.

7 Д. Смиљанић, *нав. дело*, 38.

философске терминологије још увек недовољно развијен – отуда би Костићеве доприносе требало имати на уму као једну неискоришћену могућност.⁸ Али, његова оригиналност у језичком артикулисању философских идеја није била праћена оригиналношћу у њиховој изградњи. Већ је писано о утицајима различитих позиција из историје мишљења и књижевности на Костићево укупно дело,⁹ његову философију¹⁰ и његова естетичка размишљања.¹¹ Он углавном прерађује неке већ установљене мисли, повезује их и комбинује, а само ретко их самостално обликује, односно, и када долази самостално до њих, њему је потребан додатни импулс из неке историјски изграђене философске позиције, како би те идеје до краја уобличио.

Тако је и са његовим најважнијим појмом – *укршћајем*. Замисао о борби супротности као основном односу свега што постоји, константни је момент Костићевог укупног мишљења, и ту замисао он је изложио много пре него што ће је шире развити у своја два философска списа. У полемичком раду „Одговор на 'Мнење о Костићевој беседи'“ (1866), који је од значаја и за друга питања Костићеве естетике, налази се јасно сведочанство о постојању мисли о борби супротности:

8 Уп. А. М. Милановић, „Развој српске термилошке мисли у 19. веку: Допринос Лазе Костића“. У: *Словенска терминологија данас*. Прир. П. Пипер и В. Јовановић. САНУ, Београд 2017, 317–330.

9 М. Радовић. *Лазе Костић и светска књижевност*. Delta Press, Београд 1983.

10 П. Чичовачки. „Лазе Костић и светска филозофија“. У: Лазе Костић, *Основно начело*. Градска библиотека „Карло Бијелички“, Сомбор 2015, 7–16; С. Алексић. „Књижевнотеоријски и философски ставови Лазе Костића“. *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, г. 46, бр. 2 (2016), 495–509.

11 Д. Преле. „Естетиком против моде. Фишеровски извори Костићеве естетике“. *Златна трега*, г. 10, бр. 103/104 (2010), 42–48; М. Докић. *Естетичизам Лазе Костића*, дисертација. Универзитет у Новом Саду, Нови Сад 2020.

Сваколика вештина, па и песништво, своди се на две дијаметрално ускосне силе, на овапућивање мисли и на овамишљавање пути; слога тих двеју сила зове се форма, облик.¹²

Касније ће ова „слога сила“ бити названа *укрштајем*, а инспирацију за то Костић ће наћи код пресократичких философа – пре свих Емпедокла и Хераклита. Први ће на Костића утицати идејом о законитости процеса у свету као исхода сучељавања сила метафорички одређених као *љубав* и *мржња*, а други идејом да се та законитост (*логос*) остварује не само као борба супротности, већ и као њихово одатле произашло динамичко *јединство* или *склад*:

Све бива склапањем расклопа и расклапањем склопа, или складом расклада и раскладом склада.¹³

Када је реч о могућем пореклу идеје о укрштају противних сила, занимљива су запажања која Миодраг Радовић износи о присуству алузија на зороастровско учење у неким Костићевим текстовима.¹⁴ Но, веза са пресократицима, које Костић директно и вишеструко наводи и на њих се позива, ипак је много вероватнија.

Реч *укрштај* као израз за динамички *склад расклада*, односно такав исход сукоба сила који резултује квалитативно новом синтетичком целином, појављује се у двема Костићевим раније датим беседама, али још увек не у потпуно истом значењу које ће касније бити развијено у пишчевим филозофским радовима. У првој (из 1867) стоји: „плодност сваког организма условљава (се) укрштањем: што је у човека укрштање крви, то је у језику укр-

12 Л. Костић, „Одговор на 'Мнење о Костићевој Беседи'“. *О књижевности. Мемоари I*. Прир. П. Палавистра. Матица српска, Нови Сад 1991, 27.

13 *Основа лејоше*, I, 10.

14 Уп: М. Радовић, *нав. дело*, 144–153.

штање, измена облика и реченица...“,¹⁵ а у другој (из 1872): „благослов је тај сишао на груди, у њима је прекрштај, у њима је укрштај, укрштај словенског осећаја, укрштај српскога буја и јелинске мере...“¹⁶

Неколико година касније, у *Основама лейоше*, Костић интерпретира *укршћај* као основни однос у свету, као „начело двојства, начело противности, управо *йремостии*, антитезе, начело које се у физичком свету најочевидније појављује у паралелограму снага, а у органском животу у закону *симетрије* и *укршћаја*“.¹⁷ Ово одређење поновиће се и у *Основном начелу*, где је *укршћај* схваћен као основни однос у којем се уопште налази све што постоји, и који се, како је већ речено, појављује у два главна вида: као *симетрија* и као *хармонија*. То значи да основни формални однос није чисто интелектуални, него се може чулно опазити међу појавама у свету. Појам *укршћаја* Лаза Костић схвата као основни космички закон, али исто тако, по исправном запажању Богољуба Шијаковића, као законитост која се тиче епистемолошко-методолошке равни: „као методолошки укрштај дедукције и индукције и, много важније, као епистемолошки и стваралачки укрштај маште и разума, срца и ума, поезије и философије“.¹⁸ Грчку реч *ἁρμονία* Костић преводи на српски као *жљиб* или *склоп*, при чему је за њега жлеб „најпростија, најпластичнија оствара начела укрштаја“.¹⁹ Првобитна употреба грчке речи у терми-

15 Л. Костић. „[Косовка девојка]“. *О књижевности и језику*. Прир. Х. Крњевић. Матица српска, Нови Сад 1990, 10.

16 Л. Костић. „Илијада. Поглед на једну лепу главу“. *О књижевности и језику*. Прир. Х. Крњевић. Матица српска, Нови Сад 1990, 73–74.

17 *Основа лейоше*, I, 5–6; треба запазити да се овде не појављује и *хармонија*.

18 Б. Шијаковић. „Загонетка и тајна: Лаза Костић и Бранко Миљковић око Хераклитове ватре“. У: *Историја српске филозофије IV*. Прир. И. Деретић и А. Кандић. Филозофски факултет, Београд 2019, 17–34.

19 *Основа лейоше*, I, 10.

нологији бродоградње, у смислу добро уклопљене, повезане дрвене грађе, по Костићу, рефлекс налази у српском изразу за зглоб, у коме се остварује сврсисходна веза костију скелета.

У првом од четири наставка текста *Основа лейоше* у *Лейошису Машице српске*, Костић наговештава да је „главни задатак“ његове расправе да разложи „основу лепоте српских народних песама“,²⁰ али ће тај задатак очигледно остати неиспуњен. У првом наставку реч је углавном о општим разматрањима најважнијих појмова (укрштаја, симетрије, хармоније), и препознавању њиховог деловања у анорганском свету; у другом и трећем наставку изложени су налази који говоре у прилог деловању принципа укрштаја у органском свету, закључно са човеком, док у четвртном наставку Костић износи широка размишљања у којима повезује лепоту, светлост и чуло вида, а која чине важан аспект његове естетике. Најављена расправа о српским народним песмама и њиховој лепоти ипак је изостала.

Лепоту Костић повезује са светлошћу, уз различите аргументе, међу којима и етимолошке, увиђајући да се значењски круг појма „лепо“ проширује и на поље етичког оцењивања (када нечији морално исправан чин хвалимо речима: *лепо* си поступио). Чуло вида је зато повлашћено чуло, а његов орган, око, повлашћени орган у Костићевој естетици.²¹ Овај однос Костићеве естетике јесте још један од трагова његовог ослањања на окуларност највећег дела грчке философије. Пажње вредно је разликовање овога код Питагоре и Платона, који инсистирају на математичком и музичком аспекту конституције стварности.

Основно начело, објављено четири године после *Основа лейоше*, не доноси ништа заиста ново у Костићевим погледима, али зато развија одређења два главна појавна вида укрштаја – симетрије и

20 Исто, 12.

21 Уп. М. Докић, *нав. дело*, 25–31.

хармоније. Пишчеве амбиције нису мале, он у поднаслов списа ставља „Критички увод у општу философију“, што указује на намеру да у том делу изложи своја најопштија схватања о укупној стварности и њеном сазнању. Он слободно критикује друге философске и природнонаучне концепције, одбацујући било какав супстанцијалистички приступ – рецимо онај који као основно начело поставља материју. Али Костићево супротстављање материјализму не значи да он заступа идеализам. Идеалистичко становиште је за њега подједнако недовољно и погрешно као и материјалистичко. Када хоће да прецизније одреди појам симетрије, Костић пише да дотадашња објашњења имају „погрешку у основи“

Непрестано се хтело да се симетрија схвати као *идеја*, уместо да је просто посматрају као *појаву*.²²

У ком смислу се може рећи да је симетрија појава? Да ли је она икада непосредно предмет нашег чулног искуства, или су то само *појавни облици* једног општег *начела* симетрије? Овде Костић није довољно јасан.

Са сличним питањима суочава нас и опсежна Костићева дискусија са Лајбницовим схватањем престабилиране хармоније:

[А]рмонија није никаква апстракција... [она је] савим проста појава као и свака друга, исто тако стварна као светлост или топлота...²³

Костић директно повезује симетрију и хармонију:

[А]рмонија није ништа друго до... склопљена симетрија, и обратно: симетрија је... расклопљена армонија... Армонија је синтеза симетрије. Симетрија је анализа армоније.²⁴

22 Основно начело, I, 22.

23 Исто, 35.

24 Исто, 36.

Треба признати да ова одређења нису прецизна, и да посебно појам хармоније захтева, како ће се показати, поред „појаве“, и одређену телеолошку претпоставку, напредовање у степену савршенства.

Поред Лајбница, мете Костићеве критике су, између осталих, и Кант и Шопенхауер; али, док се код Шопенхауера Костић окреће његовој основној мисли о *вољи*, са Кантом дискутује о другоразредним питањима, какво је питање о постојању живота на другим планетама. Веома добра општа обавештеност Лазе Костића, о чему сведочи чињеница да наводи философске и научне текстове на грчком, латинском, немачком, француском и енглеском језику, те да познаје неке од најзначајнијих теорија своје епохе, изгледа да ипак није обухватала сва важнија философска дела – у овом случају, Кантове три критике, утемељујуће за мишљење у 19. и 20. веку.

У својој метафизици Костић се, као што је већ речено, ослања на старе грчке философе „физичаре“, али ништа мање и на налазе новије природне науке. Он дели епистемолошки оптимизам свога времена, и своје идеје о укрштају илуструје примерима из природнонаучних истраживања. Треба рећи и то да се Костић, усвајајући савремене научне теорије, не понаша као пуки епигон, већ повремено и критикује њихове резултате – тако, на пример, Дарвиновој еволуционистичкој теорији замера то што се често служи изразито утилитарним објашњењима уочених појава.²⁵ У овоме контексту веома је важно Костићево схватање да је читав еволуциони развој вођен не представом о корисности промена, него једним пре свега естетским захтевом: непрекидном борбом за остваривање што већег степена хармоније. Телеолошки начин посматрања је задржан, али је измењена представа о садржају сврхе, и уместо корисности сада долази хармоничност. За Лазу Костића је „свака појава тим савршенија, што

25 Исто, 4–5.

се јасније, што се обилатије у њој приказује начело укрштаја“, а у човеку, који је врхунац еволуционог процеса, „огледа се најсавршенији, најобилатији скуп армоније и чистог простог укрштаја“.²⁶ Отуда би израз „естетичка метафизика“ био најподеснији да означи Костићеву основну филозофску позицију.

Овај естетичко-телеолошки призив у Костићевом схватању *укрштаја* доводи у питање чисто формални, релациони карактер његове метафизике, и посредно је испуњава садржајем – истина, не у смислу неке супстанцијализације основног начела, већ пре у смислу његове вредносне оријентације, која се види у представи о перфектабилности еволутивног развоја.

Настојања већине интерпретатора Костићевог укупног дела да у њему посвуда пронађу деловање начела борбе супротности, и њиховог укрштања, била су предмет критике Владимира Гвоздена,²⁷ који хармонизујућем схватању Костићевог основног начела супротставља свест о разлици сукобљених појава, и износи потребу да се уместо представе о складу као помирењу, задржи представа о могућности отвореног сукоба. Та корекција, разложна када је реч о критици Костићевог дела, ипак мора да узме у обзир то да се као идеално стање код њега појављује стање у којем *разлике ћуће*, у којем су оне, другим речима, превазиђене, хармонизоване, или у најмању руку занемарене. Али, то је идеално стање, и мора се урачунати *разлика* према реалном, што оставља довољно простора оваквој критици.

Како се Костићева естетичка метафизика прелама на схватања о уметности, и посебно песничству? У естетички релевантним списима Лаза Костић, по правилу, карактеристике уметничких појава, и

26 Основно начело, II, 1.

27 В. Гвозден. „Српска књижевна мисао и 'укрштаји' Лазе Костића“. У: *Српска књижевна кришка и културна историја у другој половини XX века*. Прир. М. Радуловић. Институт за књижевност и уметност, Београд 2013.

објашњења њихове динамике, формулише као неку релацију, неки облик у којем је конкретизовано универзално начело укрштаја, понекад стављајући акценат на ширину разлике између двају својстава (симболичке фигуре славуја и змаја, када говори о Јовану Јовановићу Змају као песнику двостране инспирације), а понекад на њихово могуће помирење (као на већ наведеном месту у „Одговору на 'Мнење о Костићевој беседи'“, где песничку форму одређује као „слогу“ чулног и рационалног).

Интересовање за дело Лазе Костића опадало је и поново расло, при чему је историја рецепције у средиште тога дела, сасвим оправдано, поставила Костићеву поезију, и то у првом реду његову лабуђу песму „Santa Maria della Salute“. Његови философски списи остали су по страни – ми данас још увек немамо чак ни њихово целовито издање. *Основно начело* је као засебна публикација штампано у два наврата (1961. и 2015; приређивач првог издања био је Предраг Вукадиновић, а друго су приредили, исправљајући грешке у Вукадиновићевом издању, Предраг Чичовачки и Саша Радојчић), али оба издања штампана су латиницом, и уз модернизовање Костићеве лексике. Поред тога, оба издања су данас тешко доступна – прво зато што је изашло пре више од 60 година, а друго због малог тиража. *Основа лејоше* до данас није објављена као засебна публикација. На срећу, свеске *Лейошиса Мајшице српске* у којима су први пут објављени ови списи, у међувремену су дигитализоване, и учињене доступним у отвореном режиму.

Иако нису остварили директан утицај на каснију српску философију, и само маргинално утицали на српску књижевност, философски погледи Лазе Костића, уза сву недовршеност и фрагментарност, и те како су релевантни за разумевање његове укупне поетике, и никако не могу бити само предмети ситничавог старинарског интересовања. Посредан њихов утицај, преко песничког изражавања начела укрштаја, знатно је већи. Лаза Костић није

био значајан философ, и његове философске идеје данас у најбољем случају могу да буду третиране као аспект културне историје, са једне стране, а са друге – као мањи, споредни сегмент деловања једне истакнуте стваралачке индивидуалности.

ИЗВОРИ

- Костић, Лаза. „Основа лепоте у свету, с особитим освртом на српске народне песме“. *Лейојис Матице српске* (1880), I: г. 49, књ. 121, 1–40, II: књ. 122, 1–40, III: књ. 123, 1–24, IV: књ. 124, 1–44 (цитирано као *Основа лейојисе*).
- Костић, Лаза. „Основно начело – критички увод у општу философију“. *Лейојис Матице српске* (1884), I: г. 53, књ. 138, 1–39, II: г. 53, књ. 139, 1–53 (цитирано као *Основно начело*).
- Костић, Лаза. *Књига о Змају / Лаза Костић*. Прир. Миливој Ненин. Издавачки центар Матице српске, Нови Сад 2013.
- Костић, Лаза. „Илијада. Поглед на једну лепу главу“. „[Косовка девојка]“. *О књижевности и језику*. Прир. Хатица Крњевић. Матица српска, Нови Сад 1990.
- Костић, Лаза. „Одговор на 'Мнење о Костићевој Беседи'“. *О књижевности. Мемоари I*. Прир. Предраг Палавештра. Матица српска, Нови Сад 1991.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић, Слађана. „Књижевнотеоријски и философски ставови Лазе Костића“. *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, г. 46, бр. 2 (2016), 495–509.
- Вукадиновић, Предраг. „Филозофска концепција Лазе Костића“. У: Лаза Костић. *Основно начело. Критички увод у ојшћу философију*. Култура, Београд 1961, V–XXVII.
- Гвозден, Владимир. „Српска књижевна мисао и 'укрштаји' Лазе Костића“. У: *Српска књижевна кристика и културна историја у другој половини XX века*. Прир. Милан Радуловић. Институт за књижевност и уметност, Београд 2013, 15–45.

- Докић, Марија. *Естетичизам Лазе Костића*, дисертација. Универзитет у Новом Саду, Нови Сад 2020.
- Милановић, Александар М. „Развој српске терминологије мисли у 19. веку: Допринос Лазе Костића“. У: *Словенска терминологија данас*. Прир. Предраг Пипер и Владан Јовановић. САНУ: Београд 2017, 317–330.
- Недељковић, Душан. „Српски дијалектички панкализам у 19. веку“ [обј. 1936]. У: *Лаза Костић*. Прир. Младен Лесковац. Српска књижевна задруга, Београд 1960, 219–241.
- Проле, Драган. „Естетиком против моде. Фишеровски извори Костићеве естетике“. *Злаћна трега*, г. 10, бр. 103/104 (2010), 42–48.
- Радовић, Миодраг. *Лаза Костић и светска књижевност*. Delta Press, Београд 1983.
- Радојчић, Саша. „Костић дијалектичар. Ново читање Основног начела“. У: *Лаза Костић 1841–1910–2010*. Прир. Љубомир Симовић. САНУ, Београд 2011, 319–328.
- Смиљанић, Дамир. „Син(ес)тетичка метафизика Лазе Костића“. *Злаћна трега*, г. 10, бр. 103/104 (2010), 38–41.
- Стојковић, Андрија. *Развитак философије у Срба 1804–1944*. Слово љубве, Београд 1972.
- Чичовачки, Предраг. „Лаза Костић и светска филозофија“. У: *Лаза Костић. Основно начело*. Градска библиотека „Карло Бијелички“, Сомбор 2015, 7–16.
- Шијаковић, Богољуб. „Загонетка и тајна: Лаза Костић и Бранко Миљковић око Хераклитове ватре“. У: *Историја српске философије IV*. Прир. Ирина Деретић и Александар Кандић. Филозофски факултет, Београд 2019, 17–34.

Saša Radojčić

LAZA KOSTIĆ'S METAPHYSICS AND AESTHETICS

Summary

Two philosophical pieces of writing stand out in the entire Laza Kostić's oeuvre. They are called *The Fundamentals of Beauty in the World (Osnova lepote u svetu)* and *The Basic Principle (Osnovno načelo)*. Along with a polemical

book *On Jovan Jovanović Zmaj (Knjiga o Zmaju)* and some less significant writings, these two make the foundation on the basis of which Kostić's attitudes towards aesthetics and metaphysics can be reconstructed. His philosophy founding principle is a single universal relationship – intersection. On one hand, due to its formalistic and relational character, Kostić's metaphysics rests upon Presocratics' point of view. On the other hand, it is based on modern science results. In *The Fundamentals of Beauty in the World*, Kostić defined the notion of intersection and its two main forms (symmetry and harmony). Moreover, he expanded this definition in *The Basic Principle*. Kostić's unfinished, unsystematic philosophical thought did not make an immediate impact on later Serbian philosophy and literature.

Keywords: Laza Kostić, aesthetics, metaphysics, the intersection principle, symmetry, harmony

Горан РАДОЊИЋ

Филолошки факултет Никшић, Универзитет Црне Горе
gmradonjic@yahoo.com

„НАЈСВЕТЛИЈИ ПОГЛЕД У ДРУГИ СВЕТ“: ЛАЗА КОСТИЋ И САН

Сажетак: Сан као тема код Лазе Костића и веза те теме са идејом стварања и уопште са његовом експлицитном и имплицитном поетиком посматра се у овом раду у контексту романтизма, посебно енглеског. Интересовање за снове, фасцинација идејом *буђења у сан* или у другу стварност, као и свеприсутност пјесничког записивања снова важни су елементи романтичарске поетике. Записати снове постаје за романтичарског пјесника проблематично. Костић увиђа сличност сна и пјесничког заноса, и говори о потреби да се „сан салије на јаву у песму“, јер се у пјесниковом сну може јавити поглед на други свијет. Све је то присутно још од раних Костићевих пјесмама у којима се поријекло пјесме схвата као онострано. Оне не само што оплемењују овај свијет, већ њихов настанак може бити, као и сан, и доказ постојања тога другог свијета. Ову дубоку везу илуструју и пјесме као што су „Иза сна“, „Постанак песме“ и „Међу јавом и мед сном“, које у први план истичу тему сопственог настанка.

Сан као тема указује и на еволуцију у поетици Лазе Костића. Међу бројним темама његове посљедње пјесме, „Santa Maria della Salute“, посебно се издвајају оне о правој природи свијета и о настанку идеалних пјесама, које су траг састанака са драгом у сну. Ту долази до пјесничке инверзије у односу на раније пјесме: пјесме које ће настати из додира два свијета пјесник шаље на други свијет, оплемењујући њима рај.

Кључне ријечи: романтизам, стварање, сан, пјеснички занос, идеална пјесма, Колриџ, Китс

Лаза Костић имао је о збирци *Снохватице* Јована Јовановића Змаја (1895) негативно мишљење, и то је исказао у књизи из 1902. године, прије Змајевог објашњења тога наслова. Објашњење је Змај дао у тексту „Како су постале 'Снохватице'?", у *Бранковом колу* 1903. године:

Тим сам именом назвао ове песме које су само прошле кроз моју душу, које сам мање-више запамтио из ране и најраније младости своје, те их сада као у сну хватам (нав. према: Недић 1969: 12, истакао аутор).

То се чини врло блиским Костићевој поетици. Хватати пјесме као у сну – то је у самој основи Костићеве (најбоље) поезије – наравно, мало другачије од онога како то разумије сам Змај.

Коментаришући Змаја, Костић је експлицирао и сопствену поетику. Поводом пјесме „Што је јавна тако кивна“, Костић даје чувено тумачење о трећем стању, стању између јаве и сна, тј. о пјесничком заносу, за који каже да може доћи и у сну, али тада га не прекида, већ „оживљава сан, као да се заиста збива, уноси у сан једну особину јаве“ (Костић 1989б: 138). Истиче и да није сваки лијеп сан исто што и пјеснички занос, као што ни сам занос није довољан, већ „ваља да остане песнику у души и кад се пробуди, ваља да тај сан салије на јави у песму“ (Исто). Наводећи посљедњи стих из Змајеве пјесме: „И ти не знаш да то сневаш“, Костић каже да је то „најлепши, најсветлији поглед у онај други свет, којим бесмртна душа из овог самртног тела може погледати“ (Исто). И даље:

Од отога погледа, од отога сазнанка у заносу, само би један сазнанак могао бити узвишенији и лепши, ал' и страшнији, страшно лепши и поузданији, а то би био онај кад би се она мила душа, ил' у заносу ил' осим њега, заиста јавила остављеном песнику да зна да није сасвим остављен да Она чека у лепшем

свету. То би било највише небо душевног блаженства за овога живота (Исто: 139, истакао аутор).

То је заправо суштина пјесме „Santa Maria della Salute“ (1909). С тим у вези Аница Савић-Ребац сматра да је „књига о Змају још у многим партијама прелудијум те песме и коментар уз средишњу његову душевну тему: премошћавање живота и смрти, и сједињење са умрлом драгом“ (Савић-Ребац 2015: 718).

Бројне су теме Костићеве посљедње пјесме, и многе од њих тумачене су из различитих углова.¹ Поставивши питање „О чему заправо пева ова песма“ Миодраг Павловић констатује:

Њени садржајни планови се смењују понекад неочекиваним редоследом, и то мењање теме у току песме чини једну од заносних лепота њених (Павловић 2000: 110).

Међу темама јесу и оне о правој природи свијета и о настанку идеалних пјесама. Тако се сан код Лазе Костића повезује са идејом стварања, и уопште са његовом експлицитном и имплицитном поетицом. Сан као тема указује и на еволуцију у његовој поезици, посебно у виђењу пјесничког стварања.

У Костићево вријеме, а и раније, није било сагласности у поимању сна и сањања, а тако је и данас. Рецимо, Гревел Линдоп наводи да у Енглеској у почетку 19. вијека није било неке општеприхваћене теорије о узроцима и природи снова, те да су доминирале двије главне идеје: према једној, снови су „узроковани духовним покретачем: Богом, анђелима, добрим или лошим духовима који интервенишу у спавачевој свијести да би дали поруку која може бити од помоћи или обмањујућа“; према дру-

1 Видјети, нпр: Павловић 2000, Симовић 2001, Лесковац 1991, Милосављевић 1991, Живковић 1997, Стојановић 2007, Владушић 2009, Јерков 2010. Више занимљивих тумачења може се наћи и у: Лазин 2009.

гој, снове узрокују „тјелесни фактори“, као што су храна, положај тијела, температура, дисање, уопште здравље (Линдоп 2004: 20). Слично каже Џенифер Форд за касни 18. и рани 19. вијек, додајући да су многи вјеровали како „ снови откривају моћи имагинације и да је сањање облик пјесничке инспирације“ (Форд 1998: 9).

Веза сна и пјесничког стварања, као и сна и оно-страног присутна је код Костића готово од почетка. Тако у пјесми „Иза сна“ (1859) „гуслар-момче“ у сну види вилу и њено коло, слуша њену пјесму; доласком зоре коло нестаје, али се природом разлеже вилин глас „по шимшири’ и јавори’, / а јавор му гусле дао, / те у њима још ромори“ (Костић 1989а: 63). Пјесма долази из гусларовог сна, и још даље, из оностраног, да би се, преко јавора, појавила у звуку његових гусала.

Питање о „саливању“ снова у пјесме тематизује се и у пјесми „Снове снивам...“ (1861), у којој је сан дат као прави живот, а уведен је и мотив немогућности да се снови запишу (Костић 1989а: 104). Тема је чежња за идеалном пјесмом, у којој би били описани снови. Варијацију налазимо у пјесми која има наслов „Постанак песме“ (1863): са неба кроз прозор долази жар сунца на заласку, „оданде на твој адиђар / са њега на дувар“; затим тај жар запали пјесниково срце, „из њега сине зрак“, па „кроз ока твога камен драг / просинуо је благ“. Посљедња строфа даје поенту:

И нестаће му сунца,
ал’ трајаће тај цвет,
јер то је онај неповред
што песмом зове свет.

(Костић 1989а: 162)

Цвијет је ту метафора за пјесму, а његово по-ријекло је онострано. Исто тако, зрак из пјесниковог срца који адресату (драгој?) заблиста у оку можемо тумачити и као слику пјесничке комуникације,

а онда би то било око самог читаоца. У складу са романтичарском поетиком, читање подразумијева емпатију, а тај одсјај повезује читаоца не само са пјесником него и са оностраним.

Веза романтизма са свијетом снова дјелује као очигледна. Међутим, Маршал Браун указује да је сањарење било у моди још око 1780-их, код писаца као што је Жан-Жак Русо:

Писци које знамо као романтичаре разликују се од раније генерације у томе што они причају своје снове, и, управо, што су више њима опсједнути, више покушавају да подијеле са другима и да освијетле своје опсједнутости. Није сањање дистинктивни емблем романтизма [...] него тренутак буђења у којем је сан сачуван.

Такви тренуци свеprisутни су у романтичарској поезији (Браун 2003: 39).

Мотиви записивања (и тумачења) снова prisутни су од најраније књижевности, али ново у романтизму јесте једна врста самосвијести и проблематизовања односа између снова и самог текста: истиче се да *зайисаџи снове* постаје проблематично. Стога и вођење дневника снова, као што то чине Семјуел Тејлор Колриџ или Томас де Квинси, постаје релативно уобичајена пракса у романтизму (в. Линдоп 2004: 21, као и Форд 1988). Колриџ је анализирао снове, па у једној биљешци каже да је поезија „рационализован сан“, а на другом мјесту да је писање „ручно мјесечарење“ (Бенет 2004: 137). То ће Колриџу постати и пјесничка тема, па, „док је 'Стари морнар' у једном тренутку имао поднаслов 'Пјесникова сањарија', у 'Кублај Кану' сан *јест* пјесма која никад не може бити написана“ (Бенет 2004: 137, истакао аутор). Славна је и Колриџова биљешка о цвијету који би човјек из сна пренио у реалност. Гревел Линдоп каже да

[Тај одломак] изгледа као да додирује сва витална питања о сновима која су преокупирала романтичаре: питање да ли нам снови могу дати приступ другим свјетовима; однос између живота у сну и будног живота; питање да ли се ишта стварно, ишта осим сјећања, може донијети преко те тајанствене границе између сна и јаве, и најзад [...] импликације свега тога за наш поглед на свијет, сугеришући да, у свјетлу снова, стварност можда није баш оно што нормално изгледа да јесте (Линдоп 2004: 20).

Има много сличности између Лазе Костића и Колрица. Костић је такође водио дневник снова, и у том дневнику су записани различити сусрети са Ленком Дунђерски. Тако ће, поводом сна од 3. августа 1908. рећи: „Она ме воли! – Она ме воли дакле непрестано! Среће ли моје! Дивног ли изгледа, дивних ли нада за вечност!“ (Костић 2000: 23). Сусрете у сну тумачи као „обећање са онога света“ (Исто: 24).

Томе је блиска „романтичарска фасцинација идејом буђења у сан или у другу стварност“ (Вонг 2012: 255). Тако, рецимо, пјесма Џона Китса „Ода славују“ (1819) исказује управо ту идеју:

Беше ли то сновиђење, или сан на јави?
Распрши се песма – да л' бдим или спавам?
(Китс 1979: 287)

Завршетак пјесме је двосмислен:

[Н]ије јасно говорнику да ли губитак пјесме значи да се пробудио у здрав разум обичног искуства, или је такво буђење, заправо, нека врста успаваности која затвара приступ имагинативној визији (Деј 1996: 174).

Другим ријечима, да ли у ствари сањамо кад смо на овом свијету, а да право буђење долази на другом свијету.² Исто тако, последњим ријечима Китсове пјесме поставља се „болно питање о правој

2 Морамо се ту сјетити и Чуанг Цеа и његовог лептира.

природи песниковог доживљаја скривеног иза њих“ (Матеј 1979: 302). Код Китса се за славуја каже да је бесмртна птица, која није рођена за смрт – што је ситуација у којој се остварује додир са вјечношћу, са оностраним.

Костићева пјесма „Међу јавом и мед сном“ гради једно стање које је на граници сна и јаве, и заправо је нека врста метапјесме, пјесме о пјесми, јер се постављају питања о поријеклу, природи и сврси поезије. Ако узмемо да је плетиво, као централни мотив, метафора за пјесму, онда се стварање дешава искључиво радом срца („плетисанке“, што говори и о сличности сна и пјесме). Али, „Међу јавом и мед сном“ није таква пјесма, јер у њој је, осим емоција, очевидан и рационални дио, покушај да се стварање разумије.³ Има ту, зато, нешто од познате дефиниције Вилијама Вордсворта, наиме да пјесма „води своје порекло од емоције које се опомињемо у мирноме стању“ (Вордсворт 2019: 73). Питање које се код Костића на почетку поставља срцу („Ко те дозвољава да дођеш у мој дом?“) помјера поријекло пјесме изван самог пјесника: почетни импулс долази од спољашњег агенса, а он је у оностраном.

Осим тематске комплексности, пјесму „Santa Maria della Salute“ карактерише и укрштање жанрова, прије свега молитве и химне, при чему је веза између та два жанра честа још од антике, и присутна је и у хришћанским молитвама и химнама. У вези са општим моделом молитве, који укључује три дијела: зазивање, исповиједање,⁴ и молбу – прва два су очигледна, док сама молба није експлицитно изражена, али се подразумева. Ако се у „Дневни-

3 Упор. шта у књизи о Змају каже Костић: „у песничком заносу не престаје свест, не гаси се воља, само што свест постаје другарица, управо службеница заносу“ (Костић 1989б: 118).

4 „Марија је у песми Лазе Костића потребна и треба да буде схваћена пре свега као биће коме се *све може рећи*, као идеална, за све отворена, најдоброхотнија (па у том смислу и најмилијивија) повереница; као неко ко ће све разумети“ (Стојановић 2007: 60, истакао аутор).

ку“ говори о „нади за вечност“, молитва Богородици и повјерење у њу доводи до сигурности да ће та нада бити остварена. Спој са химном видљив је такође од почетка: то је химна Богородици, али и химна љубави, химна поезији. У њој се наговјештава да ће настати пјесма над пјесмама.⁵

Међу бројним мотивима у пјесми „Santa Maria della Salute“ издваја се мотив појављивања драге, у коме, између осталог, можемо тражити паралеле са поменутом Китсовом пјесмом:

Тад моја вила преда ме грану,
[...]
из црног мрака дивна ми свану,
кô песма славља у зорин свит
(Костић 1989а: 426).

Уочавамо различите фигуре којима се драга представља. Глаголске метафоре *грану*, *свану* доводе је у везу са сунцем и зором, и њена битна ознака је свјетлост. Гради се контраст са мраком у коме се налази пјесник, што је метафора за његов дотадашњи живот. Поређење драге са пјесмом славуја има вишеструке конотације. То је, заједно са метафором *вила*, наслањање на мотиве из народне лирске пјесме, и дио је романтичког репертоара. Каже се и: *моја вила*, што одмах упућује на рађање љубави. У контексту романтизма, а и поетике самог Костића, откривају се додатна значења. Истакнута је граница између дана и ноћи, што је блиско граници између јаве и сна, реалности и оностраног, као у Китсовој „Оди славују“. Међутим, код Костића се те границе прекорачују – сугерише се и буђење пјесника, преокрет из живота обиљеженог страдањем, у коме му се нису оствариле наде, у један нови живот, судбински обиљежен тим су-

5 Као што ће се убрзо видјети, Павловићев коментар: „Костић је, очигледно, у њој тражио врхунску песму, нашу песму над песмама“ (Павловић 2000: 104) разумијем унеколико другачије: не у смислу да је у тој пјесми остварен тај идеал, него да се у њој пјева о трагању за тим идеалом.

сретом.⁶ Свјетлост и пој славуја, као бесмртне птице, означавају не само рађање љубави, него и додир оно-страног, бесмртности. Зато драга може пјеснику да „сваку махом залечи рану“ (наравно, ствара и нову рану, љубавну: „шта ћу од миља, од муке љуте“). Након тог сусрета све појаве добијају ново значење – она је остварење свих његових нада („све ми то нуди за чим год чезну“). Њену смрт доживјеће као смак свијета, страшни суд, настаје „безњеница“.

Драга се пореди са пјесмом: њена појава у вези је са пјесничким стварањем. Она доноси и наговјештај о оностраном поријеклу поезије. Како каже Александар Јерков:

Призвана вила, која још увек може бити и сама песничка муза, јесте *као* песма. Или, можда, и јесте *песма!* (Јерков 2010: 11, истакао аутор).

Та пјесма јесте истовремено идеална пјесма, остварење онога чему као пјесник тежи. То се развија у претпоследњој строфи:

А наша деца песме су моје,
тих састанака вечити траг;
то се не пише, то се не поје,
само што душом пробије зрак.
То разумемо само нас двоје,
то је и рају приновак драг,
то тек у заносу пророци слуте,
Santa Maria della Salute.

Може се учинити да је једна од таквих пјесама, „траг састанака“, сама „Santa Maria della Salute“. Међутим, ту се уопштено говори о њиховом односу, али се ти састанци у њој не описују. Пјесама са таквим описима нема.⁷ Трагови састанака у дослов-

6 „Ако је вила *транула*, то значи да је са тим освитом престала ноћ живота, да започиње нов, светао, осунчан опстанак, 'прави живот'“ (Стојановић 2007: 63, истакао аутор).

7 Упор. како Петар Милосављевић сажима тринаесту строфу: „Траг тих састајања су његове ненаписане песме“ (Милосављевић 1991: 101).

ном смислу јесу текстови које Лаза Костић биљежи у дневнику снова. Али, они нису исто што и пјесме о каквима се говори у тој претпосљедњој строфи.⁸ То није само зато што текстови у „Дневнику“ немају пјеснички облик, нити зато што немају естетску вриједност – него зато што постоје на овом свијету, и што су записани овоземаљским језиком. (Видљиво је то и у поређењу са пјесмом „Спомен на Руварца“ (1865), која јесте у том смислу траг састанка лирског субјекта са преминулим пријатељем, и гдје се, између осталог, у контакту са оностраним тражи тајна овога и онога свијета.)

У извјесном смислу, „Santa Maria della Salute“ је, као и „Међу јавом и мед сном“, пјесма о трећем стању, о заносу. То је пјесма о ненаписаним пјесмама, тј. о пјесмама које се не могу написати, које не могу постојати на овоме свијету: то је пјесма о идеалним пјесмама. Отуда и стих: „то се не пише, то се не поје“ – за тако нешто потребан је неки други језик. То је језик посебан, сада неразумљив другима – не само стога што се ту саопштава нешто што други људи не би схватили, него на нивоу самог језика: то су пјесме какве на овом свијету не постоје. Оне чак не постоје ни на другом, јер их наш пјесник на том другом свијету тек ствара. На овај начин пјесник и његова драга уздижу се до пророчког знања, па чак и више од тога: они разумију оно што и сами пророци тек „у заносу слуте“.

Те пјесме новина су не само на овом свијету, него и на другом, оне су и у рају „приновак“ – значење те ријечи, између осталог, јесте: оно што је радом дограђено, али и принова, новорођено дијете.

8 Миодраг Павловић истиче „отпор према коришћењу приватних забелешки једног писца у тумачењу његових песничких текстова“, закључујући: „Његова права реч је песма сама“ (Павловић 2000: 115). Уз начелну сагласност, може се рећи да се овдје Костићеве забиљешке користе врло ограничено. Важно је да постоји Костићев дневник снова са фрагментима који се односе на снова о сусретима са Ленком. То чини очигледнијим карактер пјесама о којима се у пјесми „Santa Maria della Salute“ говори.

Раније поменута схватања о натприродном поријеклу снова, па и поезије, подразумевају неку врсту претходног постојања пјесме: пјесма долази са оног свијета, и знак је његовог постојања, а пјесник би био нека врста примаоца, повлашћеног сабесједника са оностраним. У пјесми „Santa Maria della Salute“, међутим, пјесник, може се рећи, шаље те пјесме на онај свијет. Оне се тек стварају, у сусрету два свијета, а њихов творац је сам пјесник, што значи да су оне не само доказ постојања раја, него и залог да ће у тај рај и сам пјесник ући. Пјесник такорећи учествује у изградњи раја.

Може се то повезати са деветим стихом последње строфе, гдје се каже да ће, када пређе у рај, „душине жице све да прогуде“ – душа ће тада постати савршен инструмент, па ће права и савршена поезија тек тада настати, јер ће и језик којим се она гради бити савршен.

Пјесма „Santa Maria della Salute“ доноси и посебну спознају. Постаће доступно оно што је у пјесми „Спомен на Руварца“ тек наговијештено, и што је означено као „званична тајна“, која му се не може саопштити јер је „површник“. Јављање драге учиниће да он површник више није: „кроз њу сад видим, од ње све знам / зашто се мудрачки мозгови муте“. Али, док до тог сусрета на другом свијету не дође, пјесник једино може да ствара пјесму о тим пјесмама, о околностима у којима ће те пјесме настајати.

У томе контексту, код Костића ново значење добија и дефиниција коју даје Шели:

Поезија је запис најбољих и најсрећнијих тренутака најсрећнијих и најбољих умова (Шели 1956: 135).

Поезија је за Костића контемплација о идеалним пјесмама, она је опис пјесама које говоре о тим најсрећнијим тренуцима.

Упоредиво је то са пјесмом „Можда спава“ Владислава Петковића Диса, гдје је пјесник заборавио пјесму из сна, и сад може да пјева само о томе да ју је имао и да ју је заборавио, али не може да понови саму ту пјесму.⁹ Са друге стране, Колриц још увијек може, па макар фрагментарно, да понови пјесму из сна (ако узмемо као истинито оно што каже о својој пјесми „Кублај Кан“).

Код Лазе Костића поезија настаје у додиру два свијета, али њу пјесник ствара, дограђује у другом свијету. И мотив из Костићеве посљедње строфе: „најлепши сан ми постаће јава“ – добија тако два значења: остварење жеља и, дословно, прелазак у нову, истинску реалност. Док се Китсова пјесма завршава неизвјесношћу у погледу статуса реалности, код Костића, у заносу, открива се права природа свијета.

Пјесма „Santa Maria della Salute“ може се упоредити са Колрицовим записом о цвијету из сна. Код Колрица се из другог свијета доноси нешто, цвијет, у симболичком смислу пјесма.¹⁰ Романтичарска тежња била би у томе да се пјесма из другог свијета запише и пренесе у наш свијет, па да се тиме наш отуђени свијет оплемени. У пјесми „Santa Maria della Salute“ трансфер је у супротном смјеру: пјесму која ће настати из додира два свијета, пјесник шаље на други свијет, обогаћујући њоме рај.

Станислав Винавер поводом метафоре „душине жице“ напомиње:

Што год је игде душа и душевности, ти су звуци негде спавали. Сада све кликће. Сада су се све силе васи-оне пробудиле: оне су безумне, пркосне, оне су свеопшти занос. Све су то душевне жице, које ће зазвечати, загудити (Винавер 2012а: 660 н1).

Занос није само пјесников, то је свеопшти занос: неће само његова душа пјевати, то је свеопшта

9 О томе видјети: Владушић 2011.

10 Тако је и код Костића у „Постанку песме“.

пјесма, пјесма васионе. За разлику од онога што разумију само њих двоје, та ће пјесма бити свима разумљива, па ће имати и огромно дејство: довешће и до промјена звјезданих путања, тј. до измјене закона на којима васиона почива. Како каже Винавер: „Вечни закони у ствари су привремени све до доласка љубавне чежње у срце васионе“ (660 нЗ), а можемо додати: до настанка идеалне пјесме.¹¹

Петар Милосављевић тумачи да су те пјесме „неме, ненаписане, неизговорене, без значења ван њега и Ње“ (Милосављевић 1991: 118). Може се схватити и другачије: да значење постоји, али још увијек није доступно другима. Упоредо са стварањем могућности да се такве пјесме напишу, настаје могућност и да се те пјесме читају на прави начин, да то што оне носе разумије свако.

Може ли се поезији дати већи значај?

ЛИТЕРАТУРА

- Бенет 2004: Andrew Bennett. *Romantic Poets and the Culture of Posteriority*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Браун 2003: Marshall Brown. "Romanticism and Enlightenment". Stuart Curran (ed.). *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 25–47.
- Винавер 2012а: Станислав Винавер. *Заноси и ѝркоси Лазе Костића*. Београд: Службени гласник.
- Винавер 2012б: Станислав Винавер. *Лаза Костић. Сабрана дела*, књига четврта. *Одбрана ѝесништџва: есеји и криштџике о срџској књижевностџи 2*. Београд: Службени гласник, 219–223.
- Владушић 2009: Слободан Владушић. *Ко је убио мрџџву драџу*. Београд: Службени гласник.
- Владушић 2011: Слободан Владушић. „Песнички дијалог Лазе Костића и Владислава Петковића Диса“.

11 Упор. и: „Код Дантеа љубав покреће 'сунце и остале звезде'. Она је правило норме. Код Лазе Костића љубав је унела слободу и немир и у саме небеске догађаје. Више им се не зна ни ток ни ход! Йубав је померила из темеља и сама звездана кола, и читаџу васиону“ (Винавер 2012б: 224).

- Лаза Костић: 1841–1910–2010: примљено на I скупу Одељења језика и књижевности од 18. I 2011. године, на основу реферата академика Предрага Палавестића и Љубомира Симовића. Ур. Љубомир Симовић. Београд: САНУ.
- Вонг 2012: Orrin N. C. Wang. "Ideology". Joel Faflak, Julia M. Wright (eds.). *A Handbook of Romanticism Studies*. Oxford: Wiley-Blackwell, 245–258.
- Вордсворт 2019: Vilijam Vorsvort. „Poezija i poetska dikcija“. *Izabrane pesme*. Прир. Dragan Puresić, прев. Zarija Vukićević. Beograd: Mali vrt, 50–79.
- Деј 1996: Aidan Day. *Romanticism*. London and New York: Routledge.
- Живковић 1997: Драгиша Живковић. *Европски оквири српске књижевности IV*. Београд: Просвета.
- Јерков 2010: Aleksandar Jerkov. *Smisao (srpskog) stiha. Knjiga prva: De/konstitucija*. Požarevac – Beograd: Centar za kulturu – Institut za književnost i umetnost.
- Китс 1979: Džon Kits. „Oda slavuju“. Прев. Jelena Stakić. У: *Umetnost tumačenja poezije*. Ур. Dragan Nedeljković i Miodrag Radović. Beograd: Nolit, 285–287.
- Костић 1989а: Лаза Костић. *Песме*. Прир. Владимир Отовић. Нови Сад: Матица српска.
- Костић 1989б: Лаза Костић. *О Змају*. Прир. Драгиша Живковић. Нови Сад: Матица српска.
- Лазин 2009: Хаџи Зоран Лазин (прир.). *Век песме Santa Maria della Salute*. Нови Сад: Академска књига.
- Лесковац 1991: Младен Лесковац. *Лаза Костић*. Нови Сад: Матица српска.
- Линдоп 2004: Grevel Lindop. "Romantic Poetry and the Idea of the Dream". *The Keats-Shelley Review*, 18: 1, 20–37.
- Матеј 1979: Ф. Матеј. „Међусобна дејства и значења у Оги славују“. Прев. Јелена Стакић. У: *Umetnost tumačenja poezije*. Ур. Dragan Nedeljković i Miodrag Radović. Beograd: Nolit, 288–305.
- Милосављевић 1991: Петар Милосављевић. *Триптих о Лази Костићу*. Сомбор: Народна библиотека „Карло Бијелички“.
- Недић 1969: Владан Недић. „Змајеве 'Снохватице'“. У: Јован Јовановић Змај. *Снохватице. Девесиље*. Нови Сад: Матица српска, 5–19.

- Павловић 2000: Миодраг Павловић. „*Santa Maria della Salute* Лазе Костића“. *Есеји о српским ђесницима*. Са-брана дела. Београд: Просвета, 103–127.
- Савић-Ребац 2015: Аница Савић-Ребац. „Лазе Костић као тумач поезије Змајеве“. *Дух хеленства. Преи-лалашонска ерошологија. Сшудује и ошледи*. Античка естетика и наука о књижевности. Прир. Мило Лом-пар и Ирина Деретић. Београд: Службени гласник, 714–719.
- Симовић 2001: Љубомир Симовић. „Белешке о Лази Ко-стићу“. *Дуило дно: есеји о српским ђесницима, о ко-медијама Сшерије и Нушића и о Животу и прикљу-ченијима Досишејевим*. Београд: Стубови културе, 144–171.
- Стојановић 2007: Драган Стојановић. „Између астралног и сакралног: *Santa Maria della Salute* Лазе Костића“. *Поверење у Бошородицу*. Београд: Досије, 15–66.
- Форд 1998: Jennifer Ford. *Coleridge on Dreaming: Roman-ticism, Dreams and the Medical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Шели 1956: Перси Биш Шели. „Одбрана поезије“. *О ђезији: избор еншлеских есеја*. Прир. Боривоје Недић, прев. Ранка Куић. Београд: Просвета, 109–139.

Goran Radonjić

“THE BRIGHTEST VIEW INTO ANOTHER
WORLD”: LAZA KOSTIĆ AND A DREAM

Summary

This paper tackles the dream as a theme in Laza Kostić’s poetry and the connection of that theme with the idea of creation, as well as his explicit and implicit poetics in the context of Romanticism, especially English. Interest in dreams, fascination with the idea of waking up in a dream or in another reality, as well as the ubiquity of poetic recording of dreams are important elements of romantic poetics. Writing down dreams becomes problematic for the roman- tic poet. Kostić sees the similarity between a dream and a poet’s rapture, and articulates the need to “forge a dream in reality into a poem”, because a poet’s dream can reveal a

view of another world. All of this has been present since Kostić's early poems, in which the origin of the poem is understood as otherworldly. They not only ennoble this world, but their creation can be, like a dream, proof of the existence of the other world. This deep connection is also illustrated by poems such as "Beyond the dream" („Iza sna“), "Creation of a Poem" („Postanak pesme“) and "In Between the Reality and a Dream" („Među javom i med snom“), which highlight the theme of their own creation.

The dream as a theme points to the evolution of Laza Kostić's poetics. Among the numerous themes of Kostić's last poem, "Santa Maria della Salute", the ones that stand out are about the true nature of the world and about the creation of ideal poems, which are traces of encounters with the beloved in a dream. There is a poetic inversion in relation to earlier poems: the poems that will be created from the contact of two worlds will be sent to the other world by the poet, thus ennobling the paradise.

Keywords: Romanticism, creation, dream, poetic rapture, ideal poem, Coleridge, Keats

Марко М. РАДУЛОВИЋ

Институт за књижевност и уметност, Београд
markorad984@gmail.com

ПОЕТСКА РЕЛИГИОЗНОСТ ЛАЗЕ КОСТИЋА – ХРИШЋАНСКИ МОТИВИ И ОНОСТРАНОСТ

Сажетак: На основу анализе улоге и функција религиозних тема и мотива у одговарајућим песмама Лазе Костића, у раду се испитује његов однос према оностраности, који се развија од сумње и борбе до мистичног препуштања, односно од ангажованих и хумористичких песама до екстатично-молитвених. Песме „Еј, ропски свете“, „Еј, несрећо“, „Певачка 'имна Јовану Дамаскину“, „Певачка 'имна“, „Моја звезда“ и „Спомен на Руварца“ сагледане су као тачке на Костићевом путу ка лабудовој песни „Santa Maria della Salute“, у којој је песник дао свој коначни поетички одговор на „највећу тајну земног живота“. Анализа ће настојати да покаже како су се одређене теме и мотиви ранијег Костићевог стваралаштва уграђивали у „Santa Maria della Salute“, док су неки други у њој присутни кроз отклон и поетичко покајање. У вези с односом према оностраности биће постављено и питање поетске религиозности Лазе Костића, под којом подразумевамо особену форму песама у којима се остварује контакт са оностраношћу.

Кључне речи: религиозни мотиви, хришћанство, оностраност, поетска религиозност, молитва

Од „има ли Ренан право или не“ из поеме „Спомен на Руварца“ до „кроз њу сад видим, од ње све знам / зашто се мудрачки мозгови муте“, односно, до ње „која ми је показала онај свет“ (Костић 1992: 260), како пише у свом дневнику снова – овако би укратко изгледао развој Костићевог поетичког од-

носа према оностраности. С једне стране, рационалистичка скепса па и бунт према идеји Бога, с друге, дубока лична увереност у живот после смрти, која кулминира у поетичко-мистичком сусрету са идеалном драгом на месту „где свих времена разлике ћуте“ – то су грубо оцртани полови у оквиру којих се Костићев однос према оностраности обликовао кроз сукоб између две силе, разума и емоције, мишљења и певања, по аналогији са ситуацијом из песме „Santa Maria della Salute“.

Природно је што се за исказивање тога динамичног и променљивог односа Костић често користио фигурама и симболима из хришћанске традиције, иако не искључиво њима. Промењен поглед на вечна питања повлачио је за собом, по правилу, и промену статуса религиозних симбола у ткиву песме, која је у његовом стваралаштву обухватала широк распон од ироније до патоса. Тако се из улоге религиозних мотива у структури Костићевог певања јасније уочава и његов поетички поглед на (овај и онај) свет.

Дакле, у поезији Лазе Костића фигуре и симболи који потичу из религиозне традиције, пре свега хришћанске, неретко заузимају повлашћено место, и то најчешће као отелотворење оностраних сила и енергија, односно става песничког субјекта према њима. Чак и у песмама у којима инспирација није преваходно везана за онострани појаве, као на пример када жели да искаже протест против светске неправде у песми „Еј, ропски свете“, Костић се ослања на религиозне мотиве. Тако су у њој људи приказани као робови, док је сам Бог¹ виђен као „највећа самовоља“ која ужива у њиховој патњи:

1 Слика Бога код раног Костића далеко је од метафизичке и сакралне фигуре каквом се наслућује у његовој последњој песми, али и певачким химнама Јовану Дамаскину: „Заинтересованост за политику и национално чини да бог изгуби свој метафизички обол, па тако не може постати ни оквир у коме ће се одвијати метафизичка драма љубавника и његове мртве драге“ (Владушић 2009: 123).

„Небо је само / угнута стопа господа Бога, / њоме да згњечи самртног роба / до последњег дроба“, односно представља оличење апсолутистичких владара и тирана: „Провиру знаци Божје милости / танко, штедљиво, као што владари на земљи / колајне деле, / колајне сјајне и речи лепе / теби, ропски свете!“ Иако започиње као социјално ангажована песма, захваљујући симболима из религиозног домена Костићев протест против друштвеног уређења наговештава свој метафизички потенцијал, због чега и песнички глас поприма прометејске тонове обликујући се у крајњој инстанци као неостварени протест против Бога,² односно незадовољство општим устројством света из кога се не назире могућност излаза: „Еј, ропски свете! / Куда ћу побећи с образа твога, / с образа твога трпежљивога? / да пропаднем у земљу / од луте срамоте са твоје грехоте? / Ил' у небо да скачем? / У небо? / Та ту је тек / најропскије блаженство / блажених робова, / највећа самовоља – / Бог!“ Костић овом песмом наговештава темељни нихилизам који је био карактеристичан за неке мислиоце у 20. веку. Из перспективе Костићеве поетике, међутим, „Еј, ропски свете“ је занимљива по томе што у њој налазимо суштинско незадовољство васељенским поретком, које се у завршној строфи „Santa Maria della Salute“ преобразило у профетску визију његове промене. Кључна разлика лежи у томе што у Костићевом завршном остварењу промена васељенског устројства не проистиче из осећања огор-

2 Овакве песме треба сагледати и у контексту Костићевог антиклерикализма, а не једино његовог личног односа према идеји Бога. Наиме, одбацивање идеализма и величање материјализма код Костића је више мотивисано антиклерикалним сентиментом него што је било у складу са његовим аутентичним склоностима, о чему и сам оставља трага. Ево шта Костић каже о својој сасвим младалачкој вези са материјализмом: „У седмом сам разреду гимназије израдио једну тему у немачким стиховима. Сећам се да је то било у славу материјализма – материјалистичке философије – против идеализма, наиме против клерикализма. Помислите ту појезију: Олимп идеализма! Ал' ми се је мој тадашњи гоњеник, идеализам, после баш људски осветио“ (Костић 1989: 42).

чености, нити се догађа као антагонизам, већ представља природну последицу онострани реализације праве љубави под окриљем (да ли и допуштењем?) сакралних³ сила. Различит начин на који се оваква жудња за променом у поменутих песмама (не) исказује,⁴ изражава радикално другачији однос према оностраности, што је уједно сведочанство природног развоја Костићевог стваралачког и животног искуства.

Комплементарна песми „Еј, ропски свете“, пре свега по функцији коју у њој обављају религиозни мотиви, донекле је песма „Еј, несрећо“. По својој садржини, она јој је међутим потпуно супротна. У њој се Бог не јавља као својевољни тиранин, већ као неко ко праведнички кажњава земљу, означену као блудница, због њених грехова: „Бог је тебе шибо / за прецрна дела.“ Натуралистичко представљање земљине патње служи као основа за указивање на (палу) природу људи који је настањују: „Летећи по свету / у мукама љутим, / маснице си гнојем / нагнојила жутим; // маснице су много / примамиле псето, / да ти лижу тело, / рањаво, проклето. // Они лижу твоје / скупоцено блато, / лижући се теше: / то је, веле, злато.“ Жаока песникове критике усмерена је ка људској потреби за искључивим стицањем материјалних добара. Отуда овакве песничке визије проистичу из осећања антрополошког песимизма, карактеристичног за идеолошки конзервативан поглед на свет. Песма у себи садржи нешто од библијских ламената над греховима света, односно блиска је појединим епизодама из Старог завета у којима Бог кажњава људе за њихово неверство и заборав. Слика човечанства које блато држи за злато и чији је поглед окренут надоле, дакле искључиво ка

3 Термине сакрално и астрално користимо онако како их је у својој студији „Између астралног и сакралног“ одредио Драган Стојановић: „Треба одмах указати и на то да космичко и астрално није исто што и хришћански сакрално“ (Стојановић 2007: 16).

4 У „Еј, ропски свете“ присутна је пре свега огорченост, док се промена чини немогућом.

земљи, уместо ка небу, подсећа на грех људи, који су заволели творевину више од Творца, о чему говоре и свети оци. Мотиви неба, земље и злата имају посебно место у хришћанском контексту. Један од стихова на Светој литургији гласи „Горе имајмо срца“ као алузија на новозаветну максиму „јер гдје је благо ваше, ондје ће бити и срце ваше“ (Мт. 6, 21), којом се људи позивају да *сабирају себи блага на небу*, чиме се истиче важност стицања духовних, непропадљивих добара, за разлику од материјалних и пролазних. Отуда натуралистичка слика људи који „лижу“ земљино „тело“, у контексту новозаветно/литургијске слике, речито указује где лежи њихово срце.

У овим двама песмама Костић религиозне теме и мотиве користи на исти начин, али са различитим циљевима: у првој да искаже протест против друштвене неправде, чак и ако то захтева негативно представљање неба, односно самог Бога, у другој да укаже на морално проблематичан положај људи, истичући њихове грехе и оправдавајући Божији бес. Обе песме прожете су морализаторско-ангажованим тоном, и у једној и у другој Костић се користи сакралним симболима да искаже своје незадовољство светом, само што у првој песми такво осећање проширује и на небеске сфере, док му у другој ти симболи служе као контраст који ће појачати слику људске грешности. Дакле, видимо да статус религиозних симбола у Костићевом певању не указује једино на природу његовог односа с оностраношћу, већ служи и за то да песник изрази став према предмету свог певања уопште.

Религиозни мотиви јављају се и у еротско-шалјивим песмама каква је „Рече Господ“. *Цвешак* којим Бог благосиља песнички субјект управо је његова драга: „ох, та ти си, ти си мила, / ти си ми тај цветак била“, због чега, у знак захвалности, песнички субјект „исцелује“ свети дар. Уместо лаворовог венца, који су прижељкивали далеки песнички претходници, цветак за којим се у овој песми жуди је жена. Библијска заповест: „рађајте се и

множите“ транспонована је у идиличну атмосферу у којој се велича (невина) еротска љубав. Отуда и гест песничког субјекта није само духовити начин да се искаже захвалност за дар с небеса, нити једино чин личног уживања, већ и знак свету „каквим стоји веригама да се споји“. Дакле, љубав у Костићевим стиховима не представља искључиво интимни, већ и дидактички гест, из кога би други требало нешто да науче. Другим речима, песник се осећа дужан свету и када љуби, због чега не чуди то што је у његовој заветној песми љубав виђена као енергија која може да измени целокупно устројство света. Када је права, а то значи под заштитом виших сила, она у Костићевом певању не остаје само између двоје људи: њен статус креће се од знака (захвалности и подучавања) до истински трансформишуће стваралачке силе. Управо се у овој шаљивој и разиграној песми еротско, виђено као дар с небеса, доводи у везу са сакралним, као што је то учињено касније, у „Santa Maria della Salute“. Дакле, пре него у његовој лабудовој песми, у другачијем поетичком регистру љубав је код Костића била повезана са оностраношћу. У овој песми све је још далеко од покајничке атмосфере из „Santa Maria della Salute“, песнички субјект још увек није стигао да згреша, или није дошао до спознаје о томе, стога је сакралност, ако о њој уопште можемо говорити, сведена на декор и грађење песничке поенте.

Уколико је у „Еј, ропски свете“ Бог представљен изразито негативно, а у „Еј, несрећо“ нешто позитивније, ни у једној од њих он се не развија до висине симбола који би обухватио различите токове Костићевог певања и мишљења. Другачије је у „Певачкој 'имни Јовану Дамаскину“, написаној за Српско певачко друштво панчевачко, у којој симбол Бога постаје изузетно сложен и синтетише нека од Костићевих темељних поетичких схватања. Ту се фигура Творца показује као врхунски укрштај,⁵

5 На сличан начин Бог је представљен у једном одељку поеме „Ђурђеви Ступови“.

у складу са Костићевом хеленистичком инспирацијом, ефектно спојена, због саме теме, са хришћанском традицијом парадоксалног изражавања: „Богу зефира, Богу олуја, / господу сфера звучнога ма, / Богу славуја и Богу гуја, / господу тутња громовима.“ На овај начин Костићев Творац јавља се управо као Господ Сведржитељ („Богу господе, господу робља“) у коме се огледа читава творевина са свим својим супротностима. Таквом Богу исповеда своје болове молитвена заједница чији је посредник Јован Дамаскин: „ти, клетво земне омане, / ти песмо небних снова, / однес' му, свети Јоване, / и гласе наших бола!“ Статус Бога у овој песми наговештава да се поводом ње може говорити о (ауто)поетској религиозности Лазе Костића: осим односа према оностраности, у њој се један од важних симбола његовог певања (Бог) и неки од његових темељних песничких поступака (принцип укрштаја) јављају у свом највишем облику.

У „Певачкој 'имни“ оностраност је везана за музику која превазилази овај свет и његове рационалистичке узусе: „у слусима нек потоне / несносив очиглед“. Од уметничког стваралаштва и поезије, овде, у складу са темом, симболизованих музиком, очекује се да одиграју трансформативну улогу којом ће преобразити читаву васељену. У овој песми Костић је показао да је уметност доживљавао као један од начина да се ступи у контакт с оностраношћу, али и да својим снагама учествује у великој мистерији стварања за коју се молио Јовану Дамаскину. Отуда су баритон, бас и тенор у овој песми метафоре које треба да укажу на васељену преображену музиком, коју је из земаљске перспективе могуће једино песничко-молитвено наслутити. У „Santa Maria della Salute“ музика која настаје у додиру с оностраношћу, и под окриљем сакралности, неће се појати, већ ће постати стваралачка сила, а промена коју треба да донесе биће изведена средствима љубави.

Песма у којој је, по Драгану Стојановићу, сдржан заматак „Santa Maria della Salute“ је „Моја звезда“:

Из истог имагинативног језгра из којег је настала *Моја звезда*, развила се, на крају, песма нове песничке зрелости, *Santa Maria della Salute* (Стојановић 2007: 66).

У њој звезда представља небески део лирског субјекта чија је љубав према Даници онемогућена вечним поретком. Лирски глас позива звезду да се побуни против таквога устројства, да скрене с пута и оствари сусрет са Даницом, па макар он значио губитак вечности и смрт: „Та није л' вредно вечног живота / сврнути тако с осамног пута, / с осамног пута вечног суда, / налетети се на светле груди / Данице твоје, жељице живе, / о бисер-груди распрштати се, / распрштати се, па се просути / с једрине сјајне прозрених груди...“ Дакле, тежња ка промени васељенског поретка средствима љубави јавља се већ у овој песми:

Промена орбита звезда, које су овде на тајанствен али недвосмислен начин повезане с човековом егзистенцијом, проблем је који окупира већ младог Костића. Задовољење страсти изазваће космичке променама и управо тако и треба да буде. *Једино што вреди!* (Стојановић 2007: 65).

Занимљиво је још и то што је лирски субјект поеме „*Santa Maria della Salute*“, када се нашао у ситуацији да на земљи оствари своју љубав, поступио као *звезда* из ове песме, а не као њен лирски глас који ју је позивао на измену вечног поретка. Управо је због тог (неочекиваног) суздржања парадоксално могућа промена васељенског устројства у Костићевој лабудовој песми. Да се препустио жељи да своју љубав реализује у земаљском поретку, једино што би нарушио су извесна друштвена схватања. Након смрти драге ништа више не стоји као препрека оностраном остваривању те љубави и преображају васељенског поретка – који се сада не реализује као побуна против Бога, већ под прећутним допштењем сакралних сила.

Делимична анализа ових песама има за циљ да илуструје да се религиозни симболи у Костићевој поезији јављају од ангажованих преко шаљиво-еротских до молитвено-визионарских песама. Њихово присуство показује се као незаобилазан градивни елемент у преношењу поетичке поруке. Иако се, како смо видели, у свакој од њих религиозни симболи и слике јављају у различитим регистрима и са другачијим значењима, они већ у њима садрже заметке односа према оностраности, који је свој највиши израз добио у Костићевој „Santa Maria della Salute“. Пут ка њој, међутим, водио је кроз лавиринте „вијугавог мозга“ и отворене сумње.

Од мртвог друга до мртве драге

Костићев однос према оностраности обликовао се заправо као питање о природи оностраности. Шта се налази у основи свега и шта чека после свега, о томе је Костић покушавао да пружи одговор у својим философским списима, есејима, али и поезији. Те „званичне тајне“ лирски субјект песме „Спомен на Руварца“ узалуд је покушавао да сазна од свог преминулог друга, да би му их, деценијама касније, ненадано открила преминула драга: „кроз њу сад видим, од ње све знам“. Ове две, по многи-ма најбоље Костићеве песме, представљају тако два различита односа према оностраности. Њихов распон креће се од хумористичко-рационалистичког поигравања питањима живота после смрти, веродостојности Библије и резигнирано-материјалистичког закључка да је „омега“, која симболизује трбух, свему крај, до покајничко-екстатичног препуштања мистерији љубави чије потпуно остварење песнички субјект очекује након смрти. Другим речима, однос према оностраности у овим песмама посредован је мотивима мртвог друга и мртве драге.

Темељна разлика у атмосфери уочава се у односу према још једном мотиву из религиозне сфере – Страшном суду. У песми „Спомен на Руварца“ он

представља завршну књигу Јеванђеља, која има за циљ да хумористички дочара језу сцене у којој се одвија сусрет са Костом Руварцем, док се у „Santa Maria della Salute“ јавља као метафора која сугерише немогућ положај песничког субјекта након губитка драге. Дакле, од поглавља из књиге и питања ума („има ли Ренан право или не“) до егзистенцијалне ситуације, Костић је оностраност прво кушао умом, да би јој се на крају, у мистичко-поетичком догађају, предао целим својим бићем. То је могуће и отуда што, за разлику од пријатеља, мртва драга, под заштитом Богородице, није песнички субјект презрела као „површника“, већ је била вољна да га упуту у оностране тајне, и тиме га припреми за оно што га чека. О томе да су у Костићу били присутни противречни импулси када је у питању поверење у онострани живот, сведочи можда и један запис из дневника снова:

Ви знате да је Она била та која ми је открила највећу тајну мога земног живота, која ми је одгонетнула загонетку вечности, која ми је показала онај свет. – Елем, јутрос, наравно у сну, зачуђен да постоје паметни људи који изгледају убеђени у апсолутно ништавило после смрти, стадох отварати очи радозналом младићу (Костић 1992: 260).

Дакле, „највећа тајна (Костићевог) земног живота“ била је „загонетка вечности“, и управо њу му је решила Она. Пре тога је и Костић био један од оних чији су се „мудрачки мозгови мутили“, и вероватно припадао групи *јаметиних људи убеђених у айсолућно ништавило после смрти*. Отуда би на питање: ко је „радознали младић“ коме Костић у свом сну покушава да „отвори очи“, одговор могао бити да је то управо он некадашњи, млади песник поеме „Спомен на Руварца“, односно (рационалистички) део његове личности, са којим сада покушава да се обрачуна, односно да га упуту у тајне до којих је у међувремену дошао.

„Јер нема човека, који не греша“

То је и један од разлога због којих је покајничка исповест неопходни структурни елемент поеме „Santa Maria della Salute“. Религиозности, чак ни у поезији, нема без покајања, а Костић је морао да поетички окаје не само своје грехе према Богородици, већ и уопште према једном току свога стваралаштва.

Отуда се завршни ток Костићевог певања, оличен у песми „Santa Maria della Salute“, одвија, како су тумачи већ приметили, као поетска метаноја,⁶ песничко преумљење које истовремено представља наслућивање оностраних истина, али и поетски коментар свог дотадашњег певања. Једном речју, (коначно) свођење рачуна са одређеним фазама свог стваралачког и животног развоја. Покајање се код Костића одвија, дакле, и као аутопоетички чин.

При томе, није реч само о покајању због конкретне песме „Дужде се жени“, већ о суочавању са једним делом сопственог (поетског) бића, другим речима: покајању у односу на активистички ток свога певања и мишљења („Илијада: поглед на једну лепу главу“), односно на онај његов део у коме је тај активизам прерастао у поетско богоборство.⁷ Као

6 „Главна енергија, главни звук *Santa Maria*, то је звук кајања, метаноје, прихватања нечега што се одбијало раније, и одбијања нечега што се раније прихватало“ (Павловић 2000: 116).

7 Наиме, у огледу „Илијада: поглед на једну лепу главу“ Костић се Богородицом не бави из перспективе хришћанске теологије, већ је посматра као уметнички лик. Тако се етичке карактеристике Богородице доводе у везу и упоређују са другим женским ликовима античке, енглеске и српске народне књижевности. Једино је ослањање искључиво на естетско-етички патос, односно литераризовани морал лишен дубљег религиозног смисла и поимања, могло Костића довести до закључка у коме се мајка Јевросима поставља изнад Богородице. У есеју „Илијада: поглед на једну лепу главу“ не ради се, дакле, само о осуди мадонизма у култури, ни романтике у поезији, нити је реч о негативном вредновању Богородице са становишта неких других верских традиција, већ је у питању пре свега њено сагледавање као књижевног лика.

да су се и у Костићу борили славуј и змај. Покајнички тон и молба за опроштај у „Santa Maria della Salute“ нису, дакле, проистекли једино из осећања греха због протеста против сече стабала намењених храму у Венецији, већ представљају искупљење и превазилажење негативних судова о Богородици, изнетих у поменутом огледу.⁸ Реч је о греху уметности према сакралности и искреног али претераног националног поноса наспрам тајни религиозности:⁹

У „Дужде се жени“ грех је садржан у перспективи песничког субјекта из које се не види храм већ само односи две супротстављене цивилизације – словенске и романске, док је у „Илијада: поглед на једну лепу главу“ реч о греху уметности према сакралности (Радуловић 2013: 135).

Међутим, и сама природа овог света доводи човека у бројна искушења, због чега грех постаје део његовог живота. Захваљујући Богородици могуће је измолити опроштај за то, и припремити се за онострани сусрет са вољеном женом. Отуда у поеми постоје две јасно истакнуте (вредносне и онтолошке) опозиције: између сакралности и оностраности с једне стране, и овоземаљске логике, с друге. На то већ у другој строфи указују стихови: „Ђаволу

8 „А Марија? – Свога божанственога сина пустила је с милим богом да иде од куће, да јој не мрази кућу по општини, да јој не растерује муштерије. А кад јој се њен Иса прославио, пошла је с браћом његовом да га обиђе; ал' синак не хтеде ни видети сујетне радозналце: 'Ово је мати моја, ово су браћа моја!', рече показујући на своје ученике, на своју браћу по духу, на свој благовештени материјал. Кад јој напослетку сина обесише, не беше му ни међу мирноносцима! – Па ипак Богородица, па ипак богомајка, па ипак богиња! Чудан свет!“ (Костић 1965: 161).

9 Да се Костићев негативни став не односи само на римокатолички култ Богородице, и да је проистекао из његове жеље да се од националног блага начини митологија, закључује и Милан Кашанин: „Његово схватање наше народне поезије говори о жељи да се од националне епске традиције начини, као у Грка и Римљана, национална митологија: мајка Јевросима из народне песме стоји у његовим очима изнад Богородице“ (Кашанин 1977: 50–51).

јелу, а врагу дуб“. Наиме, свет лишен сакралности и лепоте није тек мање вредан, односно ефемеран у поређењу са узвишеношћу коју лепо и сакрално подразумевају, већ је директно супротстављен њима, што се недвосмислено сугерише увођењем крајње негативно одређених фигура из религиозног домена: ђавола и врага. Дакле, не само да је свет без искупљујуће енергије сакралности и лепоте пропадљив услед објективних околности, већ је један његов део, онај обележен „светском грехотом“, под влашћу „кнеза овога света“. Овако представљен свет из песме „Santa Maria della Salute“ аналоган је земљи-блудници из већ помињане „Еј, несрећо“: оно што их повезује управо је грех.

Тако видимо да се у „Santa Maria della Salute“ сустичу и оне на први поглед мање видљиве линије Костићевог певања. Нова песничка визија из те поеме не настаје, дакле, једино кроз отклон од неких ранијих поетичких ставова, мотива и остварења, већ и кроз развијање и инкорпорирање неких других.

Време и оностраност

У „Santa Maria della Salute“ учојавамо сва три, јасно одређена, временска плана: прошлост, садашњост, (жуђена/слуђена) будућност. У првих девет строфа тематизује се прошлост кроз исповедање сопствених песничких и животних грехова, и описује земни сусрет са идеалном драгом; од десете до тринаесте реч је о садашњости у којој лирско биће сусреће своју љубав у сновима, који су својеврсни предукус рајског живота, док је најдужа, завршна четрнаеста строфа посвећена ономе што ће се одиграти у будућности, у сусрету с оне стране смрти. Тиме се песма структурно обликује као, најпре, покајнички осврт на своју прошлост, након кога следи нешто краћи опис земаљске епизоде са вољеном женом (такође прошлост), да би се сместила у садашњост која заправо представља неку врсту

припреме за (наговештену) небеску будућност. Песнички глас тако кроз поему јури за животом лирског субјекта, сустиже га и напослетку простиже, односно долази до сопствене границе. С оне стране речи више неће постојати („то се не пише, то се не поје) већ ће глас заменити дејство преображавајуће љубавно-стваралачке енергије, коју је за сада могуће само навестити, управо кроз песму.

Ова кретња кроз време од пресудног је значаја за структуру песме „*Santa Maria della Salute*“, и доводи је у близину Дантеове *Божанственој комедије*. Наиме, и у Костићевој песми откривамо ход-ка-горе – који подсећа на онај којим је некада ишао фирентински песник – кроз три онтолошке реалности: од пакла/прошлости (грешног) живота, која кулминира у смрти драге, због чега земља постаје безњеница, преко чистиштва/садашњости, током које се песник сусреће са својом изабраницом у сновима, и од које учи оно што није знао, до (слућеног/жућеног) раја/будућности, у којој долази до коначног спајања са вољеном женом. Разлике су наравно знатне.¹⁰ Дантеова и Костићева ситуација нису идентичне. За средњовековног песника љубав према Беатриче представљала је пут ка Богу, како је најављено у делу *Нови животи* а остварено у *Божанственој комедији*. Захваљујући Беатриче, Дантеов песнички субјект пролази кроз различите онтолошке реалности још за живота, и среће своју љубав у Рају, кроз који га, већим делом, она и води. Хришћанска свелубав тако у потпуности преображава Дантеову романтичну љубав. Код Костића се таквом преображају не тежи, због чега он и остаје:

10 „Да ли је Лаза Костић помишљао на Дантеа? Што је још важније, да ли читалац *Моје звезде* и *Santa Maria della Salute* има разлога да своје духовно око окрене ка Дантеовој *Комедији*? Ако га нешто подстиче да то учини, онда само зато да би увидео како је код Костића смисао љубави другачији: то није иста љубав и њено деловање има последице супротне оним што их има код Дантеа“ (Стојановић 2007: 65).

Љубав према жени, живој и мртвој, и очекивање да она пружи милине и сласти, жива и мртва, на земљи и у космичким просторствима, међу „небеским колутима“, то је егзистенцијална ситуација коју песник не мисли да преобрази у нешто хришћански „продуховљено“, „обожено“, већ жуђеним испуњењем хоће да задиви „богове силне“ (Стојановић 2007: 60).

Управо је изостанак оваквог преображаја један од узрока неспоразума међу тумачима, односно различитих настојања да се пружи одговор на питање да ли је могуће у једној песми помирити Богородицу са „силним боговима“, и какав је однос између земне љубави и оне небеске која се песнику привиђа, и коју очекује. Треба напоменути да се богови помињу и у псалмима, иако пре свега у контексту њихове нестварности, односно немоћи пред јединим истинитим Богом. Међутим, понекад се употребљавају слике које и од таквих богова траже да се поклоне Богу, или пред којима се пева Божија величина: „Нек се стиде сви који се клањају киповима, који се хвале идолима својим. Поклоните му се сви богови“ (Пс. 97, 7); „Славим те, Господе, од свега срца својега, пред боговима пјевам теби“ (138, 1). Дакле, иако помињање „богова“ није нужно паганског порекла, већ може да упућује и на старозаветну песничку фигуру, оно је у Костићевој песми вероватно ипак више израз његовог хеленизма него што је библијски мотив. Међутим, позивање на Стари завет упозорава нас да не повлачимо превише оштру линију између Богородице и богова, односно да не сматрамо да је њихово присуство у истој песми Костићева необична новина којој је потребна сложена интерпретација.

Присуство Богородице¹¹ у песми која представља химну посвећену љубави најпре се објашња-

11 Драган Стојановић се пита откуда Богородица у песми „Santa Maria della Salute“ и да би то објаснио, указује на разлику између сакралног слоја песме оличеног у лику Богородице и

ва у контексту Костићевог ранијег певања и стваралаштва, чега смо се узгред дотакли. То још увек не даје одговор на питање зашто је било неопходно да у песми која се бави мистичним љубавним доживљајем Богородица, и храм њој посвећен, заузму тако важно место. Посебно када се има на уму да је та љубав доживљена „либидинозно“ и на овом, али и на оном свету, односно да је у визијама њеног испуњења немогуће не чути и „паганске призвукe“ (Стојановић 2007).

У досадашњим настојањима да се пружи одговор на ово питање углавном се инсистирало на вези између песничког субјекта и Богородице,¹² односно на томе шта је она могла да значи за њега. Остало

њеног астралног тока у коме љубав према (мртвој) драгој мења устројство самог космоса, па се у његовој истраживачкој перспективи јавља као компензацијска жеља лирског субјекта због бола који је поднео. Таква жеља саопштава се пред Богородицом са надом да ће је она разумети – иако није у складу са хришћанским учењем.

12 „Марија је у песми Лазе Костића потребна и треба да буде схваћена пре свега као биће коме се све може рећи, као идеална, за све отворена, најдоброхотнија (па у том смислу и најмилостиивија) повереница; као неко ко ће све разумети. Она је, свакако, сакрална инстанца у еминентно хришћанском смислу, али јој се поверавају визије задовољења земаљских страсти у њиховом 'небеском кроју', кад до тог задовољења већ није дошло док су страсти биле уплетене у земаљска противречја. Притом се очекује да ће она имати разумевања за све оне опсесије о моћи неопходној за, силама љубави изведено, преуређење астралног поретка који је Бог већ једном претходно установио. Љубав према жени, живој и мртвој, и очекивање да она пружи милине и сласти, жива и мртва, на земљи и у космичким просторима, међу 'небеским колутима', то је егзистенцијална ситуација коју песник не мисли да преобрази у нешто хришћански 'продуховљено', 'обожено', већ жуђеним испуњењем хоће да задиви 'богове силне'. Без обзира на све јасно чујне паганске призвукe, он мисли да то не само може и сме, него и да треба да повери управо Богородици, Најчистијој Девојци, која, да није таква, свакако не би ни могла родити Исуса, искупитеља људског рода од свеколиких грехова. Од најидеалније и најмилостивије, узвишене поверенице очекује се да разуме и опрости све 'грешне залуте' – грешне, разуме се, са хришћанског становишта, а са оног људског, сувише људског, сасвим разумљиве и не толико необичне. Они се јављају кад је земаљска несрећа превелика,

је можда недовољно разјашњено питање која је веза између Богородице и идеалне драге.

Одговор не би био ништа мање важан за потпуније разумевање присуства Деве Марије у песми, а можда се може наслутити из Костићевог дневника снова. Наиме, након једног нарочито упечатљивог сна, Костић бележи:

Било је то уочи мог одласка у Беч са женом. У овдашњој католичкој цркви је Слава Девике, – слава и Ђена, вечне девике (Костић 1992: 263).

Ленка је, дакле, за Костића вечна девица, због чега га Слава Богородице асоцира на његову љубав. Архетип девичанства садржан у личности Деве Марије указивао је на природу и чистоту Костићеве вољене жене, али и на њен земаљски усуд. Оваква веза пружа још једно објашњење на питање откуда Богородица у песми. Истраживачка радозналост тражи да се иде још даље и постави (интригантно) питање: Да ли је управо усудно девичанство његове драге било повод да Костић преиспита свој однос према Богородици? Међутим, радозналост ће овога пута морати да се задовољи самом чињеницом да је питање постављено – јер поуздан одговор на њега тешко да ће икада бити пружен.¹³

Временској сегментираниости поеме, њеној јасно уочљивој структурној подељености на прошлост, са-
кад је ускраћеност сасвим неподношљива“ (Стојановић 2007: 60, 61).

13 Богородица је у хришћанству такође виђена као симбол који спаја наизглед неспојиво. Такву ју је, не случајно, опевао управо и Јован Дамаскин. У *Бесеги на РОЂЕЊЕ ПРЕСВЕТЕ БОГОРОДИЦЕ МАРИЈЕ* каже се: „О, коликих чуда и каквих слагања (= размена) постаде радионица ова Девојчица: пород нероткиње, девичанство рађајуће, сједињење (= мешање) Божанства и човечанства, страдања и нестрадалности, живота и смрти, тако да у свему лошије буде побеђено бољим! И све то, о Владико, ради мога спасења!“ (Дамаскин 2002: 122). Тако је Костић свој *укршицај* као основно начело постојања васионе могао да препозна и у фигури Богородице схваћене у светоотачкој традицији као мистични спој неспојивих ствари.

дашњост и будућност, одговарају и различита стања лирског субјекта. Смењивање темпоралних планова и душевних стања посредовано је прелазима исказаним прилозима / прилошким одредбама „тад“ и „сад“. Они се јављају готово неочекивано, и служе да укажу на одвијање суштински важних догађаја. То још више појачава утисак да је реч о временским резевима, својеврсном поетском кадрирању сцена, због чега пред нама није радња која се континуирано развија, већ су нарочито фиксирана три временска сегмента која илуструју најважније тренутке живота песничког субјекта на овом и на оном свету.

Први такав прелаз јавља се у петој строфи и означава улазак идеалне драге у живот лирског бића, одмах после исповедне инвокације Богородице у прве четири строфе: „Тад моја вила преда ме грану“. Глаголима „грану“ и „свану“ метафорично се упућује на то да се драга јавља као сунце, односно зора, да би се кроз поређење додатно истакле њене соларне и обнављајуће карактеристике, али и додале нове: „ко песма славља у зорин свит“. Отуда појава идеалне драге представља продор преображавајућег соларног и песмотворног принципа у тамошњем животу лирског бића.

Поставља се питање: кад је то „тад“? Да ли су прве четири исповедне строфе сумирање свог живота до појаве „виле“ у њему, или су сумирање свога живота до тренутка писања песме? Логичније делује да строфе које почињу глаголом „Опрости“, представљају целокупну животну исповест до тренутка оглашавања песничког бића. Другим речима, поема се отвара исповедањем грехова, да би се потом пренео централни догађај у животу песничког субјекта.¹⁴ Отуда лирско приповедање, условно речено, није каузално повезано са прве четири

14 „Тек сада, са овим, првим стихом пете строфе, песник почиње да пева о својој драгој. Пета, шеста, седма, осма и девета строфа чине заплет и кулминацију у драмској композицији песме, и у њима песнички субјекат налази љубав, али и остаје без ње“ (Квас 2015: 112).

строфе. Временски прилог „тад“ не указује нужно на то да се вила јавила након покајања, односно душевних стања назначених у прве четири строфе, већ у тренутку када се песник налазио на дну живота, о чему доказе налазимо баш у петој строфи, где се каже „из црног мрака дивна ми свану“, дакле независно од исповедних строфа. Наравно, осим што су израз песничког стања и у функцији инвокације сакралних сила, уводне строфе ипак пружају и шири увид у то какав је био живот песничког субјекта пре уласка виле у њега, отуда прилог „тад“ није случајно изабран: појава виле представља квалитативни прекид и промену у животу лирског бића, коју је требало нагласити.

Да песма од исповести полако прераста у приповедање сведочи и то да се глагол „опрости“, који доминира у прве четири строфе, јавља још само једном откако је у структуру песме „гранула“ вила – онда када песнички субјект моли да му се „опросте грешни залути“. Дакле, у поеми се јасно осећа разлика између покајничког и приповедног тона,¹⁵ односно уочава се развој од молитве до екстазе. У почетним покајничким стиховима Костић употребљава одговарајуће лексеме, од којих повлашћено место, као што смо већ рекли, припада глаголу „опрости“. У том смислу у прве четири строфе препознајемо две целине од којих свака почиње тражењем опроштаја од Богородице, да би се потом указало на конкретан или уопштен грех и истакло извесно (животно) сазнање до кога се временом дошло. Прва целина: „Опрости, мајко света, опрости, / што наших гора пожалих бор“ (прва строфа – молба и именовање греха); „Зар није лепше носит лепоту, / сводова твојих постати стуб, / него...“ (друга строфа – сазнање). Друга целина: „Опрости, мајко, много сам страда, / многе сам грехе покаја ја“ (трећа строфа – молба и уопштено помињање

15 „Заплет у композицији песме *Santa Maria della Salute* опочиње првим стихом пете строфе“ (Квас 2015: 112; истицање М. Р.).

грехова); „Тровало ме је подмукло, гњило, / ал опет нећу никога клет“ (четврта строфа – сазнање).

Ако је у прве четири строфе довољно јасно на шта се односе (поетички) греси песничког субјекта, већ поменути „грешни залути“ из седме строфе отварају простор за недоумице: шта би био њихов садржај – због кога је још једном употребљен глагол „опрости“? У чињеници да се као стар човек заљубио у младу девојку? Или што је „утек[ао] мудро од среће, луд“? Из Костићевих сневничких записа уочава се да га је прогонило осећање кривице, можда не толико због одустајања од љубави у земном животу, колико због чињенице да свој поступак није објаснио жени коју је волео: „Између два пољупца, упитих је: 'Разумеш ли сада зашто сам се оженио?' Хтедох додати: 'Од превелике љубави, да ме се ослободиш, да би могла изабрати младог човека, способнијег да ти пружи земаљске радости“ (Костић 1992: 262).

Ово осећање кривице песник је, изгледа, пренео и на свој лирски алтерего.

Певање о сусрету са идеалном драгом представља развијање централне и најбитније епизоде живота песничког субјекта, због чега има карактер лирског приповедања, чему посебно доприносе временски прилози „тад“ и „сад“ – отуда не може бити речи о покајничком говору који се протеже кроз читаву поему. Догађаји пре појаве идеалне драге можда су на неки тајанствени начин водили песнички субјект до сусрета с њом. После свега што се десило он осећа да је потребно да кроз покајање измоли опроштај за свој живот пре ње (донекле и са њом на земљи) – који је такође био безњеница, чега није био свестан – и у коме је владао „вијугави мозак“. Након тога песнички субјект може да започне говор о ономе што је заиста важно и што чини главни садржај његовог преосталог земаљског и будућег (небеског) живота.

То се постиже другим прелазом у песми, у десетој строфи. Након смрти идеалне драге, која је доживљена као апокалиптични догађај / Страшни суд, и стихова у којима се истиче да је сломљеном песничком субјекту спомен на драгу свети храм, јавља се поново временски прилог: „тад ми се она одонуд јави, / ко да се бог ми појави сам“. Да ли ово „тад“ представља временски наглашен прелаз као у петој строфи, увод у сасвим ново стање чија се појава показује као нагла и изненадна? Другим речима, да ли у структури песме вила подједнако изненађујуће „сване“ с оног света, као што је то већ једном урадила на овом? Оно што је несумњиво јесте то да се она у животу песничког субјекта поново јавља као светлост која растерује, овога пута, још гушћи мрак. Такође, постоји јасна разлика између стања у коме се лирско биће (само) сећа своје драге („спомен је њезин свети ми храм“) и стања изазваног њеним посетама у сновима, у којима му открива тајне онога света. Отуда ово „тад“, слично као у петој строфи, указује на још једну важну промену у животу лирског субјекта. Оно служи да означи изненадно појављивање драге, док се кроз фигуру поређења („ко да се бог ми појави сам“)¹⁶ одређује значај који такав догађај заузима у животу песничког субјекта, чиме се и његова природа битно мења: „кроз њу сад видим, од ње све знам [истакао М. Р.]. Одредба „сад“ јасан је сигнал да долази до промене временских планова: након описивања прошлости, песнички глас говори о свом положају у садашњости. Због тога, када жели да укаже на репетитивност јављања идеалне драге и да додатно одреди начин на који се то догађа, Костић у првом стиху наредне строфе употребљава глагол у презенту: „Дође ми у сну“.

Сличну функцију временског преласка обавља лексема „кад“ у четрнаестој строфи. На том месту ова одредница служи да означи одговарајући трену-

¹⁶ Ово би могла да буде варијација идиома „Сами те је бог послао.“

так у будућности: „а кад ми дође да прсне глава...“ Она је тако увод у оно што би, по завршетку земног живота, требало да се догоди са лирским бићем, односно чему се оно нада и што очекује.

Прелази у овој поеми откривају поетичке скокове из једног времена у друго, што само појачава утисак о њеној временској сегментираниости. Поред песничког субјекта, идеалне драге и Богородице, време је тако још један јунак поеме „Santa Maria della Salute“.¹⁷ Наиме, суптилно се истиче да се живот лирског бића одвија у времену и да је испуњење његових жудњи везано управо за проток тога времена, односно за његово превазилажење. Отуда се оностраност, виђена као место „где свих времена разлике ћуте“, не односи једино на укидање разлике у годинама између песничког субјекта и његове драге, већ још више на превазилажење разлике између прошлости, садашњости и будућности, другим речима – с оне стране овоземаљског живота јавља се могућност излечења ране времена у срцу песничког субјекта. Стога су у поеми сва три времена присутна одједном, пре свега у песничком гласу, али се међу њима јасно осећа разлика између прошлости, садашњости и будућности: песнички субјект се, певајући, опрашта са једним делом своје прошлости, док је читава његова садашњост припрема за будућност. Већ поменутом кретању из једног у друго, условно речено, онтолошко стање (пакао – чистиште – рај), одговара, дакле, кретање из прошлости, преко садашњости до будућности. У односу према сопственој прошлости, ова песма показује и карактер последње исповести.

17 „Лирско Ја у 'Santa Maria della Salute' целовито је, у том смислу да има аутентичан однос према сопственој прошлости, као и према садашњости и будућности, дакле према егзистенцији у целини, и то не само према егзистенцији живљеној у времену, дакле према ономе што је проживљено и ономе што се у будућности слуги или сме очекивати, него оно зна и о ономе што је с оне стране времена, у вечности 'где свих времена разлике ћуте'“ (Стојановић 2007: 32).

Дакле, поема је прожета елементима исповедне молитве у свом мањем току, а не целом.¹⁸ Међутим она, упркос томе, задржава карактер молитве кроз рефрен¹⁹ у коме се истовремено зазива храм и Она којој је посвећен. Стога „Santa Maria della Salute“ звучно остаје молитва, али суштински, након четврте строфе, то више није, већ прераста у лирско приповедање које кулминира у очекивању екстатичне визије.

Структура поеме „Santa Maria della Salute“ могла би да изгледа овако:

- 1–4 строфе – покајање;
 - 5–9 строфа – приповедање земне епизоде;
 - 10–13 строфа – сусрет у сновима (садашњост);
 - 14 строфа, састављена од 16 стихова – рајски сусрет (слутња будућности).
- } (све заједно прошлост)

Од молитве до еротске космогоније

Стапање са драгом у Рају нема карактер смирења, већ поприма обресе својеврсне алтернативне космогоније у виду стваралачког преуређења постојећег небеског и земаљског поретка. Уколико је смрт драге виђена као Страшни суд, онда се поновно сједињење са њом доживљава као васкрсење, односно нови (вечни) живот. Тако се исповедна молитва завршава као још-недогођена-али-обећана љубавна космогонија. Не само да своје жудње и визије Костић није желео да преобрази у нешто хришћански

18 „...да објава лепоте у сну има снагу објављивања Бога, саопштава се Богородици. То већ ни у ком случају нема карактер молитве Мајци Божијој; нити је молба за опроштај, нити је позив у помоћ, нити је вапај за заштитом“ (Стојановић 2007: 31, 32).

19 „Лазо Костић је и иначе био мајстор рефрена, употребио га је у скоро свим својим бољим и најбољим песмама (са изузетком *Сйомена на Руварца*). Може се рећи да је он, по свом песничком саздању, по својој вербалној конституцији, био *рефренски* песник“ (Павловић 2000: 107, 108).

обојено (Стојановић), већ је управо хришћанске елементе преобразио и унео у структуру и текстуру романтичарско-еротског индивидуалистичког мита. Можда би било могуће повући линију која спаја овакве Костићеве космолошко-еротске визије ослоњене на хришћанске мотиве до песама Милоша Црњанског, чија је суматраистичка ерото-космологија такође обележена блиским односом еротског и месијанског, уз префигурацију хришћанских симбола,²⁰ као што се можда може трагати за блиско-стима између „Santa Maria della Salute“ и „Ламента над Београдом“.

У обе песме прошлост се показује као аветна, „пепо и пра“, чему се супротставља симбол који трансцендира пролазност и бесмисао. Тренутак певања двоструко је обележен: као свест о, условно речено, промашености сопственог живота (при чему се не мисли једино на конкретне неуспехе, већ на једно дубље егзистенцијално осећање, и свођење рачуна са људским животом уопште), и као нада у некога или нешто што тај живот превазилази и осмишљава. Отуда не чуди што завршне стихове обе песме карактерише визија сопственог краја и наступања жуђене оностраности, исказана сличним тоном: код Костића „Из безњенице у рај, у рај! / У рај, у рај, у њезин загрљај!“, код Црњанског: „Сунце се рађа у мом сну. Сини! Севни! Загрми! / Име Твоје, као из ведрога неба гром.“

При овоме, међутим, не треба занемарити разлике, посебно што у њима можда лежи један куриозитет. Реч је, наиме, о доживљају смирења у оностраности. Црњански донекле одступа од својих

20 „Еротска љубав није само интимни чин у *Лирици Ишаке*, већ садржи у себи бунтовни потенцијал којим се супротставља (неписаном) друштвеном поретку и општем устројству света. Другим речима, она никад не остаје само између двоје људи, већ настоји да суматраистички обухвати најшира (космичка) пространства. Отуда је таква љубав један од начина манифестовања месијанских потенција лирског субјекта“ (Радуловић 2023: 265).

месијанско-суматраистичких визија у којима биће и доживљаји песничког субјекта имају свеопшти утицај на васељену, да би, смирено и смерно, шапатом изговорио име највише стварности у којој види утеху. Изненађујуће, Костић у својој лабудовој песми постаје већи суматраиста од оца суматраизма: љубав идеалне драге и песничког субјекта преображава читаву васељену, оностраност и ононостраност, откривајући се као стваралачка енергија која представља „свеопшти преображај, пркос свим законима и правилима, свеопште миље и свеопшти занос“ (Винавер 1975: 467).

То је могуће зато што се у песми „Santa Maria della Salute“ песнички говор одвија у просторима (персоналне) религиозности и сопственог мистичког схватања лепоте, уједињених епифанијским догађајем љубави. У тим просторима Костић је остварио најплоднији укрштај свих поетичких антиномија којима је било обележено његово певање, и оставио сведочанство о свом завршном песничком односу према ононостраности.

Поетска религиозност

Однос према ононостраности какав је дат у песмама посвећеним Јовану Дамаскину, али још више у „Santa Maria della Salute“, може се разумети као особено испољавање поетске религиозности. На шта, дакле, мислимо када говоримо о поетској религиозности? Не само на однос песничког субјекта према ононостраности, нити искључиво на присуство религиозних тема и мотива у песми, већ најпре на специфичну форму песме, која се структурно приближава молитви и у којој песнички глас добија профетске карактеристике. Како каже Марк Кладис, литерарно стварање у романтизму доживљавано је и као форма религиозне праксе:

They also failed to note how Romantic literary production was itself understood as a religious practice.

Wordsworth's "Prelude", for example, or Coleridge's "Religious Musings" were understood as a form of religious (and political) practice that shaped author and reader alike (Cladis 2015) .

Отуда када говоримо о Костићевој поетској религиозности, не мислимо тек на песме у којима су присутни симболи из религиозног домена, већ на оне које се, условно речено, остварују као форма религиозне праксе.

Поетска религиозност Лазе Костића не представља једноставан уплив његових личних уверења у ткиво песме, већ је реч о поетичком *начину*, односно освајању особене форме певања у којој, под окриљем оностраности, долази до разрешења песникових поетичких *укршћаја*. Стога су то и ауто-поетичке песме. На примеру „Santa Maria della Salute“ видели смо да се поетска религиозност не мора нужно остваривати као молитва, већ да може да добије и другачије облике као парафраза мотива просветљујућег путовања, какав налазимо у *Божанственој комедији*, али и као космогонија, односно поетска индивидуализована митологија. Реч је о певању у коме се открива жеља за искорачењем из овог света, покушај успостављања комуникације са оностраним реалношћу, без обзира којим је симболима она посредована, па и тежња ка промени поретка такве реалности. Другачије казано, поетска религиозност односи се на песме које у себи носе извесне профетске квалитете („то тек у заносу пророци слуте“) и у којима се песнички субјект неретко успоставља кроз инкорпорирање месијанских карактеристика. Такве визије могу бити у складу с неком од традиционалних религија, а чешће се само користе симболима из тога домена, реализујући се као индивидуална поетска алтернатива. Реч је о персонализованом и естетизованом доживљају религиозности и стварности, у коме је само стварање виђено као алтернативна форма религиозне праксе, односно лични додир с оностранишћу. Отуда

се „Santa Maria della Salute“ не може разумети као израз хришћанске религиозности какав је случај са певачким химнама Јовану Дамаскину, али у њој певање добија индивидуални религиозни и метафизички карактер.

Дакле, осим као садржај певања, поетска религиозност Лазе Костића представља и особен песнички поступак помоћу кога је он стваралачки разрешио низ поетичких проблема са којима се током свог стваралачког века суочавао – од динамике између ангажованог и естетског, националног и универзалног, културолошког и метафизичког, рационалности и емоције – али и темељних егзистенцијалних питања, од којих је за њега најважније било – однос према онострани.

ЛИТЕРАТУРА

- Винавер 1975: *Критички радови Стјанислава Винавера*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.
- Владушић 2009: Слободан Владушић. *Ко је убио мршву грађу*. Београд: Службени гласник.
- Дамаскин 2002: Јован Дамаскин. *Празничне беседе*. Прев. епископ Атанасије Јевтић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Кашанин 1977: Милан Кашанин. *Изабрани есеји*. Београд: Реч и мисао.
- Квас 2015: Корнелије Квас. *Интеркултуралности њесме Santa Marija della Salute Лазе Костића*. Зборник Матице српске, књ. 63, св. 1. Нови Сад: Матица српска.
- Cladis 2015: Mark Cladis. *Looking Back to See Forward: Romanticism, Religion and the Secular in Modernity*, https://www.e-ir.info/2015/09/21/looking-back-to-see-forward-romanticism-religion-and-the-secular-in-modernity/#google_vignette
- Костић 1965: Лаза Костић. *Опједи*. Београд: Нолит.
- Костић 1989: Лаза Костић. *О Змају*. Нови Сад: Матица српска.
- Костић 1992: Лаза Костић. *О књижевности, мемоари II*. Нови Сад: Матица српска.

- Павловић 2000: Миодраг Павловић. *Есеји о српским песницима*. Београд: Просвета.
- Радуловић 2013: Марко М. Радуловић. „Културолошки укрштај и естетски идеали Лазе Костића“. У: *Acqua Alta – медитерански џезажи у модерној српској и италијанској књижевности*, зборник радова. Ур. Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић Ди Бакомо. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2023: Марко М. Радуловић. „Хришћански мотиви у поезији Милоша Црњанског“. У: *Мит, традиција и симбол у поезији Милоша Црњанског*, зборник радова. Ур. Светлана Шеатовић, Бојан Чолак. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије.
- Стојановић 2007: Драган Стојановић. *Поверење у Бојорошцу*. Београд: Досије.

Marko M. Radulović

POETIC RELIGIOSITY OF LAZA KOSTIĆ –
CHRISTIAN MOTIFS AND THE WORLD BEYOND

Summary

Based on the analysis of the role and function of religious themes and motifs in corresponding poems by Laza Kostić, this paper tackles his relation towards the beyond which gradually developed from the state of doubt and struggle to the state of mystical release, i. e. from the socially engaged and humorous poems to the ecstatic-prayerful ones. Those different modes of the relation towards the world beyond are contained in poems such as “Aye, Slavesly World” („Ej, ropski svete“), “Aye, Misfortune” („Ej, nesrećo“), “The Chanting Hymn to St. John Damascene” („Pevačka 'imna Jovanu Damaskinu“), “The Chanting Hymn” („Pevačka 'imna“), “My Star” („Moja zvezda“) and “Remembrance of Ruvarac” („Spomen na Ruvarca“). All of the them are viewed as points on Kostić’s path to his swan song “Santa Maria della Salute” in which the poet delivered his final poetical answer to the question of “the greatest secret of earthly life” and which is, accordingly, the focal point of this research. Presence of religious symbols in Kostić’s poetry proves to

be the inevitable constitutional element in conveying the poetic message. Two different relations towards the world beyond from various phases of poet's creatorship are best illustrated in poems "Remembrance of Ruvarac" and "Santa Maria della Salute". Their range varies from the humoristic-rationalistic tackling of the questions of the afterlife, the credibility of The Bible and resigned / materialistic conclusion that the "omega", which symbolizes the stomach, represents the end to everything; to the repentant-ecstatic surrender to the mystery of love. Its complete actualisation the lyrical subject expects after death. In his swan song Kostić accomplished the most fertile intersection of all the poetic antinomies that characterized his singing, leaving a testimony on his final poetic attitude towards the otherworldly. Hence this poem is specifically important when it comes to Kostić's poetic religiosity, which represents a distinctive poetic manoeuvre used by the poet to resolve an array of poetic problems, but of fundamental existential questions as well. The crucial one for him was – the relationship towards the world beyond.

Keywords: religious motifs, Christianity, the world beyond, poetic religiosity, prayer

Јелена МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

МИТОЛОШКИ АСПЕКТИ У ПОЕЗИЈИ ЛАЗЕ КОСТИЋА

Сажетак: Рад „Митолошки аспекти у поезији Лазе Костића“ на основу грађе сабраних песама даје типологију митолошких аспеката. Они се, наиме, примарно групишу око митова о Танталу и Прометеју, али је пажња посвећена и музама, Орфеју и Одисеју. Продубљени су досадашњи резултати истраживања (Мирона Флашара и Миодрaга Радовића). Лази Костићу су укрштаји митова служили у покушају досезања истине. Отуда је код њега сваки детаљ важан и има своје специфично значење. Не комбинује произвољно грчки и римски пантеон богова, а митолошки елементи неретко долазе колико из античке трагедије и Еурипида, толико и Гетеових обрада.

Кључне речи: Лаза Костић, мит, поезија, Тантал, Прометеј, Одисеј, Орфеј, муза, вила

За примарну грађу на којој је извршено истраживање митолошких аспеката узето је издање *Песма* Лазе Костића које је приредио Владимир Отовић у оквиру Костићевих Сабраних дела, а у издању Матице српске 1989. године. Према Поговору, у једној књизи скупљени су сви „стихови и песнички преводи (препеви)“ (Костић 1989: 593), па би требало напоменути да се преводи или препеви Лазе Костића неће истраживачки разматрати у овом раду, иако се не занемарује да су у важној мери укотвљени у његову песничку поетику.

У оквирима досадашње рецепције о митолошким аспектима писано је тачно, прецизно и ваљано, па се поставља питање може ли се, у којој мери и на које начине понудити ново читање на том плану. У сваком случају, ваљало би мапирати најдрагоценије научне доприносе и на њиховом трагу промишљати о Костићевом односу према миту. Чини се да су темеље прворазредног тумачења митолошког кода у поезији Лазе Костића поставили Мирон Флашар, у студији „Хеленство Лазе Костића“, и Миодраг Радовић, у монографији *Лаза Костић и светска књижевност*. На њиховим тумачењима се добрим делом темељи и интерпретативна надградња понуђена овим радом.

Три су кључна митолошка ослонца Лазе Костића, са којима су, у мањој или већој мери, повезана и остала. Реч је примарно о митовима о Танталу, Прометеју, инвокацији и аутореференцијалном слоју певања, на које је наслојена и одисејска тематика.

Танталски род

У песми „У Срему“ (1861) Костић је изградио „горостасни лик Фрушке-Танталице“ (Флашар 2011: 529), именујући је „танталским родом“ (Костић 1989: 106). Синтагма „танталски род“ присутна је и у песми „Santa Maria della Salute“ у стиховима седме строфе: „Зар мени старом, на дну живота, / та златна воћка што сад тек зре? / Ох, слатка воћко, танталска рода, / што ниси мени сазрела пре? / Опрости моје грешне залуте, / Santa Maria della Salute“ (Костић 1989: 426). Фрушка гора је у песми „У Срему“ персонификована и представљена као „пуначко девојче“ које се смеши (Костић 1989: 105). Оно што активира митолошку референцијалност почиње од споне која спаја Фрушку гору са рајским местом. У питању је, наиме, дрво рајске јабуке, које се може именовати осом света. Костићева имагинација сугестивно назначавала како

су Фрушка гора и рајска јабука повезане пупчаном врпцом, па се тако може објаснити како њена директна веза са грехом, тако и са спасењем: „Стресоше се на тебе јабуке / и у сваку рупицу обрашчића твојих / паде по један / забрањен плод: / у сваку долину твоју паде по један / намастир бели“ (Костић 1989: 106). У овим стиховима је необична спознаја према којој не би било лепоте фрушкогорских манастира, и они не би имали сврху да нема најпре праотачког греха, а затим и овоземаљских грехова. Енкаустика сагрешења и испаштања у средишту је мита о Прометеју, па се чини да је Фрушка гора титанка која је, због танталовског преступа, кажњена немогућношћу да куша сопствене плодове. Тантал је, наиме, био близак Зевсу, који му је „допуштао да присуствује олимпијским вечерама са нектаром и амброзијом, док му толика божја милост није завртела главу те он ода Зевсове тајне и украде божанску храну како би је поделио са својим пријатељима смртницима“ (Гревс 2008: 340). Дакле, најопштије гледано, Прометеј је од Зевса украо ватру, а Тантал храну, и обојицу је Див казнио. Зашто је, међутим, Фрушка гора Танталица? Она је, према аналогiji са митом, украла храну богова, али не олимписких, већ са рајског дрвета. Фрушка гора је, даље, са смртницима поделила рајско воће и светост манастира, али је, будући персонификована, кажњена тиме да ту божју милост не може да окуси, већ да она израста на њој.

Други моменат мита о Танталу грана се у Костићевој лабудовој песми „Santa Maria della Salute“, и испрва се чини да са песмом „У Срему“ нема додирних тачака. Међутим, управо мотив храма повезује ове песме – како фрушкогорских „манастира“, тако и венецијанске цркве. Ако је „Фрушка танталица“ кажњена тиме да рађа лепоту, благост и светост, а не може да је искуси и спозна, лирски субјект песме из 1909. године испашта јер му је „слатка воћка танталска рода“ сазрела прекасно, у старости, и он више не може да је куша у оквирина

овоземаљске егзистенције. Субјектов грех исказан је већ у првој строфи, која отпочиње молитвом за окајање његовог орестовског преступа, како запажа Миодраг Радовић (1983: 37) тумачећи стих „сводо-ва твојих постати стуб“ (Костић 1989: 425):

Слика у којој човек постаје стуб је ониричка. Песник Еурипид је измислио тај сан и у тумачењу га пропратио максимом: „Стубови двора – то је пород мушки“. Он [овај стих] припада античком и класичном наслеђу. Кроз метафору, песник се потајно идентификује са трагичним грехом Орестовим, који се огрешио на мајку: песник СМДС припада орестовском типу трагичне кривице.

Орестова мајка Клитемнестра секиром је одрубила главу Агамемнону и Касандри, што би требало да буде еквивалентно сечи борових шума како би се подигла црква у Венецији, што један српски син никако не може да одобри. Иако се на тренутак прекида континуитет са митом, читава песма може се третирати као трагедијска трилогија окајања, која се завршава управо опроштајем сестре Ифигеније и оснивањем новог полиса, тј. уједињења целе заједнице, као што ће се лирски субјект у унисоном финалу песме стопити са Њом, у рају.

Није стога случајно што Миодраг Радовић, тумачећи синтагму „танталски род“, посегао најпре за Еурипидовом, а затим за Гетеовом *Ифигенијом на Тауриди*:

Корифеј каже о томе: „Разгневише се страшним гневом богови, и лозу Танталову сваким јадом тру“. [...] Костић тај израз преводи са танталски род и Костићу је дошао отуда, пре него од Еурипида. Ифигенија је та воћка танталског рода која је жртвована боговима пре него што је стигла до зрелости. [...] Према Еурипиду, Агамемнон је године када је рођена Ифигенија изразио жељу да се Дијани принесе на жртву најлепши род који донесе та година. Будући да је најлепши плод те године била Ифигенија, краљ није одржао

обећање. Отуда срдитост Дијане и њен захтев на Аулиди да јој се принесе на жртву Ифигенија, недужна и невина девица која још није живела живот. Ифигенија се повратила из смрти тек у Дијанином храму (Радовић 1983: 37–38).

Ово имплицира да субјект мора да се са симболичком Ифигенијом сједини како би се повратио из смрти, као она у храму античке богиње лова и материнства. Додатно, ако субјект жели да постане стуб храма, онда је и он за своју Ифигенију спасење колико и она за њега. С друге стране, „вековање“ у храму, тј. у боровима који су посечени не би ли се он изградио, субјект приближава Вирбију, свештенику и краљу Дијаниног или Артемидиног храма (Фрејзер 1992: 219). Међутим, он је Танталица попут Фрушке горе јер је спасење могуће само кроз окајање посредовано љубављу мајке и сестре. Он је Орест „на дну живота“ (Костић 1989: 426) коме Клитемнестра, Артемида и Ифигенија, уз помоћ Атине на Тауриди, доносе опроштај. Костић је, дакле, синтетизовао мајчински и сестрински с аспектом мудрости у „посебан тип музе“, коју је Ђорђе Трифуновић (1993: 144) у есеју „Одсјај византијске естетике у 'Santa Maria della Salute'“ именовано Премудрошћу, по узору на православно иконографију и химнографију:

То је обично приказана млађа девојка како у дугачком белом залепршаном химатиону (као вила!) долеће до писца и у ухо му казује надахњујуће речи.

Миодраг Радовић (1983: 50), иначе, Премудрост именује синонимично „*invita Minervae*“. Но, постајући посечено дебло, па стуб сводовима цркве, а бивајући оплемењен Премудрошћу, субјект се манифестује као сам логос – и Бог и песма у исти мах. Веза између дрвета, такозване букве, и слова – архетипска је и митолошка (Грејвз 2004), тако да се почетак друге строфе на том трагу може схватити и као сугестивни аутопоетички знак. За разлику од песме „У Срему“, у којој дрво рајске јабуке

успоставља axis mundi између Фрушке горе и раја, у „Santa Maria della Salute“ субјект је дрво, оса света и објединитељ овоземаљског и пролазног са небеским и вечним, „безњенице“ и раја. Он је погледом и душом у васељени, види „златну воћку“, али не може да је убере јер је прикован за живот и земаљско, као Прометеј за стену, или Тантал који „виси стално мучен глађу и жеђи са гране једне воћке која се надноси над језером“ (Гревс 2008: 341). Овим поистовећивањем, најпосле, долази до изражаја и Ифигенијина судбина, коју дели са Костићевим субјектом, а која се не може избећи: бити жртвован богињи мајчинства Артемиди, или „мајци света“ (Костић 1989: 425).

Трећа песма која се може довести у везу са „танталским родом“ била би „Свирачици“ (1884). Она је својевремено цензурирана јер се односила на црногорску кнегињу Милицу, која је у међувремену, удајом, постала кнегиња Милица Николајевна (Костић 1989: 377). Кнегиња је била учена жена, познавала персијски језик и књижевност, индијску и кинеску културу, па се може рећи да је отелотворење Минерве или Премудрости. Седми фрагмент песме интерпретативно је значајан јер сведочи о потенцијално танталској љубави, која је надхват руке али се измиче јер је забрањена: „И мој се поглед, хоћу л’ ил’ нећу, / отима твоју видети срећу. / Године лете и долијећу: / ти си већ мајка кољену трећу“ (Костић 1989: 378). Субјект у лику Милице Николајевне сублимише најпре Косовку девојку и, посредно Мајку Југовића, дакле младу особу и својеврсну посетриму са епском мајком деветорице синова: „Бојиште видим; сред бојна рова / ти си наишла, Косовка нова, / лијека носећ и благослова. / Слика је ово чуднога кова, / по њојзи пишу нечитка слова: / Да л’ Косовка тек, ил’ и Ниова?“ (Костић 1989: 378). Косовка девојка и Мајка Југовића као јунакиње косовског мита имају пандане у Ифигенији и Артемиди античког мита и трагедије, као и у Гетевим обрадама. Последњи стих уноси нов антички елемент, Танталову кћер Ниобу,

[Имала је] седам синова и седам кћери, и толико се њима поносила да се једног дана с потцењивањем изразила и о самој Лети, која је имала само двоје деце – Аполона и Артемиду. [...] Лета је послала Аполона и Артемиду, наоружане луковима, да казне Ниобину охолост (Гревс 2008: 231).

Увођење Танталове ћерке у поенту строфе релативизује позицију Косовке девојке, девице која причешћује рањенике на самрти. Субјект у Милицы Николајевној види и мајку бројне деце и унучади, која смрћу своје деце испашта за неки неименовани грех охолости, очигледно почињен према лирском субјекту пре удаје, када је била у старосној доби Косовке девојке. У све три песме синтагма „танталски род“ доводи се у везу са казном и испаштањем, а самим тим са обрадом мита у трагедијама.

Прометејски род

Мит о Танталу је, како је већ назначено, близак миту о Прометеју, који је обележио не само поезију Лазе Костића, већ и читаву европску књижевност 19. века као својеврсни „тематски Елдорадо романтизма“:

[У] раздобљу између 1840–1900. појавило се у европској књижевности више од 90 дела под насловом *Прометей*, од чега 60 припада романтичарима. А у то раздобље се уклапа и време Костићевог најстраснијег прометејства (1863–1874). У доба романтизма не само што сваки песник ствара слику сопственог Прометеја него и сваки народ изграђује националног Прометеја као знак буђења самосвести. Сваки од бунтовних песника тежи да се изједначи са бунтовним Титаном. Титанизам побуњених песника постаје песнички манир (Радовић 1983: 34).

Миодраг Радовић посветио је посебну пажњу интерпретацији овог мита у поглављу „Прометејство Л. Костића“, ослањајући се на Костићеве есеје

„Илијада. Поглед на једну лепу главу“ и „*Јелисавейша Буре Јакшића*“, констатујући да осим Есхиловог *Везаног Прометеја* треба имати у виду и *Оресиију* (уп. Радовић 1983: 32), што је од значаја и за тумачење костихевског „танталског рода“.

И Миодраг Радовић и Мирон Флашар поредили су Есхиловог, Бајроновог и Гетеовог Прометеја са Костићевим, с тим да је Флашар укључио и Шелијеву допуну Есхила *Одрешеним Прометејем*, и отворио интерпретацију у смеру релације библијско–античко (уп. Флашар 2011: 550):

Трагао је Костић предано за откривењем истине садржане у библијској причи и хеленском миту као за неким заједничким именитељем и свеопштим кључем појава (Флашар 2011: 551).

Флашар ово виђење продубљује запажањем по којем се рађа „Прометеј-промисао“ из „спреге Јапета-снаге и Темиде-правде“, тј.

укрштајем два нескладна начела, јер од силе долази насиље које је супротно правди. Опет, и ту, некакав хераклитовски укрштај, премост, Костић нам казује и то да је оличје жене кутија, па се морамо сетити како је три године доцније објашњавао зашто жена не може бити средишњи лик, јунак трагедије (Флашар 2011: 552).

Мит о Прометеју за Костића је важно „мерило истинитости примењиво чак и на резултате егзактних наука“, али је и симбол „буђења духа у блату“ и отпора „потопској обамрлости“ (Флашар 2011: 554, 558).

Мит о Прометеју активиран је примарно у песмама „Стварање света“, „Прометеј“ и „Јадрански Прометеј“. У песми из 1860. године Прометеј се уопште не спомиње. Међутим, у Богу можемо препознати Зевса који ствара свет, али без људи, и смешта га у кутију, јер је, према философском миту

о стварању света, Прометеј творац првих људи: „смртних људи још није било, све док их, по дозволи богиње Атине, Прометеј, син Јапетов, није направио по обличју богова. За то је употребио глину и воду из реке Панопеје у Фокиди, а живот им је удахнула Атина“ (Гревс 2008: 34–35). Костићев Бог је све што је створио закључао „у кутију плаву“ (Костић 1989: 76), а мит о Прометеју у спрези је са митом о Пандориној кутији, којом Зевс кажњава људски род:

Наредио је Хефајсту да направи жену од иловаче, четворици ветрова да јој удахну живот, а свим богињама са Олимпа да је украсе. Ову жену, Пандору, најлепшу која је икада створена, послао је Зевс на поклон Епиметеју, а пратио је Хермес. Али, Епиметеј, пошто га је брат опоменуо, није примио поклон од Зевса, извинивши се с пуно поштовања. Љући него икада, Зевс окује наог Прометеја за стуб на кавкаским планинама, где му је похлепна орлушина целог дана кидала цигерицу (Гревс 2008: 132).

Пандора, колико лепа толико глупа, рђава и лења (уп. Гревс 2008: 132), била би први Зевсов човеколики пород, спрам прогресивног Прометејевог људског рода који је титан створио према филозофском миту. Зевс је био љут јер је уочио снагу и напредак код Прометејевих људи, па је и раније намеравао да их казни потопом; међутим, Прометеј је, као њихов Творац, бринуо о томе да их спасе, или макар ублажи казну. Песма „Стварање света“ функционише као исечак о стварању који претходи рађању Прометејевог људског рода. Његов род постаће становник те кутије, осуђен на „старост, тегобан рад, слабост, лудило, порок и страст“, али укрепљен „варљивом Надом“ (Гревс 2008: 133). Стога Костићева песма укида темпоралност мита, који има свој след у погледу стварања света, јер се стиче утисак да је Зевсова казна за Прометејев род креирана још када је Див стварао свет, па се ни његова судбина не може променити. Мотив кутије јавља се и у другим песмама, као метафора за харем и васеље-

ну, али када је реч о митолошком подтексту, чини се да задржава само једно својство – повезаност са женским начелом, што је и Мирон Флашар уочио.

„Прометеј“ (1862) и „Јадрански Прометеј“ (1870) експлицитно се ослањају на мит у Есхиловој обради, о чему сведочи и мото, цитирани стих из *Везаној Прометееја*: „Јер осим Дива нико није слободан“ (Костић 1989: 287), и на грчком и на српском језику у песми из 1870. Неприкосновеност суђаја, које једине имају моћ и над Зевсом (уп. Гревс 2008: 47), Костић је суптилно функционализовао у „Јадранском Прометеју“, кроз стихове у којима Јунона шаље Јупитера по клупко којим ће привезати титана, и она, а не суђаје, одлучивати о његовој судбини: „Јунона стара, гњила Аустрија, / на пут одасла свога Јупитра / да мисирско донесе повесмо“ (Костић 1989: 287). Већ овај чин суптилне крађе клупка функционише као преступ Јуноне и Јупитера, на који немају право, и због чега заслужују казну Судбине или велике богиње Потребе.

Ове две песме делују као својеврсни диптихон, и то се може аргументовати издвајањем једне кључне разлике у погледу карактеризације Прометејевог противника. У „Прометеју“ је то Зеј или Зевс, а у „Јадранском Прометеју“ су то Јунона и Јупитер. Дакле, у старијој песми Дивово име је усклађено са грчким пантеоном, а у млађој – римским. Лаза Костић осуђивао је „западни, римски менталитет и утилитаризам старих Римљана“ (Флашар 2011: 519) и давао примат хеленству, али не треба, како упозорава Миодраг Радовић (1983: 53), занемарити његово *лајинсџиво*:

Да ли је човек који је на латинском писао и бранио докторат правних и политичких наука у Будимпешти могао бити неупућен у латинске песнике и неосетљив за њихове дражи?

Самим тим што се у „Јадранском Прометеју“ опредељује за римски пантеон, сугерише да је Аустрија, са којом отворено изједначава Јунону уз, по

свему судећи, угарског Јупитера, управо оно што осуђује – утилитаризам по сваку цену. Пошто је докторирао у Будимпешти, дакле у Двојној монархији, познавао боље латински језик него грчки (Радовић 1983: 53), онда римске богове нужно више доводи у везу са Аустроугарском. Зеј је Костићев неологизам, којим именује Зевса, и уобичајено се сматра да је то учинио због риме, и да би стих био јампски интониран. Међутим, постоји барем још једна интерпретативна могућност, коју додуше треба узети с резервом. Зеј је у корену бројних турских речи и турцизама (уп. Томић 2015: 247), па се може претпоставити како српски Прометеј у старијој песми страда управо од османског Зевса. Поред осталог, Грчка се и налазила под отоманском управом, тј. ропством у то време. Ако се сада обе песме интегрално сагледају, стиче се утисак да је Костићев Прометеј распети српски народ, који везују, кљују и без кривице кажњавају како Османлије тако и Аустроугари. Две царевине кажњавају управо титана који је узвишен, жртвујући најбољи његов род: „најбоља срца и најбољу крв, / на најбоље јунаке му је стрв; / на кукавице, издајнице, гад, / ни самртна га не понуди глад“ (Костић 1989: 202) и „’Чега си жељан, да ти мајка да? / Јуначка срца?’ – Оро грокну: ’Да!’ / ’Ал’ не срдаца с мртвог разбоја, / но жива срца, – је л’? –, огњевита, – / не би л’ ти стар обновио се жар?’“ (Костић 1989: 288). Два момента у цитираним стиховима из „Јадранског Прометеја“ заслужују додатно објашњење. Ради се о Прометејевом срцу, које треба да је са живог разбоја и огњевито. Стиче се утисак да је Прометеј имао право на то да конце своје судбине држи у сопственим рукама, а да му аустријска Јунона то одузима, али да он ватру није ни украо – она је у његовом срцу, или у срцу српског народа. Мотиви повесма и разбоја у срцу активирају асоцијацију на антологијску песму „Међу јавом и мед’ сном“, где је срце поистовећено са „неуморном плетисанком“ (Костић 1989: 155), што очигледно сугерише да

је у срцу запретана судбина сваког човека. Отуда, ако Јунонин и Јупитеров орао једе и обнавља снагу Прометејевим срцем, он га онемогућује да оствари своју судбину. Снага српског Прометеја је у косовском миту. Жар Видовдана из његових „кремен-груди“ (Костић 1989: 291) спалиће крила и реп аустријској орлушини. Видовдан је српска олимпска ватра, не сме се допустити да се украде јер је једини залог слободе и борбе. У тој ватри и јесте смисао пркосног смеха најбољих српских јунака.

Пламен Косовског завета је српски Херакле у Прометејевим грудима, који ће га ослободити. Зато је песма „Херкулов посао“ (1878), написана у години Санстефанског мира и Берлинског конгреса, изузетно иронично интонирана. Најпре, Костић се не опредељује за грчко Херакле, већ римско Херкул, говорећи о помоћи Хрвата: „Чусте л', браћо, чусте л', људи, / какву песму 'Обзор' гуди, / каквим ли се планом труди?! / Ево, он се јавно нуди: / да извуче помоћу Хрвата / Тису из блата“ (Костић 1989: 523). Песник рачуна са митом по којем је Херакле очистио Аугијеве штале за један дан, тако што је скренуо „ток оближњих река Алфеја и Пенеја, или Мемија, и наврати их двориштем, те вода поче да чисти и спира ђубре“ (Гревс 2008: 416). Херакле је обавио посао „не макнувши ни колико малим прстом“ (Гревс 2008: 416), па се песмом алудира да је таква и помоћ Хрвата, који, као у својеврсном наставку мита, треба реку Тису да ослободи блата и ђубрета. И не само то, Костић иде још један корак даље јер песму завршава стиховима: „би ли мого бар извући / блато из Тисе!“ (Костић 1989: 523), чиме наводи на погубно избављење не реке, већ оног од чега би је требало очистити.

На трагу ове тематике је и песма „Паризу 1867–1870“, где је распетост Срба између две царевине осликана приказом прометејског Лаокоона и његових синова, које даве две велике змије (Гревс 2008: 594): „Тај камен црни // Црна је Гора. На

том је каму / азијска гуја зубима кивним / изгризу-
кала цртама дивним / јуначку драму. // А друга
гуја, клизавиј' спона, / с друге га стране по ребрих
креше, / да нову слику српскога стеше / Лаокоона“
(Костић 1989: 294–295). Битно је уочити да је ства-
рање српског Лаокоона процес, а не и завршено
дело, тако да самим тим што има атрибут *српски*,
може да сугерише како настојање не мора да буде
реализовано до краја, јер се наш Лаокоон бори.

Род муза

Музе и Орфеј такође су митолошке фигуре за-
ступљене у поезији Лазе Костића, оне репрезентују
сублимацију његовог начела укрштаја (уп. Флашар
2011: 573) будући да се музе стапају са сликама
вила, чије је порекло с једне стране српско фолк-
лорно наслеђе, а с друге – византијско. Миодраг
Радовић (1983: 40) означио је вилу „метаморфозом
музе“ и Костићевим „личним божанством“. Она је
„глас националне свести“ (Радовић 1983: 46) и у
одређеном смислу Прометејев гласноговорник, али
и „тренутак епифаније“, целокупна уметност (Ра-
довић 1983: 48), залог хармоније, Премудрости и
Генија (уп. Радовић 1983: 50–51). Могло би се при-
додати како се у Шекспиру и његовој Јулији може
препознати муза вилинског типа, будући да у песми
„О Шекспировој тристагодишњици“ стоји: „Та све-
титељке нема милије / од тебе вило нашег Вилије“
(Костић 1989: 213). Јулија виђена као вила требало
би да Вилијаму или Вилију Шекспиру пренесе по-
здраве. Она је отелотворење његове инспирације,
и отуда је увек у вези са њим, што је ефектно по-
стигнуто етимолошком фигуром између речи вила
и Шекспировог имена. Дакле, Јулија и Шекспир су
једно, као и вила из „Santa Maria della Salute“ и Лаза
Костић.

У песми „Дужде се жени“ (1878) спомиње се
индикативан стих: „Поморко вило, негдања срдо“
(Костић 1989: 371), који у контексту песме добија

на значају када се има у виду да се Венеција управо ослободила епидемије куге: „прошла је скоро морија, куга“ (Костић 1989: 367). Цитираним стихом о вили активира се мит и завршница сваке трагедије. Како је *Орестија* једина сачувана трилогија, има се у виду да се окончава окајавањем греха, претварањем страшних Еринија у благе Еумениде, и духовном обновом колектива. Вила притом добија обресе благе Еумениде и назначавача да ће отпочети градња „Santa Maria della Salute“, јер је она била срда – што је синоним за Еринију, која је Венецију казнила болешћу. Почетак и крај песме прстенасто су повезани присуством Афродите. На почетку су стихови о изградњи храма, који се подиже из мора – попут Афродите која се рађа из морске пене, а на концу вила „јунака тражи пенастом руком“ и апострофира Анадјомена (Костић 1989: 371), што на грчком значи „подизање из мора“.

Према миту, музе су Орфејеву лиру прве поставиле међу звезде (уп. Радовић 1983: 17), и на том трагу Миодраг Радовић тумачи списак имена песника који се наводе у песми „Међу звездама“ / „Вилованки“. „Певачку 'имну Јовану Дамаскину“ Флашар (2011: 525) назива орфичком, „као да ју је певао Хелен за Хелене“, а Лаза Костић, у песми „Над Корнелијем Станковићем“, српског композитора изједначава са Орфејем, а његову удовицу именује вилом. Активирањем мита указује се на могућност Орфеја да песмом избави Еуридику из царства сенки. Вила Корнелија Станковића, пак, не може да спасе Орфеја држећи у рукама разбијене гусле и сломљено гудало; међутим, Станковићеве композиције су његова деца, и гарантовано спасење у царству небеском.

Одисеј

Костићев Орфеј сазнатљив је посредством виле, а то се може рећи и за Одисеја, са којим се поистовећује лирски субјект „Вилованке“: „Као смели мо-

репловац / древних прича и времена, / што је, везан за катарку, / у безумљу, слатку, жарку, / слушо песме од сирена, / дивних, мамних морских жена: – / тако мене звуци вуку, / у стоструком зборе звуку“ (Костић 1989: 11). Одисејски субјект слуша стоструки глас виле, али ипак обазриво, као што је то чинио и Одисеј, везан за катарке брода. Субјект мора остати привезан и одредити се за гласове оних песника који су му блиски. Зато и не наводи њих сто, већ, у складу са античком мером – дванаест (Хомера, Шекспира, Пиндара, Анакреонта, Милтона, Бајрона, Шилера, Гетеа, Тењира, Дантеа, Таса, Калидасу). У песми с почетним стихом „На поносној лађи“ субјект је такође у одисејској позицији лутања, у стремљењу да се врати Пенелопи, али и сагрешењу: „у уздисај се слега наметнут пољубац“ (Костић 1989: 496) нимфе Калипсо. Песма је у дијалогу са „Међу јавом и мед сном“, па када се упореде, уочава се да субјект плови поносном лађом љубави, којом треба да се врати у срце, јер га у њему чека Пенелопа, његова Судбина и вила.

Субјект се бори за љубав. Борба као принцип њему је веома блиска, као и Емпедоклу, који је једино у борби видео смисао (Флашар 2011: 568), па у том смислу можемо издвојити песме у којима се љубав и душа изједначавају с оружјем. То су песме „Пушка“ (1860), „Под Варадином“ (1861) и „У ју-ју-ју-ју“ (1860). У „Пушки“ је душа оружје, а љубав је нож који је део пушке; арсенал је васељена, а субјектова душа, и љубав, биће најпосле предати „српској вили“ (Костић 1989: 90). Њега, дакле, нису погодиле Купидонове стреле љубави, већ он сам постаје љубав. У песми „Под Варадином“ субјект је погођен у груди зрном одапетим из пушке девојачких очију, док у песми о подврискивању сватова све делије постају мачеви, а девојке – пушке. Амор или Купидон су изостављени, а оружје су сами људи.

*

Будући романтичар, Лаза Костић је, у складу са духом времена коме припада, у миту проналазио „философска сазнања посматрајући их као сведоке општег и основног светског закона и не разликујући оригиналне митске приповести од њихових поетских балада“ (Флашар 2011: 554). Митолошко извориште за њега су колико Хомер, Есхил, Софокле и Еурипид, толико и Гете, Бајрон или Шели, па се кроз то уочава транспарентност његове поезике укрштаја и комбиновања са другим спорадичнијим, индијским или египатским митолошким обрасцима. Према томе је био близак Хајнеу (Флашар 2011: 553). Комбиновањем библијске приче и хеленског мита трагао је, сматра се, „за откривењем истине“ (Флашар 2011: 551). Неретко је са античким митовима укрштао традиционалну културу Срба, особито јунаке косовског мита. Тако је Милица Николајевна, како смо навели, добила обресе Косовке девојке, Мајке Југовића и Ниобе. Муза се преображава у вилу, а вила постаје гласноговорник Прометеја. Она је колико Јулија толико и Шекспир, колико Мајка света толико Лаза Костић, али је и византијска Премудрост, срда, Еуменида и, штавише, јавља се у обличју удовице Корнелија Станковића. Мит о Прометеју стожерни је и кључни за песничку поезику Лазе Костића, па је тако сва митолошка грађа у његовој поезији у корелацији с њим, било да је реч о танталском или вилинском роду, одисејевским елементима или орестовском типу трагичке кривице. Коначно, глас лирског субјекта говори из позиција Ифигеније, Ореста и Одисеја.

ЛИТЕРАТУРА

- Грејвз 2004: Robert Grejvz. *Bela boginja. Istorijaska gramatika pesničkog mita*. Prir. Grevil Lindap, prev. Nevena Mrđenović. Beograd: Dosije – Službeni list SCG.
- Гревс 2008: Robert Grevs. *Grčki mitovi*. Prev. Boban Vein. Beograd: Familet.

- Костић 1989: Лаза Костић. *Песме*. Сабрана дела Лазе Костића. Прир. Владимир Отовић. Нови Сад: Матица српска.
- Радовић 1983: Miodrag Radović. *Laza Kostić i svetska književnost*. Београд: Delta press.
- Томић 2015: Драгана Томић. „Турцизми у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића“. *Годишњак Училишској факултету у Врању*, књ. 6, 243–257.
- Трифунковић 1993: Ђорђе Трифунковић. „Одсјај византијске естетике у 'Santa Maria della Salute'“. *Српска Византија*. Прир. Бојан Јовановић. Београд: Дом културе Студентски град, 145–147.
- Флашар 2011: Мирон Флашар. „Хеленство Лазе Костића“. *Изабрана дела Мирона Флашара*, том 3. Прир. Војислав Јелић, Ненад Ристовић. Београд – Нови Сад: Филозофски факултет у Београду – САНУ – Матица српска, 519–576.
- Фрејзер 1992: Џејмс Џорџ Фрејзер. *Злаћна грана: проучавање магије и религије*. Прев. Живојин В. Симић. Земун: Алфа – Драганић.

Jelena Marićević Balać

MYTHOLOGICAL ASPECTS IN THE
POETRY OF LAZA KOSTIĆ

Summary

This paper presents a typology of mythological aspects by analysing the collected poems of Laza Kostić. The primary group is around the myths of Tantalus and Prometheus, yet without overlooking the Muses, Orpheus and Odysseus. Such an approach deepens previous research results by Miron Flašar and Miodrag Radović. Laza Kostić uses crossing of myths in his attempt to reach the truth. Therefore, every detail is important and has its own specific meaning. The crossings of the Greek and Roman pantheon of gods are deliberate. At last, mythological elements often come as much from ancient tragedy and Euripides as from Goethe's works.

Keywords: Laza Kostić, myth, poetry, Tantalus, Prometheus, Odysseus, Orpheus, muse, fairy

II

Александар М. МИЛАНОВИЋ

Филолошки факултет Универзитета у Београду
aleksandar.jus@gmail.com

КОСТИЋЕВЕ КОВАНИЦЕ У ПОЕЗИЈИ И ВАН ЊЕ

Сажетак: У раду се анализира однос између кованица Лазе Костића које су активирани у његовој поезији и ван ње, у есејистичким, политичким и публицистичким текстовима, као и у приватној и службеној преписци. Уочавају се сличности и разлике у типу творбе и функцијама кованица. Сличности су бројне: доминирају изведенице, као доминантни активирани су исти суфикси, огрешења о творбену норму у оба корпуса тичу се ређих сложеница. Као кључна разлика издваја се употреба стилски изразито обележених околионализама, тј. кованица које свесно крше творбену норму, којих нема у поезији, али нису ретке у преписци.

Кључне речи: творба речи, игра речи, поетизам, индивидуални неологизам, кованица, апокопа, изведеница, сложеница, императивна сложеница, околионализам

1. Постоје индикативни парадокси када је филолошки приступ опусима наших књижевних великана реч. Тако је и о кованицама (индивидуализма) у поезији Лазе Костића писао готово свако ко ју је анализирао, а о овом Костићевом лексичком слоју написана је и једна монографија (Јанковић 1969), као и више посебних лингвостилистичких студија и радова базираних на грађи из ње (уп. Марковић 1986; Ковачевић 2012), али истовремено готово да не постоји нити један рад који анализира само песникове кованице ван поезије, активирани

у есејима, научним и публицистичким расправама или приватној преписци, па зато и нити један рад који покушава одредити однос Костићевих кованица у поезији и ван ње.¹ Будући да је Костићева језичка личност била склона лексикотворству и ван поезије, задатак у овом раду биће да се одреде корелације између песникових кованица у стиховима и ван њих. Наведени истраживачки циљ прате и одређене методолошке потешкоће: историјат питања показује да још увек постоје дилеме колико су Костићеве кованице биле творбено регуларне, односно у складу са граматичком нормом вуковског језика, а велико је питање и да ли су у поезији добро детектоване. Новије истраживање Јасмине Грковић-Мејџор (2011), наиме, доказује да су поједине Костићеве „кованице“ – односно лексеме које је Владета Јанковић (1969) тако окарактерисао, а потом то прихватила комплетна србистика без икаквих провера – заправо биле *архаизми*, васкрсли у складу са Костићевом поетиком и његовим филолошким погледима на начине попуњавања лексичких празнина у песничком језику. Дакле, налазиле су се заправо на супротном крају временске осе: не да нису биле сасвим нове, већ су биле толико старе да их је проток времена избрисао из колективног језичког осећања.

Изјашњавајући се из унутрашње перспективе, песник Костић је изнео како „сваком је пјеснику мило да му граматичари допусте што више слобода у језику, што пространију 'лиценцију појетику'“ (Костић 1990: 198). У време настајања Костићеве поезије, односно управо у време устаљивања вуковског језика, таквих слобода није било много,

1 У монографији коју је објавио Владета Јанковић (1969: 33) наводи се да су примери ексцерпирани из поезије, есеја, приповедака, превода, али да је уврштен и „један део књижевних, политичких и полемичких чланака“. Међутим, додаје се одмах да „нису исцрпене све кованице из ванредно обимног Костићевог публицистичког рада“. У овој монографији кованице нису класификоване ни диференциране према типу текстова у којима се појављују.

а песнички језик се у радовима Ђуре Даничића, Стојана Новаковића и Александра Белића свесно изједначавао са стандардним језиком. Језичку слободу у сопственој поезији Костић је освајао углавном на плану творбе *индивидуалних неологија*, традиционално названих *кованицама*. Исту слободу, међутим, Костић је себи допуштао још и у есејистичким, политичким и публицистичким текстовима, те у службеној и приватној преписци. Творбом кованица Костић је само наставио дугу и богату (пред)романтичарску праксу лексикотворства (Ристић 1969; Ристић 1970). Обим овога прилога условљава да ће анализи бити подвргнуте само најкарактеристичније сличности и разлике између Костићевих кованица у поезији и ван ње, илустроване само пробраним примерима.²

2. Континуитет у односу на његове романтичарске претходнике видљив је пре свега у опредељењу да Костићеве типичне кованице буду изведенице регуларно изведене суфиксима из народног језика, како у поезији тако и изван ње. У творбу нових кованица извођењем Костића није водила само потреба, односно постојање лексичких празнина за значењске нијансе које је хтео исказати,³ већ и специфична песничка глад за новим лексемама којима се може нијансирати експресија. Тако се поред постојећих синонимних лексема *преводилица*, *преводишљ* и *превађач*,⁴ од којих су последње две данас архаичне, у Костићевим есејима појављује још и четврта, његова изведена кованица *превођа*, са ироничном конотацијом: не траје дуго у превође ОК1

2 Корпус за истраживање представљају Сабрана дела Лазе Костића у издању Матице српске (уп. Изворе и скраћенице).

3 Уп. Ковачевић 2012: 49.

4 Уп. потврде за изведенице *преводилица* (утолико је значајна по преводиоца ОК1 93, Безимени преводилац [...] очевидно је млад човек ОК2 5), *преводишљ* (У уводу вели преводитељ ОК2 14) и *превађач* (Оно друго дело Омирови превађача КЈ 43, могао би се тај рахатлук опростити превађачу КЈ 44, У превађача КЈ 44, Међу српским превађачима КЈ 46).

93, кад се дакле који превођа о те изазове огреша ОК1 93, која је младом превођи дошла главе ОК1 93, Превођа наш ОК1 95. Ни други пример није условљен лексичком изнудицом: свестан чињенице да су изведенице у српском народном језику уобичајене од сложеница, Костић поред облика *џароброд*, од језичких нормативиста нападано због творбеног склопа, употребљава и сковану изведеницу *џарењача*: умукнуће гусле испред клопарања дунавских и савских парењача, занемеће балалајка испред штекета Борзигових локомотива ОП1 67. Костићу је и на терену ковања изведеница, а нарочито код сложеница, непрекидно стало до језичке игре, али се он истовремено труди да она читаоцу не буде претешка, те је у непосредном окружењу неретко нудио различите олакшице: мој егизам није само *ношоран*, већ и *нотаран* П2 26. Чешће је, међутим, Костићев циљ био да извођењем само именује нове појмове, или пак да постојеће именује на другачији начин, а да при томе употреби – сасвим у Вуковом и вуковском духу – распрострањене суфиксе из народног језика.

2.1. Када је стварао кованице за именовање вршилаца радње, Костић је и ван поезије, као и у њој, радо бирао суфиксе *-ар* и *-ач*: а) *-ар*: *џрудвар* (Кад виде грудвар да икона још није разбијена ОК2 101), *законар* (тој песничко-научној приповеци пророчног законара КЈ 32), *жртвар* (онај жртвар замахну жртвеним ножем ОП1 77), *крстар* (још један брод крстар ОП3 32); б) *-ач*: *смјехац* (само бих покаткад попријеко погледао на смјехаче, љутећи се у себи и потпуно увјерен да су сви те ми се смију ОК1 138), *успавач* (попије један прашак успавач ОК2 145), *замахач* (Невидљиви замахачи јелинске шаке и азијске песнице КЈ 77), *џризнавач* (зато што нисам само признавач разума ОП1 132), *оживљач* (Видели смо да је оживљач примио правац ОП1 136, Омртвачени оживљач ОП1 136), *разрушач* (да је огњем и духом крштени разрушач стари ОП1 165), *расињач* (Лако је теби, сине човеков, праштати својим

распињачима ОП1 238), *уздисач* (да и она стави у контрибуцију своје „уздисаче“ ПЗ 116) итд.⁵ Агентивни суфикс *-ло* и у Костићевим кованицама задржава афективност, односно пејоративну нијансу, коју има у народном језику: *вребало* (Ко се родио да буде вребало, шпија ОП1 211),⁶ *налетало* (Налетало нисам, ал', као сваки прави Србин, не могу бити ни кукавица П1 206). Осећајући добро семантичке нијансе, суфиксом *-ило* Костић не гради кованице са значењем вршилаца радње, већ делова тела, као у примеру *тризило*: Тако шушкају мртви оштрећи своја гризила ОП1 254.⁷ Костић је и кованицама са суфиксом *-ишељ* наменио делимично ироничан призвук: *охранишељ* (што замјерисмо „браничима“, охранитељима чистог језика српског КЈ 177),⁸ *обожаишељ* (Она тамо скупила око себе обожатеље и удвараче ОП1 70),⁹ *увећишељ* (свугде су га дочекивали ласкавци заносним поздравом: *Semper Augustus* (увек увећитељ царевине)! ОП2 53), *размазишељ* (Драги мој размазитељу! П1 148).¹⁰ Само по изузетку активирају се и суфикс турског порекла *-џија* у кованици *романџија*, и то мање у жељи да се избегне сложеница *романојисаџија*, а више у жељи да се у неологизму осети што јачи пејоративни призвук, што је недвосмислено из контекста.¹¹

5 Уп. примере: *измичар*, *наишичар*, *оіризинар*, *сањаричар*; *глобач*, *хваљач* (Јанковић 1969).

6 Уп. стилски необележену лексему *вребач*. Кованицу *вребало* активирао је и Јован Јовановић Змај.

7 Уп. и парадигматски пример *чувило* (Јанковић 1969).

8 Иста кованица појављује се и у Костићевом преводу *Хамлета* (Јанковић 1969).

9 Иста кованица, са значењем истим као у изведеницама *обожавалац* и *обожавашељ*, среће се и у језику Ђуре Јакшића.

10 Иако је и Вук при преводу *Новой завјешта* градио нове лексеме овим суфиксом, Костић је био свестан да је већина лексема са овим суфиксом књишка, односно црквенословенског порекла.

11 Уп. контекст: Било је то лане или преклане кад је оно чувени француски романџија Александар Дима старији покућарио по Јевропи са својим козеријама. И ја сам био један од оних који нису могли а да не даду удворљивом старчићу своје уши на

2.2. При именовану места, тј. омеђених простора, Костић је бирао домаће суфиксе *-иштие* и *-лиштие*, не држећи се, додуше, увек одговарајућег творбеног модела: а) *-иштие*: *храмиштие* (на храмишту нашег свенародног одгајања КЈ 25), *судариштие*: што је судариште тако танко и тесно КЈ 69; б) *-лиштие*: *цвејилиштие* (најбујнијим цветилишћима старозаветске изумирајеме побожности КЈ 24), *живалиштие* (леноме блату његовог живалишта КЈ 56), *пониклиштие* (оличава своје пониклиште КЈ 63, тај живот мртве природе Илијадиног пониклишта КЈ 72–73).¹² Наведимо још три за романтичарску књижевност типична примера.

Када је именовано различите врсте песама или других текстова, Костић је, попут других романтичарских песника, радо активирао суфикс *-анка*: *бисеранка* (Ту дивну бисеранку ОК1 17), *декламанка* (што се отпочиње уметничким предавањем, најчешће декламанкама ОК1 26), *благованка* (Мени се тај начин благованке врло свидео ОК1 27), *србованка* (како га песник замишља, једна стиховна србованка ОК2 48), *змајованка* (Врховчев екстракт из оне Змајованке ПЗ 290, разговору о „змају“, „змајованкама“ ПЗ 294), *славујанка* (А и „Ђурђ. дан“ је само у основи славујанка ПЗ 306).¹³

Пажњу истраживача већ су привукле и кованице са суфиксом *-ај* у Костићевој поезији. Из угла версификације посматрао их је Јанковић (1969: 19), смештајући их у ред метричких кованица,¹⁴ док им

два сата под кирију КЈ 26. Кованица са суфиксом *-ија* нема у Јанковићевој монографији.

12 Кованица са суфиксом *-иштие* више је у монографији: *венчалиштие*, *кољиштие*, *молишвеништие*, *сахрањилиштие*, *судариштие*, *сукобиштие*, *укрстилиштие*, *цариштие* (Јанковић 1969).

13 Уп. и пример *умованка* (Јанковић 1969). О овоме више у Милановић 2020.

14 „Костићу су за постизање јампских распона веома одговарале тросложне речи које имају чак по два силазна акцента, кратки и дуги, јер би наглашена једносложница у њиховој близини нарочито ефикасно 'повукла' стих у висину. Зато је он, по

је Ковачевић (2012: 45) наглашавао семантички аспект јер „суфикс *-ај* наглашава краткоћу вршења радње“. Вредно је истаћи да су кованице са овим суфиксом изузетно честе и у Костићевој есејистици, у његовим политичким и публицистичким текстовима, као и у његовој преписци: *зайљускај* ОК1 37,¹⁵ *захукџај* ОК1 57, *змишљај* ОК1 77, *измишљај* ОК1 113, *замашај* ОК1 114, *џредисај* ОК1 166, *укриџај* ОК1 206, *наџагај* ОК2 74, *домишљај* ОК2 135, *џривиџај* ОК2 142, *оџнуџај* КЈ 142, *џреџороџај* КЈ 29, *раздешај* КЈ 30, *завешџај* КЈ 59, *џрекриџај* КЈ 73, *удешај* КЈ 77, *џомицај* ОП1 37, *исџечај* ОП1 152, *уџагај* ОП1 177, *осврџај* ОП1 200, *умешај* ОП1 213, *џроџлашај* ОП1 237, *џоџрзај* ОП1 240, *џонемчај* ОП1 243, *оџџагај* ОП1 243, *сџроџоџџај* ОП1 250, *џрекиџај* ОП1 259, *расџоложај* ОП1 273, *обавешџај* ОП2 164, *џреџороџај* ОП2 176, *обџаџњај* ОП4 37, *саоџџџај* П1 253, *оџоџеџџај* П1 347 итд.¹⁶

При ковању апстрактних именица Костић је радо бирао уобичајене и распрострањене суфиксе *-ост* и *-ство*: а) *-ост*: *џуџалост* (Шуџалост поповска и божјачко снебивање побожничарски духовника КЈ 48), *џлодоџиџост* (Неисцрпна плодovitост уметничког закона противности КЈ 68), *сџраведџливост* (словенске справедџливости, самоуправе и личности у обрани КЈ 74), *складоџиџост* (анџелска складovitост гусала и балалајке ОП1 80), *оџузмиџност* (наслеђену од отаца оданост (према Вашој одузмиџности) ОП1 128), *несклаџност* (У његовој писанији има много несклапности П3 274); б) *-ство*: *драмџтво* (она васионска двојина у драмству чове-

аналогији са речима као што су 'окрџај', 'оџроџтај', 'загрџај', 'домаџај' или 'удисај', створио већи број кованица: *зайљускај*, *намишљај*, *џомицај*, *осмешкај*, *раскиџај*, *искуџај*, *џосукџај*, *укриџај* итд.“ (Јанковић 1969: 19).

15 Кованица *зайљускај* активирана је и у Костићевом *Максиму Црнојеџићу* (Јанковић 1969: 45).

16 Ради уштеде простора, примери се наводе ван контекста, и са само једном потврдом. Уп. и примере: *замрџај*, *искуџај*, *начиџај*, *неоџвај*, *џосукџај*, *џредисај*, *разбуџај* (Јанковић 1969).

кова живота, оно драмство живота у двојини човекова живота ОК1 57), *славујство* (којима ће навек бити милије његово змајевање од његова славујства П2 220).¹⁷

3. Везу и са Костићевим кованицама и са кованицама романтичарских претходника представљају и примери са *апокојама*, редукцијом фонеме или слога са краја речи.¹⁸ У вези са њима Јанковић (1969: 15) записује, уз своју поделу кованица према функцији на *мејричке* и *стилске*: „Међу првима посебну подгрупу сачињавају оне кованице које је Лаза Костић створио да би задовољио захтеве јампског стиха; управо услед специфичности тих захтева, ове кованице имају посебно обележје и заслужују да буду издвојене.“ Примери из стихова и њихове добре анализе, које наводи Јанковић (1969: 17), лексеме *жуд* (← *жудња*), *жес* (← *жестина*), као и примери које из ове монографије преузима и анализира Ковачевић (2012: 43), по типу настанка ни по чему нису другачији од примера где апокопа уопште није условљена метричким разлозима: *одбој* (← *одбијање*) и *иривлак* (← *иривлачење*): тај вечити одбој и привлак, то начело притеге КЈ 15; *одасиој* (← *одсиојање*): колики је год одастој од [...] до [...] КЈ 22, толики је одастој у појави КЈ 22; *иодугар* (← *иодугарање*): Тај подудар мог умовања КЈ 38; *изрек* (← *изрека*): Друго је изрек Највиртов ОП2 92; *зашеј* (← *зашејнушоси*): Велики затег између селенске патријаршије и отоманске Порте ОП4 190; *бесамрш* (← *бесмршноси*): Српски песници, поред све бесамрти своје ПЗ 166; *васишша* (← *васишшање*): разумевајући овде и одгој и васпиту ОК1 88; *извина* (← *извињење*): да је оправда каквом извином ОК1 114; *умошвор* (← *умошворина*):

17 Кованице са суфиксом *-оси* потврђене су и у монографији: *довољишоси*, *ликовишоси*, *робовишоси* (Јанковић 1969). Занимљиво је да у њој нема кованица са суфиксом *-ство*.

18 Проблем апокопе у Костићевим делима само је делом творбене природе: „Неријетко, наиме, Костић изоставља два или више слогова с краја ријечи, без обзира да ли тај вишесложни редуктовани дио представља један или више суфикса“ (Ковачевић 2012: 43).

Већ ако није Тонино бескутије, или оног вашег презимењака, онда је „Бранков“ умотвор ПЗ 352.

4. Костићева склоност ка каламбурима највидљивија је у његовим кованицама које су по творбеној структури сложенице и речи добијене комбинованом (сложено-суфиксалном) творбом. Овакве кованице ван Костићеве поезије по правилу су семантички сасвим прозирне, најчешће грађене аналошки према већ постојећим лексемама, заменом једног од елемената новим.¹⁹ Будући вишесложне и веома често пренаглашено експресивне, овакве кованице биле су ређе у Костићевој поезији но у другим текстовима, из којих су примери: *умошворац* (зар ма који умотворац не треба да се угледа у природу КЈ 27), *блајословеник* (пророк свога јелинског народа, благословеник титански прстију КЈ 60), *мњенодавац* (на најкрупније обеде господe мњенодаваца ОК1 30), *бисерородни* (Што је данас расклопила шкољка своје бисерородне капке ОК1 83), *бисерородица* (шкољко бисерородицу ОК1 84), *сликоманија* (пати и од неодољиве сликоманије ОК1 95), *блаженобони* (осим блаженобонога сјаја мајчиних очију ОК1 130), *једноказница* (него би опет рекао *тад*, или коју другу једноказницу ОК2 91), *Хрвајшобран* (да га је какав *Хрвајшобран* онако препоручио ОК2 187),²⁰ *оћујоклоник* (што ми казиваше огњупоклонике ОП1 68, Тако се зову храмови огњу-поклоника ОП1 68), *оћујоклонички* (сав жар огњупоклоничког идола ОП1 73), *злајшобоља* (где је народу понајвише

19 У Костићевој поезији и његовим преводима кованице добијене слагањем и комбинованом творбом су честе. Уп.: *белоданак*, *блајочаст*, *брадојлад*, *брзојловка*, *брзорас*, *буројред*, *векотрај*, *тостимор*, *двоженица*, *живодавац*, *зимојроз*, *зракожичан*, *косојрес*, *недромир*, *скојмор*, *сјоволовка*, *ускорђијача*, *часомил*, *шјаколазан* (Јанковић 1969). Нису увек творбено регуларне, али је песнички језик таква огрешења могао „упити“. Тако, међутим, нису мислили многи критичари Костићевог језика. Само историја рецепције Костићевих кованица тема је за посебну монографију.

20 Кованица је изграђена аналошки према имену часописа *Србобран*.

одлануло од златобоље ОП2 83, да ће се досадања златобоља у српском народу тим начином скорим окренути у противну болест, у златонемију ОП2 83), *златонемија* (окренути у противну болест, у златонемију ОП2 83), *бујарољуб* (пештанском бугарољубу није то још довољно ОП4 47), *царомор* (страховита судба царомора ОП4 115). Посебно отворена за овакве кованице била су Костићева писма, у којима је аутор често склон опуштенијем тону: *добронаписан* (Скоро се надајући одговору и добронаписаном и још боље сашивеном П1 62), *каламбуроманија* (ал' прави ће узрок бити моја ноторна каламбуроманија П1 144), *својеножно* (Ал' ми је жао што се Т. О. није својеножно – а доста је кракат – потрудио П2 276), *женомрзица* (подобна је да савлада сваку женомрзицу П2 416), *добројамшилица* (Благо теби кад имаш тако *йисмену* жену, тако паметну, тако добру памтилицу и добропамтилицу П3 119), *рукоцмок* (За сад јој испоручи јој најтоплији рукоцмок П3 119, Испоручи мој рукоцмок П3 141), *сирмоглавија* (на ону силну ветрометину и стрмоглавију П3 289) и сл. Тек поједине Костићеве кованице из његових политичких текстова, грађене према бројним постојећим лексемама, имају идентичан други део. Овакви примери су ретки. Костић као да се трудио да се у својој креативности не понавља: *рибождер* (од стања пећињака и рибождера ОП1 62) : *русождер* (Та није ли и сам највећи русождер ОП2 156).

4.1. Пуни стилски ефекат скованих сложеница веома често се остварује у ширем контексту, где нова лексема ступа у директну корелацију са семантички или творбено блиском лексемом из непосредног окружења: *сукњоловац* (– Он је ловац – промрмља генерал. Пре ће бити „сукњоловац“ – помислих ОК2 242), *велеизбрљаник* (ако и није велеиздајник, бар је велеизбрљаник ОП1 213), *немироносица* (та међу вама нема „жена мироносица“! И ако би се која и нашла, то ће пре бити *немироносица* ОП1 239), *долетајица* (Због величине, а често и сувишности тих трошкова кажу мађарски шаљивци да су делега-

ције *управо* „долегаћије“ ОП2 144), *дебелообразник* (По њеној најважнијој особини назвао би Дарвин ту нову врсту *ѡахиоѡа* или *ѡахидерматѡолоѡа*, *дебелообразници* ОП2 168).²¹ Игра речи у оваквим примерима долази до пуног изражаја.

4.2. Такозване императивне сложенице, пренете из народног језика и у језик романтичарске књижевности (Ристић 1970: 445, Милановић 2013: 159–169), инспирисале су и Костића да створи кованицу *мамѡром*: ал’ је шиљасти шишак на глави пруске војске свакојако опаснији мамигром него што је црвена капа бораца слободе ОП1 243.²² Новосковане сложенице овога типа потврђене су и у монографији о Костићевим кованицама (*ѡонивек, кажичас, кваримир, леѡивраѡ, обѡиражина, ѡлеѡисанка, ѡлеѡицвеће, руѡиѡрад, руѡимир, руѡиѡруд и ѡеѡидуб*) (Јанковић 1969). Занимљиво је да једној од њих (*кажичас*) Јанковић (1969: 29) одређује вредност „натегнуте и непријатне“ кованице, уз објашњење да у њој као да „има нечег инфантилног, од начина на који се деца каткад аче“. Број императивних сложеница у народном и стандардном језику, али и у језику наше романтичарске поезије, могао би овај став релативизовати. А не треба заборавити да су управо поједини примери из ове категорије кованица, попут чувене *ѡлеѡисанке*, били повод дугих филолошких дискусија.

4.3. Потребу за лексичким онеобичавањем и дозираним ироничним тоном Костић у преписци лексички остварује и уникатним лексичким негаторима изграђеним префиксом *не-*, у примерима

21 И ова кованица грађена је аналошки, на шта указује и Костић на истом месту, мало раније: „Ми смо уверени да би Дарвин ту нову врсту сисаваца ставио у ред пахидермете, *дебелокожника*.“

22 Уп. народне облике: *мамѡсѡра, мамѡвраѡ, мамѡѡуз, мамѡлажа, мамѡвоѡц, мамѡоко* и *мамѡѡара*. Својом експресивношћу императивне сложенице привлачиле су Костића, па из народног језика преузима и лексеме *ѡаливраѡ* (несташан један паливраг ужегѡ једну буктињу ОП1 47), *драживѡшка* (требало је пустити на њега таку *драживѡшку* ОП2 104), *ѡлачѡдруѡ* (у свакој муци и потреби плачѡдруг и утјешник ОП4 136) и сл.

нездравље (јер према свом нездрављу морам чекати да ме он потражи П1 237) и *неодушевљење* (Неодушевљење К. О. за моју појезију сасвим је разумљиво П2 262). Овакав тип кованица могао је бити и део игре речи, као у примеру *нейрезентација* (То већ нису толико трошкови репрезентације, колико не-презентације П2 105).

4.4. По угледу на фолклорну лексику, Костић је градио и полусложеничке спојеве, најчешће са јачим иронијским набојем у текстовима посвећеним књижевности и политици, али и у преписци: *бајтал-звонара* (срушити ту тропарокондакирмоску батал-звонару КЈ 25), *прелив-џурџура* (као у шкољки од прелив-пурпуре ОП1 73), *кабул-џолиџика* (ка-заће можда наши поборници аминашке кабул-политике ОП2 222), *џаџош-џромовник* (страшни мој татош-громовниче П1 63), *револвер-журналиџа* (Од мене може још свашта бити, до револвер-журналисте већ сам доспео П2 84).

5. Полазећи од властитих имена у њиховој основи, Костић је ван песничког језика врло радо градио различите кованице, и то именице, придеве и глаголе. Прецизно мотивисане конкретним личностима, стога и делом ефемерне у својим дометима, овакве кованице биле су погодно средство изношења полемичких ставова, али и средство за постизање ироније у преписци: *џамаџовиџијада* (Можда не би била тек џаматовиџијада сравнити грчки генитив ОК1 73), *ибзенијада* (а публика је већ покварена масном француском голотињом и свакојаким ибзенијадама ОК2 178), *бранкоманија* (Можда ни-гдје не влада тако силна бранкоманија ОК1 148), *бранкоман* (те би мени много мучније било увјеравати тебе или кога му драго бранкомана ОК1 207), *александровање* (баш александровање, баш рат КЈ 67), *миланизам* (те је у то већ у њекијем крајевима права зараза, прави – миланизам КЈ 193, по којима је микроб миланизма опоганио КЈ 194, Миланизам у највишој управи, миланизам у војсци КЈ 194), *све-џосављанин* (немају ни друштва да се одупиру на-

шијем светосављанима КЈ 218), Шулцад (а српска Шулцад исто то чини ОП1 84), *кавурисаџи* и *џарибалдисаџи* (таком је краљу вредно освајати земље и градове, вредно кавурисати и гарибалдисати ОП2 110), *извикџорисаџи*, *изкавурисаџи* и *изџарибалдисаџи* (ја мислим да Мијајло треба да извикџорише ил' изкавурисаџи, а Никица да изџарибалдисаџи П1 33), *искромвелисаџи* (да је начисто искромвелисаџи П1 88), *џоџинчаг* (Јоџу и џоџине са свима познатим и непознатим џоџинчаџма поздрави П1 256).²³ Познати су и разлози зашто је на овакав тип творбе нарочито инспирисао надимак песника Јована Јовановића: *Змајовидни* (Читао сам твој Змајовидни панегирик П2 38), *Змајџиста* (Он је специјалиста, Змајџиста П2 287), *Змајоваџа* (Змајоваџу већ ми је запримио Миџа Савић П3 168), *Змајованџа* (И ако сам побијао Врховчев екстракт из оне Змајованџе П3 290, 294, *змајџениџа* и *змајџоба* (то се можете запитати при сваком разговору о „змајџу“, „змајованџама“, „змајџениџама“ и „змајџобама“ П3 294).²⁴

На исти начин Костића су језички инспирисали и називи часописа *Видело* и *Браник*, па су у политичкој борби своју улогу добиле и следеће кованице намењене једнократној употреби: *највидџеластџиџи* (у свом најџобилатџиџем, највидџеластџиџем сјају ОП2 141), *видџеловаџкиџе* (ипак се и према *Видџелу* могло строџиџе, безџобџирниџе, управо видџеловаџкиџе ОП2 205), *ак-видџеловаџ* (да и така места попуњавамо само ак-видџеловаџцима ОП2 143), *видџеловаџ* (да га већ и сами видџеловаџци – увиђају ОП2 162), *браникџиџа* (Каџе ми паџа, да су се Браникџиџе разџирале П1 180).

23 Осим кованица *Шулцаџ* и *џоџинчаџ*, граматичким суфиксом *-аџ* изведене су, додајмо, и збирне именице са другачијом оснџовом: *миленчаџ*, *миришчаџ*, *неџојчаџ*, *џеџашчаџ*, *џољџиџчаџ*, *сџрашчаџ* (Јанковић 1969).

24 Да је оваквим стилџом утиџао на књиџевну околину, свџдџоче и одломци са кованицџом *Змајџованаџа* из текста Јована Димџовића, које Костић цитира: не циља толико на славуџа Јованџовића, колико на Змајџованаџце П 396, Лаза је ставио себи ватреног и одушевљеног змајџованаџца за опонента П 396.

6. Славеносрпски језик српског класицизма и сентиментализма, у време романтизма одбачен и презрен, постаје у Костићевој преписци извор хумора и ироније кроз псеудоархаизме, кованице налик на некадашње славенизме руског и рускословенског порекла: *размазишелни* (то припишите моме страу од ваши размазителни писама П1 148), *дембељејши* (Дражајши, љубезнејши и дембељејши П1 239), *преварителни* (моју „предварителну“ захвалност, која да не буде „преварителна“ биће ми прва брига П2 41), *сестрија* (Поздрави сву братију и сестрију П2 55), *блајошастиије* (Шта је вашем богатостију П3 288). Овакве кованице нису потврђене у монографији (Јанковић 1969), а представљају веран одраз романтичарског односа према својим књижевним и културним претходницима и њиховом језику.

7. Острашћене књижевне и политичке расправе, у које су била укључена различита језичка средства, подразумевале су и скривене језичке убеђиваче у одређене идеје. Ефектно средство биле су и програмиране деформације стандардног, вуковског израза, деформације високе експресивности: *шројарокондакирмоски* (срушити ту тропарокондакирмоску батал-звонару КЈ 25), *аустријскији* (која је у своме лакејству аустријскија од саме Аустрије ОП2 118). Још се лакше овом радикалном типу онеобичавања језика Костић препуштао у преписци: *лазаркостиићски* (мораш написати једну песму у духу Лазаркостиићском П1 92), *кроз-прсте-гледање* и *крозпрстегледање* (Имаћете прилике упражњавати се у „кроз-прсте-гледању“ ако сте читали у најновијем летопису моју појему и узастопце за њом критику; свакако ће се то крозпрстегледање односити више на појему него на критику П1 149), *на-зло-брски* (како се стара пријатељства због туђе сплеткарије на коцку међу и на-зло-брски проигравају П1 207), *и-а-изам* (До тог и-а-изма још нисам дотеро П1 230), *најодмахније* (Молим те одговори ми одмах, али *најодмахније* П2 24–25). Костићево писање цртице у појединим примерима омогућавало је читао-

цима лакше одгонетање језичке игре: *еґо-ишџа* (Као „еґоиста“ те још молим (као „еґо-ишта“ могао бих и да „иштем“) П2 26), *раз-умовање* (и како се то разумевање, ил' управ раз-умовање огледа у најновијој бедној победи мађарске владе ОП1 145), *раз-вереница* (да се питур издашно освети својој неверној раз-вереници П3 116).

8. И сливенице, као језичке игре остварене грубим отклоном од творбене норме, карактеристичне су биле само за Костићева приватна писма, у којима књижевникова језичка креативност није била спутана друштвеним нормама: *Каза* (← *Костих* + *Лаза*): Ваш *Каза* П1 32, 34, 42, 43, вашег *Казу* 40, итд., *изуметник* (← *изум* + *уметник*): Она је до сад у вама обожавала великог изуметника П2 418, *Змајаша* (← *Змај* + *Јаша*): А сад коју више о *Змајови*, сад већ управо *Змајаша* и његовом *Јаши* П3 282, *симпатијница* (← *симпатија* + *патијница*): *Симпатницо* моја! Када два народа пате под аковом једне тиранске владе, онда се та два народа љубе, и то се зове симпатија: кад две душе пате под аковом једне исте тиранске судбине, и то се онда зове симпатнија П3 556.

9. Извршена анализа Костићевих кованица у поезији и ван ње води следећим закључцима:

а) Сопствено лексикотворство Костић је највише суздржао пред божанством поезије: не рачунајући поједине рогобатне сложенице, језик је у њој строг, вуковски. Костићеве кованице у поезији, наглашавао је већ Младен Лесковац, нису сваки пут стилски адекватне, није им сваки пут погођен тон, али су изведенице грађене по вуковским творбеним моделима. Ван поезије, а нарочито у преписци, Костић је лако посезао и за свесним кршењем творбене норме те стварао изразито маркиране казионализме (*аустријскији*, *лазаркостихишки*, *кроз-јрсше-јледање*, *крозјрсшејледање*, *на-зло-брски*, *и-а-изам*, *најодмахније*). Језичка игра је нарочито у преписци, дакле ван оквира јавнога језика, била на-

глашенија, а у склопу процеса поигравања Костић је радо градио и сливенице (*изуметник, симпатиница, Каза, Змајаша*), које су представљале новину и у језику српске књижевности.

б) Већина кованица у Костићевој поезији и ван ње изграђена је деривацијом, суфиксима карактеристичним за грађење нових речи у читавој српској романтичарској књижевности (-*ø*, -*ар*, -*ач*, -*ло*, -*ај*, -*анка*, -*ишће* и -*лишће* итд.). Ван поезије велики је број, међутим, и кованица добијених слагањем и комбинованом творбом, углавном очигледном аналогијом према постојећим лексемама.

в) Нове лексеме са апокопама, активирани ван песничког језика, указују да Јанковићеву поделу на Костићеве метричке и стилистичке кованице морамо узети са више опреза. Примери идентични са метричким кованицама из Костићеве поезије, наиме, појављују се и у његовим есејистичким и публицистичким текстовима, као и у писмима. Исто важи и за изведенице са суфиксом -*ај*.

г) У творби Костићевих кованица огледа се и интернационализација српског језика јер су поједине, стилски маркираније, грађене и суфиксима страног порекла -*јага* и -*изам* (*сшамашовићијага, избзенијага, цудумијага; миланизам, амфибијизам*), а утицај страних творбених модела видљив је и у сложеницама са другим елементом -*манија* (*сликоманија, каламбуроманија, бранкоманија*) или -*ман* (*бранкоман*). Са друге стране, изведеница са суфиксом оријенталног порекла -*џија* готово да нема, а једина у корпусу, хибридног састава (*романџија*), стилски је обележена као пејоратив.

д) Иронија и хумор у тексту, који се заснивају на ковању псеудоархаизама, нових лексема налик на оне из славеносрпске епохе (*размазителни, дембелејши, њреваришелни, сесџрија*), карактеришу само Костићева писма. Пуни стилски ефекат псеудоархаизми постижу углавном тек у ширем синтаксичком контексту (*Дражајши, љубезнејши и дембе-*

љејши; моју „предварителну“ захвалност, која да не буде „*и*реварителна“ биће ми прва брига; Поздрави сву братију и сестрију).

ђ) Разумевање и многих других Костићевих кованица, поред псеудоархаизама, подразумева њихово сагледавање у ширем контексту, у којем оне неретко улазе у творбене и семантичке корелације са околном лексиком. Тиме је Костић читаоцу олакшавао откривање језичких игара остварених у кованицама.

ИЗВОРИ И СКРАЋЕНИЦЕ

- КЈ: Лаза Костић. *О књижевности и језику*. Прир. Хатица Крњевић. Нови Сад: Матица српска, 1990.
- ОК1: Лаза Костић. *О књижевности; Мемоари I*. Прир. Предраг Палавестра. Нови Сад: Матица српска, 1991.
- ОК2: Лаза Костић. *О књижевности; Мемоари II*. Прир. Предраг Палавестра. Нови Сад: Матица српска, 1991.
- ОП1: Лаза Костић. *О јолијници, о уметности I*. Прир. Младен Лесковац. Нови Сад: Матица српска, 1990.
- ОП2: Лаза Костић. *О јолијници, о уметности II*. Прир. Младен Лесковац. Нови Сад: Матица српска, 1990.
- ОП3: Лаза Костић. *О јолијници, о уметности III*. Прир. Младен Лесковац. Нови Сад: Матица српска, 1990.
- ОП4: Лаза Костић, *О јолијници, о уметности IV*. Прир. Младен Лесковац. Нови Сад: Матица српска, 1990.
- П1: Лаза Костић, *Прејиска I*. Прир. Младен Лесковац, Милица Бујас и Душан Иванић. Нови Сад: Матица српска, 2005.
- П2: Лаза Костић, *Прејиска II*. Прир. Младен Лесковац, Милица Бујас и Душан Иванић. Нови Сад: Матица српска, 2017.
- П3: Лаза Костић, *Прејиска III*. Прир. Младен Лесковац, Милица Бујас и Душан Иванић. Нови Сад: Матица српска, 2020.

ЛИТЕРАТУРА

Бугарски 2019: Ranko Bugarski. *Srpske slivenice: Monografija sa rečnikom*. Novi Sad: Akademska knjiga.

- Грковић-Мејџор 2011: Јасмина Грковић-Мејџор. „Отисци језичке прошлости у делима Лазе Костића“. У: *Лазе Костић 1841–1910–2010*. Ур. Љубомир Симић. Београд: Српска академија наука и уметности, 59–68.
- Јанковић 1969: Владета Јанковић. „Поетска функција кованица Лазе Костића“. У: *Зборник историје књижевности*, књига 7. Ур. Војислав Ђурић. Београд: Српска академија наука и уметности, 1–81.
- Ковачевић 2012: Милош Ковачевић. *Лингвистичка књижевна теорија*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Марковић 1986: Драгица Марковић. „Лингвистичка анализа кованица Лазе Костића“. *Прилози проучавању језика*, 22. Нови Сад, 145–161.
- Милановић 2013: Александар Милановић. *Језик весма полезан*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Милановић 2020: Александар Милановић. „Изведенице са суфиксом -нка као огледало културног развоја“. *Јужнословенски филолоџ*, 76, св. 1, 57–76.
- Мухвић-Димановски 2005: Vesna Muhvić-Dimanovski. *Neologizmi: Problemi teorije i primjene*. Zagreb: Filozofski fakultet, Zavod za lingvistiku.
- Ристић 1969: Олга Ристић. „Лексичко-семантичке одлике творбе именица у неких српских и хрватских романтичарских песника“. *Јужнословенски филолоџ*, XXVIII, 1–2, 219–320.
- Ристић 1970: Олга Ристић. „Лексичко-семантичке одлике творбе именица у неких српских и хрватских романтичарских песника“. *Јужнословенски филолоџ*, XXVIII, 3–4, 387–451.

KOSTIĆ'S COINS IN HIS POETRY AND BEYOND IT

Summary

This paper analyses the relation between Laza Kostić's coins that have been activated in his poetry as well as beyond it, in essayistic, political and publicist papers, but also in his private and professional correspondences. We point out the similarities and differences in the type of coinage and the functions of these coins. The similarities are numerous: derivatives are predominant and the same suffixes are activated as dominant. Transgressions in regard to the formative standard in both corpora are in relation to infrequent compound nouns. As a key difference emerges the usage of stylistically highly distinctive occasionalisms, e. g. coins that intentionally go against the formative standard which are absent from Kostić's poetry, but are not rare in his correspondences.

Keywords: word formation, wordplay, poetism, individual neologism, coin, apocope, derivative, compound noun, imperative compound noun, occasionalism

Сања Ј. ПАРИПОВИЋ КРЧМАР

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
sanja.paripovic@ff.uns.ac.rs

О СТИХОВНОМ РЕПЕРТОАРУ ПЕСАМА ЛАЗЕ КОСТИЋА

Сажетак: Радом се указује на два питања о стиху Лазе Костића која су најзаступљенија у критичкој литератури: питање силабизма на романски начин, тј. питање структуре Костићевог симетричног десетерца и питање заступљености нерегуларних стихова, односно његове употребе неизометричних облика.

Кључне речи: Лаза Костић, симетрични десетерац, померена цезура, каталекса, нерегуларни и регуларни неизометрични облици, неметричка версификација

*Свеколика вештина, ја и песничтво,
своди се на две дијаметрално уско-
сне силе, на овајућивање мисли и на
овамишљавање јусти; слоја тих двеју
сила зове се форма, облик.*

Лаза Костић¹

Указивање на специфичности стиховства Лазе Костића, сагледавање песничства у целини из аспекта метричког распона и хронологије метричких форми, несумњиво је допринос на равни појединачне песничке поетике, премда на нешто општијем, надређенијем нивоу, статистичка обрада

¹ Из текста „Одговор на 'Мњење о Костићевој Беседи' од Глише Гершића и А. Хацића (1866)“, штампаног у целини у зборнику радова *Лаза Костић* (1960: 383).

и интерпретативни приступ Костићевој стиховној грађи тендирала би и секундарном циљу, тачније – допринела би пројекту стварања историје српског стиха. Поступком елементарног описа стиха понајбоље се може преиспитати тачност појединих навода у критичкој литератури, која је у овом случају прилично обимна, а уједно и показати шта је пропуштено при идентификацији појединих поступака. Од уопштених тврдњи о подухвату европеизације српске поезије на метричком плану, обликовном иновирању којим је и српски песнички језик могао досећи нове боје, звучност и снагу,² прегалаштва у одомаћивању јамба, све до анализа стиха појединачних песама, евидентно је да се могу издвојити поједина питања која су у литератури о Костићу готово највише заступљена: питање силабизма на романски начин, тј. питање стиха као члана породице стихова на подлози лирског народног десетерца и питање заступљености нерегуларних стихова.

1. Костићев симетрични десетерац

Можда је парадоксално што првим проблемским питањем призивамо Костићеву последњу и најпознатију песму, која је временом у критици задобила изразиту вредносну постојаност и трајност, али се расветљавањем њене структуре понајбоље, чини се, сагледава не само развој Костићевог стиховног регистра него и утицај из домаће и стране традиције. О генези форме којом је окончано Костићево стваралаштво писао је Светозар Бркић шездесете године прошлога века. Разлог промене у структури десетерца Бркић види у његовом сусрету са енглеским писцима, конкретно Шекспиром. Онај трохејски стих народних песама сада својом звучношћу одаје утисак јампске структуре, било правилне или не. Тај декасилабични стих је, пише

2 По оцени Вељка Петровића из текста „Појава Лазе Костића“ (штампаног у књизи *О књижевности и књижевницима*, 1958), у зборнику радова *Лазе Костић* (1960: 306).

Бркић, „друкчији, покретљивији, са мање имперсоналног патоса од оног ранијег, подеснији за лирско стање, за изражавање емоције у току“ (1960: 366).³ Комбинација стиха од девет слогова са десетосложним јавља се, дакле, у препевима већ око 1859, а после неколико година и у његовој ауторској песми „Певачка 'имна Јовану Дамаскину“. Међутим, аутор ове констатације неопрезно бележи да се стихови од девет слогова завршавају јамбом. Ако се погледа песма у целини, види се да неки од таквих стихова, дакле не сви, имају наглашен 9. слог, што упућује на једну ритмичку варијанту десетерца.⁴ Надаље, у размаку подоста година ово правилно алтернирање биће употребљено у песми „Омладина на збору“ (1881), па опет након извесног временског периода у сонету „Њеном Царском Височанству Стани Николајевој... у споменицу“ (1891). Ако смо помислили да је грешка у претходној тврдњи да се деветосложни стихови завршавају јамбом, Бркић ће нас разуверити поновним помињањем „односа десетерца и јамбског римованог деветерца, последњи пут пре његовог дефинитивног развитка у пуној схеми оригиналне октаве“ (1960: 370). А та октава у којој ће ова комбинација стихова, ова нова ритмичка кретања, достићи своју пуноћу готово педесет година од прве примене, биће, у ствари, термилошки прецизно, станца Костићеве последње песме „Santa Maria della Salute“. Дакле, у распону од готово пола века Костић је „ковао ритам и облик строфе“ створивши оно што до тада није постојало ни у нашој ни у светској књижевности, па се Бркић пита зашто она не би могла понети име овога песника – по угледу на сличне примере у литератури.

3 Но, није једино десетерац био подложен промени, и остали, краћи трохејски стихови тендирали су јампском ритму, попут осмерца и шестерца, бележи Бркић.

4 Четврти стих прве строфе („госпуду тутња громовима“), која се у целини понавља на крају песме чинећи прстенасту композицију са рефренским катреном, нема нагласак на деветом слогу те није ритмичка варијанта симетричног десетерца.

Након Бркићеве анализе, полазећи од заблуде да је Костићева последња песма испевана у јамбу, Жарко Ружић у раду „Симетрија и мелодија у Костићевој 'лабудовој песми'“⁵ испитује њену метричко-ритмичку структуру и заступа став да се у њој очитује ритам стиха народне лирике. Уз постојећу структуру симетричног распореда по две акценатске целине пре и после цезуре (3+2//3+2), симетрије акцената двосложнице (4. и 9. слог) и слободног распореда акцената на почетку полустихова, у овој Костићевој песми, истиче Ружић, додаје се рима и спроводи комбинација акаталектичког стиха са својим каталектичким обликом. Иако је, тврди Ружић, Костић акценатске сигнале доводио и до десетог слога, што потврђује да је „итекако осећао суштинску разлику између варијанти симетричног десетерца“ (Ружић 1986: 75), односно правио разлику између две варијанте симетричног десетерца, лирске и јампске, „Santa Maria della Salute“ „испевана је у првој, лирској варијанти, са каталектичким стихом, односно 'деветерцем' на чијем се крајњем (непарном) слогу налази акценатована једносложница“ (Ружић 1986: 76). Чак подвлачи да је и венецијанско име у рефрену усаглашено структури лирске варијанте симетричног десетерца, односно акаталектичким парно римованим стиховима. Дакле, Ружић стих од девет слогова који се алтернира са симетричним десетерцем види као каталектички стих који се у нашој уметничкој поезији јављао и пре Костића. И у овом тексту ће се подвући иновативан спој стиховне комбинације са за Костића новом и једино тада употребљеном надстиховном структуром, тј. станцом, што ће Ружића водити закључку да се у техници ове последње песме остварује његова филозофска концепција о укрштају (в. Ружић 1986: 79–80).

На ова тумачења надовезује се и врхуни их рад Светозара Петровића „Стих и строфа двију пјесамa

5 Рад је првобитно насловљен „Симетрија и мелодија у једној Костићевој станци“ и објављен у часопису *Књижевности* 1971. године, св. 3, 186–199.

Лазе Костића“.⁶ Наиме, поредећи метрику песама „Народни посланик“ и „Santa Maria della Salute“, Светозар Петровић закључује да се прва песма може видети као антиципација стиховне форме друге / лабудове Костићеве песме, како је то наслутио и Младен Лесковац, на чију сугестију и настаје овај компаративни приступ у области стиха. Лирски десетерац, којим је писана прва песма, задобиће своју специфичну метричку трансформацију у строфама песме „Santa Maria della Salute“. Тако ће стих ових песама Петровић позиционирати у породицу стихова насталих на подлози лирског народног десетерца у српској и хрватској поезији 19. века, подсетивши да је међу народним стиховима овај стих доживео разноликост ритмичких конкретизација. Ова преобликовања настала су, подсетимо, приликом сусретања нашег народног силабизма и европског силабичко-тонског стиховања и романског силабизма другачије стиховне организације. Тако створене различите ритмичке типове, због самосталне употребе и посебне функције, увиђамо као засебне стихове. Костићев стих ових двеју песама није ни силабички стих народног песништва нити она друга силабичко-тонска ритмичка варијанта лирског десетерца јер нема правилне смене у распореду нагласака, већ је метрички налик оним силабичким стиховима француске и италијанске књижевности где стихови имају једнак број слогова до последњег наглашеног слога у полустиху и читавом стиху. Петровић тако тврди да, на основу тонске константе на 4. и 9. слогу, „по критерију по којему је *endecasillabo* једанаестерац, Лазин стих је, и кад има девет слогова, десетерац; по критерију по којему је француски александринац дванаестерац, Лазин стих је, наравно, осмерац“ (Петровић 2003: 357). То не значи да је овај Костићев стих настао утицајем романске версификације, већ више прилагођавањем метричкој природи немачког силабичко-тонског стиха. Ко-

6 Текст првобитно објављен у *Прилозима за књижевност, језик, историју и фолклор*, XLVII–XLVIII, 1981–1982, 1984, 34–42.

стићева иновација крије се и у комбинацији строфе са оваквом врстом стиха; осмостиха у којима алтернирају (ако имамо у виду број слогова које бројимо на прсте) десетерци и деветерци овакве ритмичке реализације није било, као ни станце у лирском десетерцу пре Костићеве „Santa Maria della Salute“.

О модерности Костићеве песничке грађевине и поетике, између осталог и у контексту стиха, уз осврт на Бркићево увиђање о омашци при декларисању Костићевих стихова јампским, писала је Мирјана Д. Стефановић потврђујући Петровићеву аргументацију о сустицању домаћег узорка и облика романског силабизма, подвлачећи да се није градио јампски ритам, а да је наглашеним једно-сложницама на завршецима парних стихова у строфи Костић подигао тон песми „и градио га је концептуално, с пуном свешћу о значењу који тај стих има за смисао читаве песме“ (в. Стефановић 2011: 46–47; 2012: 204–206).

Напослетку, у раду Ивана Негришорца (2011) указано је и на четири облика метричко-ритмичких прекршаја у овој песми: нарушавање изосилабичности, изотоничности, изострофичности и померање цезуре, као и на њихову стилску мотивисаност. Одступање од основног метричког обрасца, који системски чине акаталектички и каталектички стих, уочено је у четири стиха и препознато као појава хиперкаталексе, која се јавља у стиховима који остварују свој пуни облик, тачније, акаталектички су. Потом се констатује да је у тим стиховима присутан један слог више у првом полустиху, тачније вишак ненаглашених слогова, и да је праћен померањем цезуре. Ова промена названа инцидентном изневерава очекивање регуларног симетричног десетерца, тврди Негришорац, односно овај се „феномен хиперкаталексе мора сматрати као хотимично, срачунато унесен облик ритмичке инкохеренције“ (Негришорац 2011: 98). Но, треба имати у виду да се тонска константа на 4. слогу одржава у стиховима у којима је акценат умерен на 10. слог („зашто

се мудрачки мозгови муте“, „У нас је све к'о у мужа и жене“, „то тек у заносу пророци слуте“), док се у стиху који одржава тонску константу на 9. слогу акценат не налази на 4. већ је померен на 3. слог („презри, небеснице, врело милости“). Мада: могуће је и у овом стиху прихватити акцентовање на 4. слогу, чиме би се и даље остало у домену силабизма на романски начин, што доводи у питање тврдње о метричкој грешци или метричком прекршају. Сва четири стиха у којима је препознато одступање имају једнак број слогова у првом полустиху до последњег његовог наглашеног слога. Донекле је упитна и тврдња о иктусној уједначености (јер се истиче да је стих ове песме четвороиктусни), те нарушавању изотоничности ка којој се није ни тендирало у овом стиху, тј. перципирање огрешења о начело изотоничности, ако имамо у виду да стих није тонски дефинисан. Апсолутно је, пак, прихватљива тврдња да се ритмичким осцилацијама сугерише увиђање стилематике ових поступака, те маркирају стихови семантички бременити. Функција ових промишљених структурних померања досеже, уз стилски, и свој естетски потенцијал, те се Костићева песма „Santa Maria della Salute“ на версолошком плану прима као савршена.

2. Костићеве неизометрични облици

Пред крај 19. века Љубомир Недић у тексту о Лази Костићу⁷ изриче да су у његовом стваралаштву садржај и форма на једнакој разини, тј. да су „обоје на равној висини, и песничка идеја и њена спољна форма, те, отуда, не може бити говора о каквом могућем икупљивању једнога другим, идеје формом, или форме идејом“ (Недић 1960: 264). Међутим, овај суд о непретежности једног од два песничка елемента, о њиховој сраслости, неће он заступати до краја текста јер већ у трећем делу чланка, у којем

7 Текст „Лаза Костић“ Љубомира Недића првобитно је објављен у књизи *Из новије српске лирике* 1893. године, 125–162.

испитује како је Костић певао, дакле задржава се на његовој форми, видимо да му замера песничку слободу, однос према облику како му је драго, услед чега му стих није складан, тачније рогобатан је, каже Недић, закључујући да „он нимало не пази на то да ли му размер одговара предмету“, односно да ли приличи ономе о чему се пева (Исто: 279). По Недићу, Костић прâви, одговарајући метар којим се служи кроза скоро сву баладу „Самсон и Далида“,⁸ без видљивог разлога мења не толико подесним за сам садржај, па му приписује небрижљивост, коју ће препознати и на плану одабира речи, реченице, каламбура.

С друге стране, тумачећи управо спев „Самсон и Делила“ још почетком тридесетих година 20. века, Слободан Јовановић⁹ указује на усклађеност предмета певања и његове формалне реализације, односно на различитост облика сваког од пет певања овога спева јер се водило рачуна да врста стиха буде подешена садржају. Вредност овога спева, мишљења је Јовановић је, поред осталог, и у лепоти облика, постигнутом складу описа са стиховном структуром, тј. изналажењу прикладног облика песничком изричају.¹⁰ Исте године ће и Тодор Манојловић,¹¹ у тексту о Костићевом новом сјају, опсервирати о овој релацији садржај–форма, истовремено концизно и луцидно исписујући кључна начела периода у којем је стварао:

8 Назив песме се наводи онако како стоји у сваком раду у којем се помиње, отуда неуједначеност.

9 Текст „Лазе Костића 'Самсон и Делила'“ Слободана Јовановића првобитно је објављен у *Лешојису Мајице сриске* 1931. године, јул–август, 1–9.

10 „Напр. у трећем певању, које описује 'бујне ноћи' Самсона и Делиле, стих је кратак, убрзан, задихан. [...] У четвртном певању, које описује Самсоново тамновање, стих је широк и свечан, како приличи слепом певачу какав је Самсон постао у тамници. [...] Треће певање је у осмерцу, а четврто у десетерцу. [...]“ (Јовановић 1960: 153–154).

11 Текст „Нови сјај Лазе Костића“ Тодора Манојловића првобитно је објављен у *Лешојису Мајице сриске* 1931. године, март, 181–186.

Код, правог истинског песника, уопште, и нема форме – мислим форме у смислу нечег престабилираног и једаред за свагда датог и важећег, у смислу нечег правилног, аутономног и начелно одвојеног од садржине – нема форме, већ само муњевито, интуитивно искрсавајућег адекватног израза за суштину, за доживљај који тек у том изразу или кроз тај израз постаје, као што би Гете рекао, *goiађај*. У песмама, поемама, драмама Лазе Костића имамо такве „догађаје“, спонтане и особене формулације извесних индивидуалних доживљаја, извесних садржина свести које као такве просто измичу сваком правилу и мерилу рационалне естетике (Манојловић 1960: 317–318).

Овај романтичарски концепт органске форме која прати песничку идеју, и од ње је недељива, на шта Манојловић у овим реченицама указује, биће предмет потоњих радова о Лази Костићу. Тако ће поменута поема временом бити евидентирана као полиметријска композиција у којој су „непарна певања написана силабичко-тонским трохејским симетричним осмерцем, парна – силабичко-тонским јампским десетерцем без цезуре“ (Грдинић 1991: 50). Смена ових стихова није правилна, а промена ритма, тврдило се, потпомогнута је и променама у римовању¹² и хетеросилабичким стиховима. Ни груписање стихова није усклађено: смењују се строфоиди и одсечци у несистематском поретку, а потом се тај неуређени низ аморфних целина супротставља последњем певању у правилно организованим катренским строфама. Ове ритамске осцилације назнака су сагласја садржаја и облика песме: измена једног повлачи измену другог или, прецизније речено, облик је у функцији садржаја – с тим да је промена ритма која се остварује променом врсте стиха у овој поеми у композиционој функцији а не тематски мотивисана, како бележи Грдинић, те тако детаљније представља природу односа садржаја и

12 О начину римовања ове поеме видети Грдинић 1991: 51.

облика, коју је још давно Јовановић приметио.¹³ У овој поеми приметни су и хетеросилабички стихови у деловима који преносе страсти и страдања (први, трећи и четврти део), чиме се потврђује њихова курзивна улога, а промена ритма постигнута је и преласком са строфичне на астрофичну организацију стихова.

Својевремено је сам Костић теоријски артикулисао начело стварања књижевног романтизма бранећи своју „Беседу“ од неповољног суда рецензента. Том приликом објаснио је однос садржаја и облика полазећи не од чињеница текста него од књижевнотеоријског контекста, тумачећи концепцију по којој је његово дело целовито. И те како је структура поеме интенционална творба, а не случајност. Костићево полазиште је у посебности садржаја сваког дела поеме, које је пратио адекватан облик; одабир облика је, дакле, прилагођен тематици одељака поеме, тј. предмету певања.¹⁴ Чини се отуда најподобнијим да се „Беседа“ композиционо структурира полиметријски јер се поступком смењивања групе стихова различите врсте прати и смена различите експресије, и постиже интензивирање осећања.

Полиметрија је у другој половини 19. века била специфична и за дијалошке песме, али није увек пратила дијалошку структуру песме. Костићева полиметријска композиција „Славуј и лала“ у дијалошком делу преплиће стихове различитих дужина, готово их правилно комбинујући: 10 (5+5) у непарним стиховима катрена, док се у

13 Указано је „да су метричка средства (стих, организација стихова, рима) у различитој врсти везе са садржајем дела. Једанпут је то због промене у начину казивања, други пут да би се нешто нагласило, истакло, трећи пут у композиционој вези. Могло би се рећи да је однос између идеје и њеног облика у поеми 'Самсон и Делила', некако, више метафоричан. Сударањем јамба и трохеје, реда и хаоса, као да се и ритмом пресликава амбиваленција Делилиних осећања, истовремене љубави и мржње коју осећа према Самсону“ (Грдинић 1991: 54).

14 О томе видети Грдинић 1995: 44–45.

парним стиховима смењују слоговно краћи стихови 9/8/7/6 са фреквентним једносложним завршецима. Тек увођењем коментара трећег лица, које слуша дијалог, мења се ритам – функција сумирања разговорне ситуације постиже се стихом трохејске структуре, симетричним осмерцем, али се не мења тип строфе. Ова је песма, наиме, пример сплитања нерегуларних (полиметријска композиција) и регуларних (комбиновани размер) неизометричних облика. Сличну структуру има и дијалогска песма сатиричног садржаја „Иза Драгина 'порођаја'“, у којој се такође сменом гласова актера два кола, и увођењем коментара на крају, мења ритам.

Утврђено је да су у Костићевим полиметријским композицијама најфреквентнији стихови симетрични осмерац (и његов каталектички облик) и јампски десетерац (са цезуром и без цезуре), а присутни су и епски десетерац, комбиновани размери (10/7/6; 8/6), четверац и полисилабички стих. За нерегуларне метричке облике „у односу на стиховни репретоар опуса као специфичан избор показује се бесцезурни јампски десетерац“, док „оштрини промене ритма доприноси контрастирање јампских и трохејских стихова у готово свим полиметријским композицијама“ (Грдинић 1995: 120).

Међу песмама испеваним полисилабичким стихом, другим нерегуларним неизометричним обликом, има елегичних („Спомен Јовану Андрејевићу“, „До појаса“), сатиричних („Побри Ј. Ј.“), емотивно нијансираних („Спаваћа песма (Арапски напев)“, „У ноћи“, „Лице твоје“). Костић се служио и регуларним неизометричним облицима (комбинованим размером и неизометричним строфама). Регуларно смењивање дужег и краћег стиха изразито је и разноврсно у Костићевом стиховању.¹⁵

15 Нпр. комбиновао је симетричне осмерце са петерцима („Стари Цуго“, „Срем и Бачка“) и шестерцима („Српкиња“, „Десно крило“), асиметрични осмерац са шестерцима („1863“) и седмерцима („Сужњи“), седмерце са шестерцима који су, у већини

У литератури су запажене и Костићеве песме у неметричкој версификацији, односно песме написане нерегуларним стихом. Песма „У Срему“ (1861), Костићев „стихотворачки експеримент“, како га назива Зоран Крвар, сматра се иницијалним примером неправилног стиха у српској књижевности. Ова песма без риме и без изометрије настала је под утицајем немачких слободних ритмова, јер је Костић, запажено је, добро познавао класике немачке књижевности, првенствено Гетеа, а потом и Хајнеа, наводи Крвар на основу запажања Миодрага Радовића (в. Kravar 1987: 229–230). Истиче се, ипак, да је „stih pjesme 'U Sremu', po jačini i po tipu svoga metametričkog akcenta, bliži predromantičarskoj varijanti slobodnih ritama nego Haïneovoj“, те да ова прва метрички ирегуларна песма подсећа на пиндарску оду, односно да је била „dio pokušaja da se nasljeđuje tradicija pindarske ode“ (Kravar 1987: 230). А како су немачки предромантичари наследовали Пиндара у употреби слободних ритмова, тако се Костић овом песмом јавља „као баштиник традиције употребе слободних метричких облика и у античкој и у немачкој књижевности“ (Грдинић 1995: 136). Тачније, Костић је немачки слободни ритам прилагодио нашем језику. Наредне године настаје песма „Еј, ропски свете“ (1862), убрзо и песме „Опрости ми...“ и „За сестром“, а три године потом и песма „Спомен на Руварца“ (1865).¹⁶

песама, на основу риме у суштини тринаестерачки стихови графички разломљени („Под прозором“, „Даници“, „Љубавни двори“, „Погреб“, „После погреб“, шестерце са петерцима („У ју-ју-ју-ју!“). И ово регуларно смењивање стихова опире се једноличности најчешће позиционирањем једносложница на крају краћег стиха, те се они могу евидентирати као катаlecticки у појединим случајевима, што опет доводи у питање ову врсту размера. Наиме, овај поступак једносложног завршетка стиха може се са сигурношћу декларисати као Костићев спецификум.

16 О стиху ове песме видети Грдинић 1988: 209–217.

3. Ка закључку

Само на основу ова два доминантна версо-лошка питања може се наслутити комплексност подухвата израде метричког регистра песама Лазе Костића. Мањкавост оваквих, иако у великој мери прегледних, статистичких приказа овде би дошла највише до изражаја. Наиме, регистром се не нотира на пример померање цезуре, појава каталексе или предудара, а комбинација стиха у свим својим облицима (пуним, крњим, прекобројним), која је у Костића почеста, захтевала би додатни начин идентификације, посебно ако имамо у виду начин на који је Костић градио и развијао свој симетрични десетосложни стих, те како је стих од десет слогова комбиновао не само са његовим каталектичким обликом, него и са његовом епском структуром, па и деветерцима, стихом од једанаест и дванаест слогова, додуше у неправилном поретку. И када је десетерац основна метричка мера песме, има стихова у којима је померена цезура, а и у малом броју стихова једносложница је на крају, тачније – акцентован је 10. слог, што може да упути, с обзиром на цезуру иза 5. слога, на каталектички јампски једанаестерац у преплету са симетричним десетерцем.¹⁷

Ништа једноставније ствари не стоје ни у случају регистарског представљања неизометричних облика. Табеларни преглед могао би бити иницијални корак ка аналитичким радовима о појединачним песмама регуларног и нерегуларног стиха, премда би интерпретативни захват сваке овакве песме засебно могао претходити опису стиха који регистар може да евидентира, јер би надокнадио недостатке статистичког описа. Ова својеврсна коегзистенција пописа и анализе стихова песама, претендује да постане пракса при сваком истраживачко-версификационом послу.

¹⁷ Нпр. песме „Прометеј“, „О Шекспировој тристагодишњици“, „На парастосу српског кнеза Михаила М. Обреновића III“.

ЛИТЕРАТУРА

- Бркић 1960: Светозар Бркић. „О генези једног ритма и једне форме“. У: *Лаза Костић*, зборник радова. Прир. Младен Лесковац. Београд: Српска књижевна задруга, 365–373.
- Грдинић 1988: Никола Грдинић. „О стиху песме 'Спомен на Руварца' Лазе Костића“. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, бр. 2, 209–217.
- Грдинић 1991: Никола Грдинић. „Запажања о форми поеме 'Самсон и Делила' Лазе Костића“. *Дометни*, год. 18, бр. 65–66, стр. 50–54. Сомбор: Народна библиотека „Карло Бијелицки“.
- Грдинић 1995: Никола Грдинић. *Нерегуларни метрички облици – Одег из историје српског стиха*. Сомбор: Градска библиотека „Карло Бијелицки“.
- Јовановић 1960: Слободан Јовановић. „Лазе Костића 'Самсон и Делила'“. У: *Лаза Костић*, зборник радова. Прир. Младен Лесковац. Београд: Српска књижевна задруга, 146–155.
- Костић 1960: Лаза Костић. „Одговор на 'Мњење о Костићевој Беседи' од Глише Гершића и А. Хаџића“. У: *Лаза Костић*, зборник радова. Прир. Младен Лесковац. Београд: Српска књижевна задруга, 382–386.
- Kravar 1987: Zoran Kravar. „Neppravilni stih Franje Cirakija“. У: *Стих групе половине деведнаестог века*, зборник радова. Ур. Светозар Петровић. Нови Сад: ВАНУ, 209–258.
- Манојловић 1960: Тодор Манојловић. „Нови сјај Лазе Костића“. У: *Лаза Костић*, зборник радова. Прир. Младен Лесковац. Београд: Српска књижевна задруга, 313–319.
- Негришорац 2011: Иван Негришорац. „Стилематика метричког прекршаја у песми 'Santa Maria della Salute' Лазе Костића“. У: *У спомен на Лазу Костића (1841–2011)*, зборник радова. Ур. Ивана Живанчевић Секеруш. Нови Сад: Филозофски факултет, 95–104.
- Недић 1960: Љубомир Недић. „Л. Костић“. У: *Лаза Костић*, зборник радова. Прир. Младен Лесковац. Београд: Српска књижевна задруга, 263–284.

- Петровић 1960: Вељко Петровић. „Појава Лазе Костића“. У: *Лаза Костић*, зборник радова. Прир. Младен Лесковац. Београд: Српска књижевна задруга, 302–312.
- Петровић 2003: Светозар Петровић. „Стих и строфа двију пјесама Лазе Костића“. *Облик и смисао – Сјиси о стиху*. Београд: Фабрика књига, 351–363.
- Ружић 1986: Жарко Ружић. „Симетрија и мелодија у Костићевој 'лабудовој песми'“. *Над зајонешком стиха*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 71–86.
- Стефановић 2011: Мирјана Д. Стефановић. „*Vita nova* Лазе Костића“. У: *Лаза Костић 1841–1910–2010*, зборник радова. Ур. Љубомир Симовић. Београд: САНУ, 39–49.
- Стефановић 2012: Мирјана Д. Стефановић. „*Vita nova* Лазе Костића“. У: *Лаза Костић, Vita nova – Песме и коментари*. Прир. М. Д. Стефановић. Београд: Службени гласник, 189–208.

Sanja J. Paripović Krčmar

ON LAZA KOSTIĆ'S POEMS VERSE REPERTOIRE

Summary

From general claims about the endeavour to europeanize Serbian poetry on the metrical and formative innovation level, predominance in the iambic domestication field, all the way to the analysis of the verses of a single poem, it is obvious that certain questions almost predominantly represented can be singled out in the literature on Kostić. These are the question of syllabism in the Roman style, that is the question of Kostić's symmetrical decasyllable structure and the question of the representation of irregular verses, that is, his use of non-symmetrical forms. Kostić's symmetrical decasyllable is metrically similar to those syllabic verses of French and Italian literature where the verses have the same number of syllables until the last stressed syllable in the half and the whole verse; not only did he combine it with its catalectic form, but also with its epic structure, even a verse consisting of nine syllables, the one of eleven and twelve syllables, albeit in an irregular order. Even when decasyllabic is the poem basic metric measure, verses in which the caesura is displaced, and even in quite a few verses the

monosyllable is at the end still exist. The theoretically articulated literary romanticism creation principle, an organic form following the poetic idea and is indivisible from it, which means that the form is in the function of the content, is manifested in Kostić's use of irregular (polymetric scale and polysyllabic verse) and regular non-symmetrical forms (a combined scale and non-symmetric stanza). With poems in non-metrical versification, Kostić inherits the tradition of free rhythms of German poetry whose sources are to be found in ancient literature.

Keywords: Laza Kostić, symmetrical decasyllable, displaced caesura, catalexis, irregular and regular non-symmetric forms, non-metrical versification

Мирјана Д. СТЕФАНОВИЋ

Нови Сад

mdstefan@neobee.net

КОСТИЋ ЛАЗА / СТИХА МЛАЗ:
КАТАЛЕКСА КАО ОБЛИК ПОСТВЕРСА

Сажетак: У српској науци о књижевности не много интерпретирана појава каталексе, сада се описује и посматра као критички коментар традиционалног народног стиха. Везује се не само за поезију Лазе Костића, већ и за друге романтичаре. Колико је то стиховни поступак везаности, а колико пут одрешености ка слободном стиху – показује се анализом репрезентативних примера.

Кључне речи: каталекса, постверс, Лаза Костић, српски романтизам

Неколико је повода овом мом размишљању. Најпре један мој рукопис, пред штампом, који је заправо историја српске лирике с историјом српског стиха; уз то, и недавно објављене књиге о лирици, у којима се не запажа појава о којој размишљам, или се погрешно именује, па тако нема утицаја на интерпретацију песме. Ту већ, дакле, искри други повод мом раду, а то је појам каталексе и њено дефинисање. Трећи повод свакако јесте поетика стиха Лазе Костића, оне версолешке појаве која се, кад се збори о овом песнику, никако у данашњој науци није контекстуализовала унутар целокупне српске лирике. И то је већ довољно за, рекло би се, занимљиву тему. Основну грађу чини тротомник песама Лазе Костића, у приређивању Владимира Отовића, а у издању Матице српске, будући да се ту налазе и оне песме које песник није уврстио у своју обимну збирку из 1909. године. Уз то, наравно, до-

лазе и појединачни примери српских романтичара, али и песника с почетка двадесетог столећа.¹

Да је један специфичан стиховни поступак основна тема рада – из које се извлаче далекосежније претпоставке о српском стиху уопште – види се већ из насловне играрије – Костић Лаза / стиха млаз. Ту појаву лексикони наводе као каталексу. Српски терминолошки речници, на жалост, не дају баш тачну а ни прецизну дефиницију (уп. на пример Živković 1985), па је најтачнији Вилпертов речник, који јасно каже како је термин каталекса везан за стопни стих, а појам каденце за силабичко-тонски стих (Wilpert 2001: 393–394; 400). Како је, међутим, у нас уобичајено да се за ту појаву у оба типа стиха користи антички појам, он ће се и овде користити, као договорни термин. Каже се да је каталекса краћење стиха за завршни ненаглашени слог, па је последњи иктус у стиху готово без изузетка у свим стиховима реализован, мада се та појава односи и на антепенултиму, али за ову причу то није од посебне важности. У свакодневном животу, на пример, опозитни појмови дуга сукња – кратка сукња не би се могли описивати као каталектичка одећа, али већ у примеру кратка сукња – краћа сукња постоји особина која се на стиховном плану може управо тако разумети: краћење на завршетку стиха.² О каталекси, чије се, наравно, основно значење везује уз појам стиха, могућно је говорити и на општијем плану – на пример, о „каталекси теорије рецепције“ (Стефановић 2014), где је појам употребљен метафорички.³

1 С обзиром на тему, подразумева се да се не наводе све песме Лазе Костића, нити осталих песника, будући да је сврха рада присуство каталексе код појединачних романтичара.

2 Слична играрија може се наћи и у задовољству кафом. Тако се, иако граматички / семантички нема упориште у компаративности придева „горак“, може разумети каталектички употреба кафе с мање шећера: „горча“ кафа подразумева напитак с мање заслађивача.

3 Реч је о томе како, иначе иновативна теоријска мисао Јаусова о рецепцији, садржи у себи и неке недовршене идеје: „није, наиме, у могућности да [...] открије многа дела која управо због

Ако се вратимо стиху, а према дефиницији краћења стиха на његовом завршетку за бар један ненаглашен слог, исправно је и очекивано поставити питање: Је ли каталекса присутна у стиху Лукијана Мушицког? У песми „К самом себи“ (1816) непарни стихови завршавају се наглашеном једнословнициом:

Пијериде, дајте лек!
Напрегну вражја рука љуту стрелу,
Изненада јазви нас.
Зар мисли да ћу пасти жртва злобе?
Чија носи броњу груд
И дању, ноћу, в дому, пољу, радњи?
Каква војна око нас? [...]

Како су парни стихови од једанаест слогова а непарни од седам, с наглашеном једнословнициом на завршетку, тешко да би се, уз сваковрсни теоријски напор, могло говорити о каталектичности, јер би то подразумевало пуни стих од осам слогова. То овде није случај. Да је, међутим, волео да смешта наглашену једнословницу на крај стиха сведочи и нешто касније написана песма „Ода к самом себи“, која има неримоване дуге стихове, најчешће од тринаест слогова, налик хексаметру, али се неки од њих завршавају једнословном речју, на пример: „Врази су злбом нападали тако на Рајића крепка, / Живи у слави пак он – врагове прогута тма“.

Овај поступак касније ће користити Војислав Илић, на пример у песми „Грм“, опет с алузијом на смену хексаметра и његовог крњег облика пентаметра, с тим што више није реч о стопи пириху већ о наглашеној једнословници. Тај интересантан експеримент назван је Илићевим хексаметром – али свакако није реч о каталекси. Већ, међутим,

читаоца – рецепцијски – остају непрепозната или закриљена“ (Стефановић 2014: 37). Ту се ради о оним делима која читалац свог доба није прихватао, већ се најчешће из разлога помодности / популарности окретао неким другим књигама или песмама, а чак и та неприхваћена дела једног доба свакако припадају свом књижевноисторијском времену.

у песмама, као што су „Исповест“ и „Молитва“ каталекса је ритмички динамизовала емоционалност стихова. Било је то свакако баштињење краћења стиха из времена српског романтизма, и то не само из примера Лазе Костића. Слично, али у крипто-облику, скривено, јер разломљено, због риме, у два стиха, Алекса Шантић је компоновао стихове своје чувене песме „Вече на шкољу“: „Пучина плава / спава, / прохладни пада мрак. / Врх хриди црне / трне / задњи румени зрак.“ Стихови се могу разумети и као криптоседмерац и његов каталектички облик, у строфи која је римована хаха: Пучина плава спава / прохладни пада мрак. / Врх хриди црне трне / задњи румени зрак.

Како се овде размишља о стиховној појави скраћивања стиха, тумачења се крећу само у том кругу. Као и у свакој науци, и у књижевној теорији важна је прецизност термина. Ако се, на пример, каже „асиметрични десетерац“, онда се, пре свега, мисли на стих од десет слогова с цезуром иза четвртог слога и ненаглашеношћу слогова пред цезуром и на крају стиха – дакле, најпре на онај силабички стих којим је испеван највећи део српске усмене народне епске и део лирске поезије. Исто је и с осталим терминима (једанаестерац, осмерац итд.). Отуд то, међутим, никако не значи да стих од десет слогова јесте искључиво десетерац – може да буде и каталектички једанаестерац, чак и ако није у окружењу са стиховима од једанаест слогова. Ова напомена, веома важна, изражава и став тумача према песми једног доба.⁴

На исти начин може се говорити и о појави скраћивања стиха за један или више ненаглашених слогова: пропагандистичка представа и величање – наравно, с пуним правом – Костићевог лабудовог пева често је канонизована причом о каталекси његових устрофичених стихова, највероватније

4 „У односу према терминологији [...] непосредно се изражава наш однос према дјелу“ (Петровић 1986: 160).

с разлога што, досад, каталекса у нас није добила своје научно објашњење. Ни Милана Ђурчина, али, чудно, нити Кирила Тарановског као да ова појава у стиху није интересовала, рекло би се, чак, да је неуочено остало значење каталексе и њен утицај на динамизацију ритма. Мора се ипак признати да је великан Тарановски у једном кроки-гумачењу приметио како „једносложне акценатске целине остварују ритмичке иктусе“, и за то навео примере из двеју драма Лазе Костића (Тарановски 2010: 120–121), али то нигде не именује нити каталексом нити каденцом. И структуралист Јуриј Лотман истиче како промена ритма постаје коментатор извесне традиције, иако каталексу баш и не наводи.⁵ И, гле, наговештај, и то управо на идеји о значењу слободног стиха, даје песник Милош Црњански, размишљајући, а исправно, о односу традиционалног и уметничког стиха.⁶

Остаје овде, наравно, још једно питање, које би захтевало и свој одговор – наиме: да ли је каталекса везана само уз везани стих; то је, међутим, тек тема за размишљање, а отворио ју је управо велики Црњански. Кад стих, тако, читамо као метричку појаву, онда у слободном стиху не видимо, на пример, усмени народни стих. Прочитан пак метаметрички, слободни стих се и те како ствара на подлози традиционалног верса, који новом стиху може да да проводни ритам (Петровић 1986: 440–441).⁷

5 „И ако [...] стопа са пирихијем не носи акценат, издвајајући се својом слободом, онда га у трећем, можда, још оштрије показује, јер се минус акценат – на фону акцентованих слогова као *норме* – још силније истиче“ (Лотман 1970: 171).

6 „Тон ритма, и то ритам мисли, дух обраде и израза из *Зиганџа Скадра* или из *Почетка буне на дахије*, може и треба да доживи једну обнову у нашој уметничкој версификацији“ (Црњански 1975: 69).

7 У свом чувеном есеју „За слободни стих“ каже: „Не тражи се десетерац, али се тражи ритам и стих наш, по духу нашег језика. Стварању тог новог стиха [слободног] служи традиција народне песме“ (Црњански 1975: 72). На другом полу, готово антагонистички, Милета Јакшић је 1919. године говорио против слобод-

Изворни силабизам на тај начин могу да угрожавају опкорачење, рима, кршење цезуре, каталекса поготово; то је критички став новог стиха према свом извору – народном – што би могло да значи да се ствара – постверс.⁸ Иако није метаметрички означена ни за један стиховни облик, каталекса је постала важна појава за српску поезију.⁹ За њен ритам, нови – свакако. Може да се крене и у реверзибилни начин размишљања, па да се почне од метаоблика постављања ове версолошке појаве. То би могло да отвори нову могућност за тумачење присуства каталексе у уметничком стиху. Сва ова размишљања, методолошке основе, добродошла би могла бити у раду друкчије намене – књижевнотеоријске – али се, и ако такви ставови заискре у овом раду, ипак креће од примера из историје српске лирике, а који су и пре романтизма неговали динамизацију ритма многим версолошки критичким поступцима, од којих каталекса није једина међу таквим иновативним ритмичким особинама стиха.

Ретко, али тиме и изразитије, на пример, кршење ненаглашености слога пред цезуром, налази се у епским десетерачким песмама.¹⁰ Чини се да су се револуционарни помаци у односу на особине

ног стиха, који по њему уопште нема ритам, што је већ прича за посебну, и то прилично провокативну студију.

8 И овде је потребно мало терминолошко образложење. Уколико би се написала полусложеница *иосиш-верс*, она би означавала појаву која долази после (традиционалног) стиха. Као сложеница *иосишверс* обележава управо песников критички став према стиху – најчешће изворно народном – и то употребом неких нових поступака версолошког проседеа.

9 Зато се овде може с разлогом поставити питање: Зашто већина српских романтичара користи каталексу за свој и нови и друкчији ритам од уобичајеног народног певања, а Ђорђе Марковић Кодер је истакнуто избегава?

10 „Када ћу ја и тебека проћи / И честиту Босну полазити“ („О почетку српске буне против дахија“); Вук ју је забележио 1815. године. Сличну појаву користиће касније и Лаза Костић: у песми „Међу звездама“ (1872) у астрофичком римованом симетричном осмерцу: „А око те дивне круне, / неокрунке, светле, пуне“.

традиционалног стиха догодили у српској грађанској поезији: песници уводе строфу, риму и тонску константу на месту последњег иктуса. Тиме је већ у осамнаестом столећу угрожен изворни силабизам народног стиха. Српски грађански поета на тај начин започиње ритмичко коментарисање народног стиха, ствара, дакле, облик постверса, поготово кад још дода и каталексу:

Ефекти које производи српска грађанска поезија у основи, дакле, не показују приврженост изворном народном стиху, већ га крше стихови у грађанској поезији с почетка XIX столећа; више се не описују као седмерци и шестерци, већ као јампски стихови (Стефановић 1992: 83).

Успоставља се не нови, већ друкчији ритмички образац, који није заснован само на слоговности, већ и на новом ритму у распореду речи, и то сада већ унутар нове појаве – строфе. Из сличне метричке лабораторије су и криптосонети Јована Пачића: кад пише прави сонет, не воли каденцу, али у скривеном облику сонета (на пример, „Крутој“ или „Сну“) у терцетима користи каталексу као облик крњег симетричног дванаестерца (Петровић 2010: 174–175). И Никола Боројевић (на пример, у песми „Славеносрпски језик“, из 1841) динамизује ритам стиха уводећи каталексу у изворни асиметрични десетерац.¹¹

Како на све то реагује Лаза Костић? Потпуно од ритма, ухо му и намена стиха одређују којим и каквим стихом ће певати одређену песму. Кад, тако, преводи *Илијагу*, користи традиционални асиме-

11 Уз њега, млади почетник стиховања Бранко Радичевић, у првој варијанти „Бачког растанка“ (1844) – под насловом „Опроштај“ – користи каталексу у необичном стиху који само визуелно наликује епском десетерцу, а уз њега користи и акаталектички деветерац („У тебе је, бреже, рђав глас, / на теби нема никакви крас / и осим што зелени стром / на гробни гдигди сени дом, / ти сасвим овде стојиш наг, – / и опета си мени драг. / Ти мало дете на те зваше, / младића мене мамијаше [...]“).

трични неримовани десетерац, који схвата као пандан грчком хексаметру. Оно што пак у таквом стиху иновира јесте, мада не баш често, опкорачење, или необичну учесталу наглашеност осмог, уз традиционално наглашавање деветог слога.¹² У такав стих 1868. (песма „Неверице“) уводи и риму. Слични ритмички експеримент има и у нешто раније написаној песми „Шести дан“ (1858): у њој користи стилистички репертоар народне епске песме – де-минутиве и сталне епитете – али уводи анафору и морфолошке паралелизме, и изразито ретко користи наглашеност претпоследњег слога, на којем је почивала традиционална квантитативна клаузула. Слични поступак примењује и у „Јадранском Прометеју“ (1870). Коначно, највећи коментар традиционалног стиха, у версолошком погледу, почиње песмом „Над Костом Руварцем“ (1863), када му стих од десет слогова почиње да се завршава наглашеном једносложницом, и то већ на почетку песме (од трећег стиха).

Други традиционални стих, по честоти употребе и у народној и у уметничкој лирици, јесте, наравно, симетрични осмерац. Омиљен стих Лазе Костића послужио је песнику за изградњу новог ритма управо употребом каталексе. Најизразитији и често навођен пример јесте песма „Међу јавом и мед сном“. Тај народни стих сада је постао строфички, римован прилично необично (хабба) и с доследном употребом каталексе.¹³ Занимљиво је, међутим, да

12 У 24 почетна стиха тог превода – нека се на том маленом узорку покажу све ове особине – распоред акцената (у апсолутним бројевима је: 16 – 6 – 16 – 0 – 15 – 8 – 4 – 10 – 13 – 0, а распоред граница међу акценатским целинама: 0 – 12 – 0 – 24 – 1 – 7 – 8 – 9 – 0 – 24. Версолошка необичност ове песме налази се, међутим, у томе што се каталектички стихови, наравно, римују, али то су редовно други стих и рефрен у свакој од строфа. Уосталом, у средњој фази свог певања (1862–1874) Лаза Костић највише експериментише с каталексом.

13 Крај деветнаестог столећа још увек је доба популарности строфичног симетричног осмерца и његовог каталектичког облика. То је био омиљени стих Војислава Илића: „Стар сам, слаб

је први стих свих трију строфа неримован, што би могло да значи како је то мини-тема сваке строфе, а да је рефрен везан сроком за последњи стих у строфи. Пре Лазе Костића овим се стихом с његовим каталектичким обликом користи још Бранко Радичевић (у песми „Где станак мој“).

Има ипак појаве каталексе које нису запажене у целокупној лирици српског романтизма. Њену појаву закрилиле су, највероватније, овеће и честе студије о Лазином лабудовом певу, а тек се спорадично именовала ова ритмичка појава у песмама осталих песника, иначе савременика Лазе Костића. Такав је пример употребе каталектичког седмерца.¹⁴ Пре овог песника таква употреба стиха налази се код Ђуре Јакшића,¹⁵ у песми из друге половине деветнаестог столећа – „Као кроз сиву маглу“: песник у два катрена римована хаха у каталектичким седмерцима има риму која је сва и семантички обојена: зрак – мрак – хлад – јад. Често тумачена као љубавна тужалка, она би и те како могла бити схваћена као Ђурино разумевање настанка песме – готово, дакле, аутопоетички. Та је песма један од врхунаца српске лирике – и по теми и по ритму стихова, тј. по критичком коментару традиционалног седмерца. Прави, ето, постверс!

Овај песник често користи исти поступак и у другим својим песмама – на пример, у одужој песми с катренима – у песми „Љубав“: „Љубим те, љубим, душо, / Љубим те, рају мој! / А осим тебе никог, / До само народ свој. / [...] / А где је срца, срце, / Да тако сам, изнемого, / Прожима ми душу студ, / Борбе беше врло много, / Сад одмора хоће груд [...]“ („Старац“).

14 У вези с тим је још једна занимљивост, која заслужује бар фуснотску белешку. Песму „Омладини“ (1863) Лаза Костић компоује стихом који би наликовао пољском тринаестерцу (4+3+6), кад се, наравно, не би римовали пуни и каталектички стихови: „Тело ти је, душо, мед / клетве су ти челе, / али њима не исцед' / крвце моје вреле!“

15 Већ је запажено како је Ђура Јакшић још од 1857. певао стихом који има ритмичку коментаторску иновативност (Живковић 1979).

љубит' зна? / А где је душе, душо, / Лепог анђела?“ „Ђулићи“ Змајеви такође негују каталектички сед-мерац („Распламтела си љубав / И разлила си сјај. / Задахнула си цвеће, / Повратила си мај“). Чак и Јован Илић стих често завршава једносложницом, нарочито у песмама хетеросилабичког стиха: у „Десет заповједи божји“ (1854–1858) доследно користи смену пуног и каталектичког облика осмерца, али има и песме са седмерцем и његовим крњим обликом.

Сувременик Лазе Костића, вербално несклон многим версолошким изазовима, Милета Јакшић је, међутим, у своју песничку праксу унео новину опорачења и каталексе. То се види већ у збирци *Песме* (1899). Песма која отвара ову збирку – „Песма ће рећи“ – написана је у катренима у којима се доследно смењују пуни шестерци и њихов каталектички облик („Не могу ти рећи / Да те љубим ја – / Али да те љубим, / Твоје срце зна“).¹⁶ После ових песника Лаза Костић ствара истоветни ритам на истом стиху: „И нестаће му сунца, / ал' трајаће тај цвет, / јер то је онај неповред / што песмом зове свет“.

Лаза Костић је у књижевноисторијској науци највише тумачен као песник који уводи каталексу, и то у симетрични десетерац, дакле традиционални стих усмене лирике. То јесте тачно, али вероватно није и довољна констатација. Тек, наиме, у позницама својим креће он у експеримент са овим стихом. Чак и при крају свог певања, 1902, негује стиховни експеримент у песми „Пролог за *Горски вијенац*“; ту је симетрични десетерац често неримован, астро-

16 И током двадесетих година двадесетог столећа поигравао се с ритмичношћу каталексе, мада не баш увек подједнако успешно. Кад је, на пример, стављао наглашене једносложнице на завршенима стихова, очигледно је желео да створи утисак звучне хуморности; ево једног таквог примера из песме „Балада о непослушној булци“: „Ко сенка брз и лак / Слепи миш / Лети брзо све цик-цак / Иш, бубице, иш! [...]“ Успела му је, и ритмички наравно, песма која је остала записана у дневнику: „Шта плива гором, долом, / Те прља бели свет / Је л' суза оно, крв ли / Из срца нечијег“ (Јакшић 2010: 250).

фичан је, али с блоковима стихова који имају наглашену једносложницу на завршетку стиха.¹⁷ То је, иначе, онај стих који је највећи свој ритмички преображај у односу на традиционални облик доживео у романтизму (Петровић 2010: 9).

Да ли је баш тако? Већ је, наиме, Бранко Радичевић користио станцу каткад симетричних десетераца или, чешће, једанаестераца и њихових каталектичких облика. Потом је, пре Лазе Костића, у поеми „Туга и опомена“, користио два завршна стиха сваке строфе као закључак сваке строфичке целине; јасно је, наиме, графичким поступком стављања црте или тачке и запете после шестог стиха указивао на то. Последња два стиха – као и касније код Лазе Костића – јесу акаталектички стихови, а строфа је доследно римована абабабцц.¹⁸ После Бранка, али не у станци, пева Ђура Јакшић истим стиховним поступком – стихови су му наизменично римовани, а непарни стихови остају без рока: „Падајте, браћо! Плин’те у крви! / Остав’те села, нек’ гори плам! / Бацајте сами у огањ децу! / Стресите с себе ропство и срам!“ (Стефановић 1987). То је, ето, онај стих који ће после Бранка и Ђуре искористити Лаза Костић, и то не само за „Santa Maria della Salute“, већ и за друге песме (Петровић 2010).¹⁹ За мајсторски пев, какав је свакако лабудов, Лаза Костић је изабрао динамичност у реализованом стиховном ритму,

17 Можда би у вези с оваквим поступком било плодотворно размишљати о томе да ли су то ипак каталектички једанаестерци.

18 Има, међутим, још једна занимљива појава унутар ове поеме: зна да користи и акаталектички једанаестерац (5+6) с његовим крњим обликом. Да ли је то створило идеју Лази Костићу да ритам динамизује и ствара нови стих управо на подлози Бранковог експеримента?

19 И за Филетин монолог у *Максиму Црнојевићу* Лаза Костић користи исти стих, акаталектички и каталектички симетрични десетерац, с изразитим, готово доследним наглашавањем парних слогова, чиме је с дактило-трохејског ритма у „Santa Maria della Salute“ прешао у јасни јампски ритам, који је најреволуционарнији коментар изворног традиционалног десетерца.

приказујући узбурканост и љубави и туге. Каталекса му је ту била добродошла особина. Градећи на подлози народног силабичког стиха свој силабичко-тонски верс, уградио се у контекст таквих стихова у српском романтизму. То наликује оном што називам стварањем постверса као својеврсног ритмичког коментара усменог народног стиха. Слично ће у катренима песме „Молитва“ певати, касније, и Војислав Илић.

Тако се, ето, каталекса одједном појављује не само као иновација у метричкој лабораторији Лазе Костића, већ је јасно присутна и код осталих српских романтичара, па и пре или истовремено с песмама овог песника. С том стиховном појавом створен је друкчији ритам, с много више ритмичких варијација, онај, дакле, ритам који је могао да динамизује емоцију песничке слике. Свакако је био критички коментар традиционалног стиха. Отуд би се стихови са својим каталектичким обликом у свом суседству могли назвати – постверсом. Метрички склад такве песме изражавао је првобитни ефекат друкчији од традиционалног, да би потом такав утисак, створен на последњем слогу, постао важан и за ритам и за значење песме. Поступком хибридизације, тј. на подлози традиционалног стиха, израсли су и поступци западноевропске поезије; они ту нису паразитирали, већ су динамизовали уобичајени ритам песме, коначно и језика који по својим прозодијским особинама не може да има нагласак на последњем слогу речи, али се може иновативно употребити наглашена једносложница на завршетку стиха који је у окружењу с акаталектичким његовим обликом. Кад би се, коначно, могло замислити значење следећих стихова, било би то помало поразно за версолошке теорије:

Нека ово буде то.
И кад све то буде мај,
нека ведри песма тло –
нека такав буде крај.

У овом катрену наизменично римованих стихова од седам слогова с наглашеном једносложницом на седмом слогу, у понорници се одражава строфа акаталектичких симетричних осмераца, који је поступак Лаза Костић умео да користи за своје превод Шекспира.²⁰ Међутим! Ваљда једино реч *крај*, и по својој семантичкој обојености, не би могла бити каталекса нечему, мада и она, у односу на контекст значења које носи, може имати свој акаталектички облик живота, то јест – бескрај.

Тако и ово моје тумачење не мора да се заврши садашњим размишљањем.

ЛИТЕРАТУРА

- Живковић 1979: Драгиша Живковић. „Три песме Ђуре Јакшића“. *Лешојис Матице српске*, год. 155, св. 5, 758–775.
- Џивковић 1985: Драгиша Џивковић (ur.). *Речник књижевних термина*. Београд: Nolit.
- Јакшић 2010: Милета Јакшић. *Из моје бележнице*. Прир. Зорица Хаџић. Нови Сад: Академска књига.
- Костић 1991: Лаза Костић. *Песме 1–3*. Прир. Владимир Отовић. Нови Сад: Матица српска.
- Lotman 1970: Jurij Lotman. *Predavanja iz strukturalne poetike. Uvod u teoriju stiha*. Prev. Novica Petković. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Петровић 1986: Светозар Петровић. *Облик и смисао. Сјиси о сјиху*. Нови Сад: Матица српска.
- Петровић 2010: Светозар Петровић. *Лаза Костић*. Нови Сад: Академска књига – Српска академија наука и уметности.
- Стефановић 1987: Мирјана Д. Стефановић. „Лирски десетерац Ђуре Јакшића“. У: *Сјих грује йоловине ге-*

20 Занимљиво би било једном написати студију о том преводу, у коју би били укључени и критички, често и јачих тонова, ставови сликара Уроша Предића – иначе Лазиног пријатеља – о таквом облику и начину преводјења, у писму које је песнику упутио 10. марта 1907. из Орловата; сликар – иначе врсни преводилац Дантеа – поредио је Костићев превод *Хамлеја* с немачким, и говорио о тешкоћама „укалупљивања“ оригиналног стиха у српски.

- вeйнаeстoй вeкa*, зборник радова. Ур. Светозар Петровић. Нови Сад: Војвођанска академија наука и уметности, 135–141.
- Стефановић 1992: Мирјана Д. Стефановић, *Српска браћанска поезија. Оглед из историје стиха*. Ваљево – Нови Сад: „Милић Ракић“ – Филозофски факултет у Новом Саду.
- Стефановић 2014: Мирјана Д. Стефановић. „Каталекса теорије рецепције“. У: *Асијектни идентитети и њихово обликовање у српској књижевности*, зборник радова. Ур. Горана Раичевић. Нови Сад: Филозофски факултет, 35–44.
- Тарановски 2010: Кирил Тарановски. *О српском стиху*. Прир. Мирјана Д. Стефановић. Београд: Службени гласник.
- Црњански 1975. Милош Црњански. „За слободни стих“. У: *Писци као критичари после Првој светској рата*, зборник радова. Прир. Марко Недић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 67–73.
- Wilpert 2001: Gero von Wilpert. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Mirjana D. Stefanović

KOSTIĆ LAZA / STIHA MLAZ (KOSTIĆ LAZA /
DES VERSES STRAHL):
KATALEXE ALS FORM DES POSTVERSES

Zusammenfassung

Aus diesem Beitrag lassen sich drei präliminäre zusammenfassende Hypothesen ableiten. 1. Bisher wurde in der Geschichte des serbischen Verses beschrieben, dass die Katalexe fast ausschließlich im Vers von Laza Kostić erscheint. 2. Bei der Beschreibung der Verspoetik dieses Dichters scheint es, dass die Literaturhistoriker einen Fehler begangen haben, indem sie nicht den gesamten Korpus der serbischen Lyrik aus der Epoche der Romantik erfassten, aber auch nicht die Gedichte aus dem 18. Jahrhundert. 3. Mit der Geschichte über die Katalexe könnte die Geschichte des serbischen Verses erzählt werden, die in sich nicht nur

den gebundenen Vers einschließen könnte, in dem diese Verserscheinung als kritischer Kommentar zum traditionellen Vers erscheint, das heißt als Form des Postverses; sie könnte, wenn sich das als richtig erweist, auch ein Bestandteil der Interpretation des freien Verses sein.

Schlüsselwörter: Katalexe, Postvers, Laza Kostić, serbische Romantik

III

Ненад НИКОЛИЋ

Филолошки факултет Универзитета у Београду
nenad.nikolic.filoski@gmail.com

РОМАНТИЧАРСКА ИРОНИЈА КАО
ПЛЕС НАД ПОНОРОМ:
СПОМЕН НА РУВАРЦА ЛАЗЕ КОСТИЋА

Сажетак: У раду се показује да су у песми *Спомен на Руварца* (1865) Лазе Костића романтичарском иронијом оповргнути концепти човека и његовог позива, какве су заступала народна веровања, хришћанство и природнонаучни материјализам друге половине деветнаестог века, те да се на осећање ништавила, потекло из човекове бестемељности, одговара игром која све ствари ставља у лебдење, чиме човеков позив добија превасходно естетски смисао.

Кључне речи: вампир, Лаза Костић, природнонаучни материјализам, романтизам, романтичарска иронија, Христос, хришћанство

За разлику од ироније као фигуре стила, којом се говорећи једно мисли томе супротно, иронија Лазе Костића таква је да се не може лако одредити против чега се тачно окреће, а још је теже становиште њеног изрицања превести на језик појмова. То је у поетици европске књижевности позиционира као *романтичарску иронију*. Костићева романтичарска иронија призива и трагичко, и песимистичко, али и фриволно осећање живота, поставља се на различита становишта, и са њих сагледава свет, упоредо, вртоглаво их смењујући, како би показала да нема, и не може бити чврстог становишта: то је

иронија која *све ствари ставља у лебдење*. Фридрих Шлегел је најтемељније образложио романтичарску иронију као оно што уклања чврсте темеље света тиме „што за сваки одређени исказ ставља *коначно*, а за перспективу релативизирања и демантовања *бесконачно*. Када се ова разлика једном направи, може да почне велика игра у којој сви одређени, чврсто оцртани искази могу да буду доведени у *лебдење* – омиљен Шлегелов израз.“¹

Костићева романтичарска иронија најснажније се испојила у његовој раној песми *Сиомен на Руварца* (1865): неухватљивост смисла, неодредивост значења, преливање метафоричког пренесеног значења, поигравање различитим концепцијама човека и живота... чине је Костићевом најсложенијом песмом.²

Сиомен на Руварца је од почетка до краја прожет *ишраженом недовољном јасношћу и неодредивошћу значења*: врло прецизна упућивања на *народна веровања, хришћанску (новозавешћу) традицију и савремени природнонаучни материјализам* постављају ова три погледа на свет у такве међусобне односе да се они међусобно подривају, узајамно оспоравају, пародирајући један другог стварају романтичарску гротеску која, у служби романтичарске ироније, одузима тежину сваком од њих, чинећи *неодређеност* доминантном особином песничког Ја.

Тако је од самог почетка: од првих шест уводних стихова издвојених у целину, који најављују *проме-*

1 Ridiger Zafranski *Romantizam. Jedna nemačka afera (Romantik. Eine deutsche Affäre, 2007)*. Prev. s nemačkog Mirjana Avramović. Adresa, Novi Sad 2011, 44–45.

2 Зато ће на ограниченом простору прилога за зборник бити могуће поменути само најважније елементе који у *Сиомену на Руварца* конституишу романтичарску иронију, и њене најопштије смисаоне последице, док ће детаљно тумачење на основу којег је то изведено и представљено на скупу у Требињу, као и контекстуализација *Сиомена на Руварца* у опус Лазе Костића и српски и европски романтизам, заједно са историјом рецепције ове песме, морати да буду остављени за неку будућу прилику.

ну (јер се радња одвија у поноћ у којој једна година прелази у другу), уносе *неодређености* везану за стање свести песничког Ја („Наканџ сам се дома подоцкан / од вечере, из друштва весела“) и позивају да се буде *спреман за Христџов дружи долазак*, јер то што „са ближње цркве куцнуло је триред / под кључем кад ми шкрину капија / на дванаест као да беше“ позива на службу *јолуноћницу* која је „служба телесног и духовног буђења [...] садржи текстове и песме који опомињу на будност и спремно ишчекивање другог доласка Христовог“.³

Уместо Христа, међутим, појавиће се Коста Руварац, као костур, а са особинама вампира.

Првим читаоцима *Сјомена на Руварца* био је у сећању млад, леп, смеран, рано преминули критичар, преводилац и писац приповетке „Карловачки ђак“, која је важила као романтичарска приповетка иако је била сасвим сентиментална (али је код нас сентиментализам у прози бивао схваћен као романтизам – зато ни немамо романтичарске прозе). То сећање Костић ће искористити да се поигра Руварчевим ликом, али и да покрене последња питања до чијег хоризонта сентиментализам није добацивао (али која ни сам Костић годину дана раније, непосредно по смрти свога пријатеља, певајући „Над Костом Руварцем“, као да није сматрао проблематичним).

Руварац ће се, као костур, вратити гоњен пожудом: „[']Приповедај ми штогод о њџизи!' / Посади се и жаром питљивим / успламтеше шупљине очне му: / запитџ је о својој љубави.“ Та мотивација упућује на Руварчеву *вампирску* природу: вампири су излазили из гробова јер их је плотска страст вукла женама. То је, наравно, иронично, јер Руварац *нема јлоши*: он је костур. А како се мртво тело спаљивало јер „душа, *вејешајивна* душа, која је везана за крв, за срце, за мишиће, за утробу, продужава да постоји

3 Димитрије Богдановић. *Стара српска књижевности* (1980). Досије – Научна књига, Београд 1991, 86.

све дотле док буде трајао ма и најмањи део од свега овога, и вампир ће постојати као такав све дотле док буде постојао ма и најмањи део његовога тела. Тек кад од тела остану само кости – тек тада отићи ће душа некуда, у опште царство мртвих, и неће нам више досађивати⁴ – Руварац *нема ни душу*. Па ипак, његова заинтересованост за „своју љубав“ ватрена је, он нема очију али му пламте очне шупљине, он је *зажарен* иако нема ни плоти ни душе, па је онда тиме што је, упркос томе што би костур требало да је лишен свега што би га и даље везивало за овоземаљско, у њему ипак најпретежнији *жар*, сугерисано да *највећу снагу има йлојско*, и да је *љубав њре свеја йлојска*.

Отуда је и одговор – „Казивѝ сам му да се сећа на њ, / и да ће њега памтит вечито, / јер сећа га се, то зацело знам, / кад год се поје 'Памјат вјечнаја'. / Душевна свест јој сва је његова, / а несвест тела даће другоме“ – *ироничан*: песничко Ја Руварцу одговара као да је дошао као чиста душа, заинтересован за душу „своје љубави“, која пак не може да се супротстави захтевима тела. „Душевна свест“ и „несвест тела“ није само духовити хијазам него указује на разумевање *душе као везане за свесѝ и телесних йошреба од свесѝи независних*, заправо њој супротних, јер су *не-свесѝ*: овакво раздвајање душе и тела, које указује на превласт тела у којем нестаје свести – јер душевна свест не може обуздати тело – призива гностичку, дуалистичку слику човека подељеног на душу и тело из „Над Костом Руварцем“, али са обрнутим вредносним предзнаком: док је у „Над Костом Руварцем“ само требало теретно тело испратити до гроба док је душа већ отишла своје дому, у *Сѝомену на Руварца* душа није битна јер не може обуздати не-свест тела, његову пожуду, која наставља да траје чак и ако тела више нема, ако је остао само костур: ипак га пожу-да плоти диже из гроба.

4 Веселин Чајкановић. „Убијање вампира“. *Српски књижевни љасник*, нова серија, књ. IX, бр. 4, 16. јун 1923, 276.

Разликовање „душевне свести“ и „несвести тела“ подразумева и *одбацивање љубави као сагласности душе и тела*, како је љубав представљена у приповеткама Косте Руварца, у „Карловачком ђаку“ 1863, а још пре, 1859. у „Саском замку“ (стр. 57–58, 69), док се у „Верној Даници“ из 1860. – за коју се најпре помишља да је неверна (стр. 95), али се испостави да је ипак верна (стр. 97 и д.) – показује мала важност тела (од стр. 100).⁵

Отуда, одговор песничког Ја најпре је ироничан према концепцији љубави каква је у приповеткама Косте Руварца, да би се таквим окретањем Руварчевог лика од сентименталног ка плотском, страсно зажареном, дубоко засебло у схватање љубави као сагласности душе и тела, и човек представио као подељено биће, али сасвим земаљско јер је љубав одвојена од платоничарске традиције блиске романтизму, која се рецимо могла препознати у *Туи и ојомени*, у телесном одвајању љубавника да би се успели до највишег, до „неме песме“.

Иако ироничан однос према костуру, мртвацу спаљеном „да вампир не буде“, али који се појављује на *вамџирски* начин – долази заогрнут *јокровом* (без којег вампир никада не излази), вођен жељом да сазна нешто о својој драгој, која је у знаку *јожуге*, ороченог изласка *до јрвих џејшлова*, када *изненада несџаје* – доводи у питање *народно веровање* којем припада спаљивање мртваца да се не повампире и схватање о вегетативној души које је иза тога, ипак је истовремено иронизовано и *хришћансџиво*, јер је песничко Ја, разбуђено ради Христовог другог доласка, дочекало костура са особинама вампира. Тако је *јрејлиџањем Христџа и вамџира* – кроз низ сугестија (за које овде нема места да буду протумачене) – истовремено са релативизацијом поверења у народно веровање, темељно проблематизовано и

5 Све ове приповетке прештампане су у: *Скуџљени сџиси Костџе Руварца. Први део*. Издао Ђорђе Поповић. Печатња Игњата Фука, Нови Сад 1866. Странице на које се упућује дате су по том издању.

хришћанство, које је доведено у питање и кроз бројне друге сугестије које се окупљају око питања средишњег за *Сйомен на Руварца: шїа је ѡзив човечїи* – а које је неодојиво од питања *шїа се дешава са човеком ѡсле смршїи*.

Песничко Ја пита костура-вампира, који је дошао уместо Христа, да му открије поуздано знање („знаћеш јамачно“) „има ли Ренан право или не“, мислећи на две године раније (1863) објављену књигу Ернеста Ренана *Живоїи Исусов (Vie de Jésus)*, која је у Француској доживела изузетну популарност, и већ исте године била преведена на немачки, а на српски десет година касније (Накладом штампарије Јовановића и Павловића, Панчево 1873). Ренан је у њој анализирао Исуса као *историјску фигуру*, доказујући да *није био син Божји неїо обичан човек*, али *обузетї месијанском идејом*, и *чији су ученици измислили њеїово васкрсење*.

Када Руварац одбије да на то одговори („Званичне тајне“, рече коштаник / ’не казују се површницима[’]“), уследиће још отворенија молба: „Позајми ми од своје науке, / освести мене шта да верујем / о јамачности општег ускрса?“ У оба случаја песничко Ја жели *извесносїи* („јамачност“), која потиче од *знања* („науке“) затајеног у овоземаљском животу, а на којем би требало засновати *веру*. Овај наизглед гностички моменат се, међутим, разликује од лако препознатљивог гностицизма у ранијој песми „Над Костом Руварцем“, јер овде избор речи „наука“, уз помињање Ренана и психолошког закона слободних асоцијација, упућује на *їрироднонаучни маїтеријализам*.

Тражењем освешћења у духу природнонаучног материјализма од костура који је дошао у посету, романтичарска иронија чини још један обрт: овај пут она се усмерава ка самом *разуму* и свему ономе што је уз разум ишло у другој половини деветнаестог века – материјализму, позитивизму, реализму – а изнад свега *захїшеву за извесношћу*. Захтевајући

од науке извесност када је реч о ономе што прелази границе могућег сазнања – шта се догађа после смрти и хоће ли бити општег ускрса – открива се да *пошребом за научним освећењем* управља *пошреба за веровањем* која је изгубила свој некадашњи ослонац. Тиме се, повратно, и сама наука осветљава као ствар вере, али још важније: показује се *немоућношћу* *суочавања са моућношћу* *нишавила*, које би се морало прихватити уколико би Ренан имао право.

У тешко размрсивом колоплету бројних шаљивих, наизглед тек хумористичних, а заправо дубоко ироничних опаски унутар дијалога песничког Ја и костура, сумња и вера нераскидиво су зашле једна у другу, да се међусобно изједају и оповргавају. И ту је *еџистенцијални темељ* романтичарске ироније: осећање бестемељности, потреба за темељем која због превелике рационалности (природнонаучне рационалности друге половине деветнаестог века) не може да буде остварена. Разум онемогућава веру, потреба за вером супротставља се разуму, романтичарска иронија заузима позицију час разума који иронизује веру, час потребе за вером која иронизује разум, и тако све ставља у *лебдење*. Тиме што је прво уочљивије него друго, као да је становиште разума наглашеније, али снажна потреба за вером, проистекла из потребе за сазнањем шта се дешава по смрти, која је *пошреба за смислом*, успостављивим тек овладавањем крајем, не може афирмисати разум који свој оптимизам црпе из отворености која обећава оно што се не може обећати, замењујући хришћанску есхатологију секуларним хилијазмом: песничко Ја *Сиомена на Руварца* је у *најдубљем смислу бестемељно, ѿнорно Ја*, оно не може стати ни уз хришћанска, ни уз природнонаучна, рационалистичка, материјалистичка и реалистичка позитивна знања свога времена, а наравно ни уз народно веровање у вампире, чији су елементи у песми присутни ради романтичарске гротеске и ироније, чија су права мета вера и разум, у најразличитијим комбинацијама – вера ван разума, разум без вере,

разумна вера, разум као вера – којима се свему што покушава да одговори на *ѿозив човечији* – одузима уверљивост.

Завршетак песме биће посвећен одговору који је Руварац ипак решио да да песничком Ја, и тумачењу тога одговора пошто Руварац нестане: „тек он се диже, исправи се дуг / у чело упре прстом десничним, / а шувачним у голе кукове, / заори глас кô подземалски гром: / 'Алфа и омега!' / И збиља беше пун лубањи му вид / (у продужењу с плећним костима) / кô мало алфа, а под шуваком / савијаху се бледи кукови / кô велико омега. „Разумеш? / Објаснићу ти стихом у књизи! / Отвори књигу!' Ја је отворим. / Ја преврћем, ал' и он пажљиво / У главама уплетен вреба стих.“

У *Ошкривењу* Бог два пута за себе каже да је „алфа и омега“ (1: 8 и 21: 6), а Христос пак каже, у 22: 13: „Ја сам алфа и омега, почетак и свршетак, први и пошљедњи.“

Дакле, *алфа и омеѿа* – у смислу *ѿрви и ѿоследњи* – у *Ошкривењу* се јавља истовремено као име Бога Оца и сина Божијег Христа, и као грчки израз за опис тоталитета; *алфа и омеѿа* односи се на Бога, који је све створио, од кога све почиње, и Христа, чије је васкрсење нови почетак и чијим ће се другим доласком све испунити.

У контексту *Сѿомена на Руварца*, који почиње позивом на службу полуноћницу и очекивање Христовог другог доласка, претежнији смисао имала би везаност *алфе и омеѿе* за Христа, који је у песми присутан и кроз питање о *Живоѿу Исусовом* и општем ускрсу, али не сме се изгубити из вида да Христос као *алфа и омеѿа* нужно подразумева Бога Оца као почетак и свршетак.

Алфа и омеѿа су, међутим, Руварчевим показивањем на главу и кукове – *ѿренети у човека*, и тако *маѿеријализовани*. Детаљним објашњавањем да глава костура „збиља“ личи на мало алфа, а кукови на велико омега, песничко Ја *десимболизује* библијско

алфа и омеџа, у последњим стиховима разлажући, у духу романтичарске ироније: „Алфа је глава, алфа то је ум, / почетак свега, душин неимар, / што у њој зида будућности сјај; / а омега, јест, омега је кук, / срамота, трбух, лакомост и блуд, / зидара умног вечни рушитруд – / то омега је свему, свему крај“.

Од многих сликовитих одређења Бога у Новом завету, није овде случајно одабрано баш *алфа и омеџа*: са једне стране због могућности гротескних асоцијација облика грчких слова са облицима костију, али још и више зато што на Бога / Христа упућују као на *почешак и заврешак*. Ако пак са човеком све и *почиње и завршава се*, онда нема *Боџа* који би био ван човека, који би био апсолутно Друго, а заједно с њим *несџаје и Христџос, и оишџе васкрсење*. Штавише, „будућности сјај“ – други долазак и општи ускрс – творевина је *ума*, који је *џава*: у поистовећивању ума и главе одјекује *материјализам* друге половине деветнаестог века, за који „дух који живи у људима само је функција мозга. [...] Мисли су за мозак исто што и жуч за јетру или урин за бубреге.“⁶

Међутим, ако телесно оповргава да душа постоји мимо материје, ако се са материјом све завршава – откуд то да се костур около шета? Шта га покреће када осим душе нема ни плоти? Дошавши без плоти, а гоњен пожудом, у димензији *шелесноџ* романтичарском гротеском међусобно се оповргавају особине везане за телесно: мета није душа – већ одбачена као творевина ума – него природнонаучно знање за које се све завршава са телом, и из њега производећи нихилизам: после смрти није мир ништавила него је и даље присутна пожуда која тера на кретање, а то што она покреће костур, а не вампира, онемогућава да се Руварчев долазак схвати као рефлекс народног веровања.

6 Ridiger Zafranski. *Niče: Biografija njegove misli (Nietzsche. Biographie seines Denkens, 2000)*. Prev. s nemačkog Tijana Tropin. Fedon, Beograd 2021, 117.

Костур који долази вођен вампирском појудом изванредно је нађено решење: иронизује *народно веровање* и хтонску фигуру вампира (који излази из гроба све док спаљивањем не буде претворен у костур), *књижевну традицију* у којој се духови обрађају живима, *хришћанско очекивање другог доласка*, али и *природнонаучну материјалистичку мисао* друге половине деветнаестог века.

То објашњава и зашто кроз последње стихове није остварен *укрштај супротности* иако су алфа и омега супротице човековог постојања. У *Сјоме-ну на Руварца* оне не *обухватају целокупности* коју *алфа и омега* у Новом завету подразумевају, а ни пренете у човека, као његове супротице, *нису у равнотежи* неопходној за укрштај. Јер, укрштај као *релационо начело* описује *односе сила*, и зато укрштај никада није мировање него спрег сила које, непрестано делујући једна на другу, остварују равнотежу. То је за Костићеву идеју укрштаја важно јер подразумева постојање живота, сталног кретања које се уравнотежава. Још важније – начело укрштаја је *мешафизичко начело*: за Костића ће у тренутку када буде писао *Основно начело*, начело укрштаја бити „главна, скоро једина основа васелене“,⁷ присутно у свему, од највећег до најмањег, као закон космоса и закон лепоте. Костић је укрштајем желео све да објасни, али то није било тако у песми *Сјомен на Руварца*: она је била тренутак најрадикалније романтичарске ироније, у којој *нема никакве равнотеже* него обе супротице у међусобном додицају остају без својих темеља, растварају се, и не да њим не држе свет у равнотежи укрштаја, него га потпуно растемељују и стављају у лебдење, на начин *најона за ијром* у којем је повезано то што „чулни нагон тражи промену, тражи да време добије садржину“ и то што

7 Laza Kostić. *Основно начело: критички увод у општу философију* (1884). Predgovor napisao i tekst redigovao Predrag Vukadinović. Kultura, Beograd 1961, 83.

„нагон за формом тражи да се поништи време, да не буде никакве промене“.⁸

Последњи стих „то омега је свему, свему крај“, двоструким понављањем „свему“ нагласио је да се са оним што омега симболизује све завршава, да после човека нема ничега. Потреба за том изричитошћу види се већ на нивоу исказа. Док би паралелизам почетка и краја био одржан хијастичким исказом да је алфа „почетак свега“, а омега „свему крај“, удвостручавање речи „свему“ у пару *алфа и омеџа, почешџак и завршеџак*, наглашава омеџу, односно завршетак. То је препознатљиво и по наглашенијој употреби за метафору одређујућег егзистенцијалног глагола „бити“⁹ када је реч о омеџи: „а омеџа, јест, омеџа је кук“ насупрот „Алфа је глава, алфа то је ум“. Ова само наизглед ситна разлика у упоредном представљању метафора алфа-глава и омеџа-кук, већ и мимо самог значења речи упућује на потребу да крај који долази са куком буде снажније наглашен, да не остане никаква недоумица о томе да душа не постоји, да је она производ ума, главе: „Алфа је глава, алфа то је ум, / почетак свега, душин неимар, / што у њој зида будућности сјај“ – душа не постоји по себи, није луча, није супстанција, него представу о души изграђује ум. Иако је синтагма „душин неимар“ двозначна – може се односити на онога ко зида душу, али и онога ко у име душе нешто зида, дакле душа може бити објекат или субјекат зидања – наредни стих потврђује да је душа објекат, душа је оно што ум зида, јер ум у души зида сјај будућности. Сјај будућности је идеја о бесмртности душе и општем ускрсу. Ако је њу изградио ум, који је везан за главу, дакле материју, и ако је то почетак свега, није ли онда омеџа „свему, свему крај“, јер је – као „зидара умног вечни рушитруд“ – крај

8 Fridrih Šiler. „Pisma o estetskom vaspitanju čoveka“ („Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, 1795). *O lepom*. Prev. Strahinja Kostić. Book & Marso, Beograd 2007, 150.

9 Paul Ricoeur. *Živa metafora (La métaphore vive, 1975)*. Prijevod Nada Vajs. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1981, 8.

онога што ум зида (душе и идеје о вечном животу) јер је истовремено и крај самога себе, пропадљиве материје?

Нема дакле равнотеже између зидања и рушења, иако „вечни рушитруд“ сугерише да су зидање и рушење упоредни, али они не могу бити упоредни на начин укрштаја, они не држе човека у равнотежи него у понору ништавила, јер је *све* у човеку, и идеја о бесмртној души и пропадљивост тела које ту идеју ствара, човек је *алфа и омега, почетак и завршетак* у пуном смислу те речи, па нема Бога, нити Христа, нема ни душе, то је само идеја ума настала физиолошким процесима у глави, а тој идеји опирају се сви они други нагони који припадају не-свести тела. Како су и свест и не-свест телесни, тело својом не-свешћу, када је свест препозна, баца свест у понор ништавила откривењем да је душа тек производ ума, и да се на вечни ускрс не може рачунати. Али зашто се онда омега именује као „срамота, трбух, лакомот и блуд“?

Зашто би трбух био *срамота*? *Лакомоти* и *блуд* су греси из перспективе хришћанске етике, дакле за онај поглед на свет који је ум сазидао у души. Ако је све то производ материјалног, зашто би кук представљао срамоту? Зашто не би био највеће уживање, задовољство, разонода, забава: као у „Разврату“ Симе Сарајлије? „Људска знања сва су незнан. / Кости у прах, прах у ништо, / Душа – пàра, пàра – вјетар, / – Гле на чем је надежда нам / Свег живота основана!“ – када се ствар тако одлучно постави, када се прихвати да нема душе, могуће је препустити се телесним задовољствима: „Нема хвале по заслуги, / Нит' живота после овог! / Јести, пити – то је наше, / Испод дојки раја тражит, / Докле будеш пак и проћеш. / Та у гробу нејма добра, / Ни 'ма фајде и од њега: – / Све л' залуду, кад се умре.“

Симино *јесџи*, *йиџи*, *испод дојки раја шражити*, одговара *шрбуху* и *блуду*, што је у *Сйомену на Руварца* одређено као *срамота*. У песми „Разврат“ нема

ни наговештаја да би то могла бити срамота, напротив – то је једино што преостаје, те је отуда и неопходно: у тренутку губљења вере у душу, у плотском се тражи рај. Представа о *срамошћу* у *Сиомену на Руварца* значи пак да у њему претрајава *шежња за надилажењем шела*, а оно се *не може* надићи јер је и идеја о души производ тела, ума-главе, тело је и почетак и крај свега, и *што* се осећа као срамота, што значи да и последњи стихови, у којима се одлучно одбацује бесмртна душа, и са њом могућност ускрса и вечног живота, остају везани за етику која зависи од идеје о бесмртној души и будућности сјаја – иако је управо показано да је то само зиданица ума. „Вечни рушитруд“ упућује на *доминантност разарања* које човека чини само телесним бићем, али које не може да престане да тежи сјајној будућности која би надишла тело и смртност.

Реч је, дакле, о *суштинској неравнотежи*: човек се налази између две силе – као и када је у питању укрштај супротности – али није у равнотежи, него је из ње потпуно избачен. Идеја Бога – Оца, Сина и Светога Духа – одбацује се тиме што се *алфа и омега* премешта у човека, у његову распетост између главе и кука, која је таква да се са куком све о чему се ум труди завршава, али је смисао те окончаности такав да се *вредносно* предност даје уму – па је кук срамота – из чега и проистиче *пошреба за вером*, за нечим што ће *надићи шело*. Она је стална и неуклоњива, премда не може бити испуњена, јер је свему крај тело, које се *као шело* истински препознаје тек у манифестацијама кука, кроз које се, као кроз грех, стиче свест о не-свести тела као преовлађујућој у човеку. Нема ничег изван материје, али ум – који такође припада материји, јер се налази у мозгу, у глави – ствара представу о души, која је у додиру са ниско телесним поражена: душевна свест је заблуда, али заблуда која је одређујућа за човекову идеју о сопственом достојанству, што показује именовање кука као срамоте. То је место најдубље романтичарске ироније, *пошуне неразрешивости*, ситуације

која остаје до краја магловита да би питање о *ѿозиву човечјем* остало и само нерешено.

И заиста је Шлегелова реч тачна: ствари су постављене у *лебдење*. Наравно, вера, хришћанска вера, доктринарна вера морала је бити суспендована, јер из уверења у могућност општег ускрса оваква песма не би била могућа. Природнонаучни материјализам је шеткањем костура оповргнут, али гледано из нихилистичке перспективе – попут оне Сарајлијиног „Разврата“ – *Сѿомен на Руварца* остаје исувише везан за жељу за надилажењем материјалног и за нечим што може надвладати телесну пропадљивост, те песимистичка увереност последњег стиха да „омега је свему, свему крај“, премда је искључила есхатолошки оптимизам, не води уздицању материјалног насупротив духовном.

Сѿомен на Руварца остао је тако без икаквог темеља; на месту темеља отворио се бездан. Романтичарска иронија позива да се над њим заигра, да се нелагодност из немогућности приклањања било којем погледу на свет раствори кроз игру са њима. Ако „човек се игра само онда када је у пуном значењу речи човек, и он је само онда човек када се *иѿра*“,¹⁰ плес који изнад понора изводи романтичарска иронија – као „чуђење мислећег духа над самим собом“¹¹ – могао би се схватити и као победа над немогућношћу било ког концепта да одговори на *ѿозив човечји*, победа *осмејком духа* који „скрива и у себе укључује један дубоки смисао, неко друго, више значење, неретко и најузвишенију озбиљност испод ведре површине“.¹² Остварује ли се *ѿозив човечји* онда у *самом бивању човеком*, најистинитијем када се *заиѿра над ѿонором* и у томе открије *леѿоша*? Јер се ни поред свих могућности које нуде народна

10 Fridrih Šiler. „Pisma o estetskom vaspitanju čoveka“, 155.

11 Fridrih Šlegel. „Ironija ljubavi“ (odlomak iz: *Philosophie der Sprache und des Wortes*, 1828). *Ironija ljubavi (izbor iz dela)*. Izabrao i prev. Dragan Stojanović. Zepter Book World, Beograd 1999, 144.

12 Fridrih Šlegel. „Ironija ljubavi“, 144.

веровања, хришћанство, природнонаучни материјализам – на крају ипак не зна јамачно шта је човек и који је његов позив. Ипак, упркос обузетости материјом, што значи појединачношћу, која руши општост коју човек покушава да умом изгради, са смрћу као коначним крајем човек се не може помирити, па коначан одговор да омега је „свему, свему крај“, упркос својој изричитости и дефинитивности, ипак призива ново питање, у којем треба да се сажме запитаност целе песме над човеком, његовим позивом, Богом, Христом, јеванђеоским истинама и *Ошкривењем*, бесмртном душом, љубављу, плотским, појудом. Ту је смисао песме.

Отуда је *Сйомен на Руварца* Лазе Костића тренутак суочавања са неизвесношћу, празнином, могућим ништавилом у којем се песничко Ја, уместо очају nihilизма, романтичарском иронијом – *иронијом љубави* која „настаје из осећаја коначности и сопствене ограничености, и из привидног противречја тог осећаја и идеје нечег бескрајног“¹³ – предаје *иџри*: у њој нестају сви традиционални темељи света, његови уобичајени облици, све се мења, претапа, перспективизује, и у рушилачко-стваралачком чину појављује се смисао *йозива човечјеј*: да истовремено буде свестан своје слободе и да осећа своје биће, да у нагону за игром „време потре у времену, да споји постајање са апсолутним битисањем, промену са идентитетом“,¹⁴ да филозофију живота, која је „само у највишим тачкама и на највишем ступњу, божанска, но увек и свуда унутарња и духовна наука о искуству“,¹⁵ представи кроз незавршеност игре која дотиче идеје о божанском, хтонском, људском, да их кроз различите обрте романтичарске ироније тако олакша да песничко Ја истовремено, у својој потпуној слободи, отвори понор и у њему не нестане, својом неодређеношћу позивајући да

13 Fridrih Šlegel. „Ironija ljubavi“, 145.

14 Fridrih Šiler. „Pisma o estetskom vaspitanju čoveka“, 151.

15 Fridrih Šlegel. „Ironija ljubavi“, 146.

се осети крхкост људске егзистенције, неухватљиве, несводиве на било које догме, најистинитије када се живи играјући се оним што је истовремено и снага и слабост човекова.

ЛИТЕРАТУРА

- Богдановић, Димитрије. *Сшара српска књижевност* (1980). Досије – Научна књига, Београд 1991.
- Zafranski, Ridiger. *Romantizam. Jedna nemačka afera (Romantik. Eine deutsche Affäre, 2007)*. Prev. s nemačkog Mirjana Avramović. Adresa, Novi Sad 2011.
- Zafranski, Ridiger. *Niče: Biografija njegove misli (Nietzsche. Biographie seines Denkens, 2000)*. Prev. s nemačkog Tijana Tropin. Fedon, Beograd 2021.
- Kostić, Laza. *Osnovno načelo: kritički uvod u opštu filosofiju (1884)*. Predgovor napisao i tekst redigovao Predrag Vukadinović. Kultura, Beograd 1961.
- Ricoeur, Paul. *Živa metafora (La métaphore vive, 1975)*. Prijevod Nada Vajs. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1981.
- Скућљени сшиси Косше Руварца. Први гео. Издао Ђорђе Поповић. Печатња Игњата Фукса, Нови Сад 1866.
- Чажкановић, Веселин. „Убијање вампира“. *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. IX, бр. 4, 16. јун 1923.
- Šiler, Fridrih. „Pisma o estetskom vaspitanju čoveka“ (Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 1795). *O lepom*. Prev. Strahinja Kostić. Book & Marso, Beograd 2007.
- Šlegel Fridrih. „Ironija ljubavi“ (odlomak iz: *Philosophie der Sprache und des Wortes, 1828*). *Ironija ljubavi (izbor iz dela)*. Izabrao i prev. Dragan Stojanović. Zepther Book World, Beograd 1999.

Nenad Nikolić

ROMANTIC IRONY AS A DANCE OVER THE ABYSS:
LAZA KOSTIĆ'S REMEMBRANCE OF RUVARAC

Summary

The article shows that in Laza Kostić's poem *Remembrance of Ruvarac* (1865) the Romantic irony, that plays with the expectation of the second coming of Christ and a skeleton with the characteristics of a vampire coming instead of Christ, refutes the concepts of man and his vocation as developed by both Christianity and folk beliefs, but also the scientific materialism of the second half of the 19th century. Instead of surrendering to the feeling of nothingness that arises from the groundlessness of man, *Remembrance of Ruvarac* goes into the play that puts all things in hovering and gives an aesthetic meaning to the vocation of man.

Keywords: Christ, Christianity, Laza Kostić, Romanticism, Romantic irony, scientific materialism, vampire

Горан КОРУНОВИЋ

Филолошки факултет Универзитета у Београду
g.korunovic@gmail.com

„МИНАДИР“ ЛАЗЕ КОСТИЋА: СУСРЕТ ГОТИКЕ И ОРИЈЕНТА

Сажетак: У раду се тумачи балада „Минадир“ Лазе Костића. Најпре се узимају у обзир аналогije и мотивске сродности између раног готског романа и лирских ситуација Костићеве песме. То подразумева анализу метафоричне вредности простора и мотива двојништва. Затим се тумачи међусобна сродност и постојање малих разлика између појединих готских и баладичних жанровских одлика и мотива, што подразумева фокус на обичајност и наднаравни поредак. На крају, имаголошка анализа пружа прецизнији поглед на конфигурацију исказне инстанце те на специфично превладавање стереотипних представа Оријенталног Другог, све ради оснаживања универзалистичког хабитуса описаног искуства.

Кључне речи: Лаза Костић, „Минадир“, несвесно, романтизам, готика, имагологија, Оријент

Гробница као простор несвесног

На почетку стоји питање: На који начин је Костићева песма „Минадир“ повезана са феноменом књижевноуметничке готике?

„Минадир“ је настао 1862. године, готово један век након објављивања *Ошраншској замка* (1764) Хораса Волпола, романа који је постулирао низ топова и уметничких поступака препознатљивих за рану књижевну готику. Потребно је најпре сагледаати његова културална својства.

Рана готика трпи утицај тзв. гробљанске поезије, специфичне по сликама гробља, по моралистичким и опомињућим порукама. Ипак, у контексту готске литературе раноромантичарске провенијенције, представе гробља постају функционалан контекст у ојачавању наднаравних мотивација и атмосфере језе (Огнјановић 2014: 84–85). Осим тих слика гробница, за анализу „Минадира“ од значаја је представа простора у раној готици – замкови и катакомбе од мање су важности због дескриптивног плана, а више због асоцијација „на затвор, тамницу“, више дакле због повезаности са „конотацијама тираније“, све то уз наткриљујућу мотивацију клетве, злог усуда који генерише судбину јунака (Огнјановић 2014: 100). Осим тога, у раном готском роману може да се препозна и парадигматична тријада ликова: прогоњена, угрожена јунакиња (жртва уговореног брака или инцестуозних тежњи), негативни јунак и протагониста (Огнјановић 2014: 102).

Имајући у виду наведена својства готског романа, можемо издвојити важан детаљ „Минадира“: након уводних редова, који славе моћ краља Рамсенита и величају његову љубав према ћерци Валадили, следи увођење лирског јунака Минадира, „што лабиринт краљу зида / де ће краљу с ћерком својом / после смрти да почива“ (Костић 2011: 138; даље бележимо само број странице). Таква улога неимара – осим што открива јасну обичајно-традицијску детерминисаност када је посреди доживљај смрти – увод је у однос који се развија током Минадировог рада на гробници („[Д]ању, ноћу походи га / краљ Рамсенит од Мисира. // Дању, ноћу походи га / с њим долази Валадила / да и она види де ће / вечни санак да одснима. // Гледао је вајаоче / пуну чари, пуну миља / све му рука лакше куца / све му лице блеђе бива“, 139).

Минадирова заљубљеност има двоструке ефекте: његов стваралачки процес добија на замаху („све му рука лакше куца“), док, с друге стране, његов унутрашњи живот добија на афективном интензи-

тету, те се рационална контрола повлачи пред надирањем емотивних флуида, пред продубљивањем љубавне боли („Усами се, не зна шта ће, / косу мрси, рухо кида, / замршаје срца свога / у лавиринт сулуд зида. // Оштрим длетом бола свога / у блед камен реже лица, / свако лице иста лепа / Валадила од Мисира“, 139). Можемо да препознамо скопчаност ероса и стваралаштва, везу посебно важну за романтичаре. Можемо и да наслутимо природу унутрашње мотивације која доводи до интерференције ероса, љубавне патње и самог стваралачког чина. Јер, поједини стихови („замршаје срца свога / у лавиринт сулуд зида“) сугеришу да се афективни процес одиграва дубље од равни свести: романтичарски парадигматична метафора срца као емотивно-креативног језгра субјекта трансформише се у непрозирно средиште сопства („замршаје срца“), у центар унутрашњег живота натопљен ирационално-несвесним мотивацијама, метонимијски сугерисаних атрибуцијом која је приписана лавиринту („лабиринт сулуд зида“, истакао Г. К.).

Лавиринту, као метафори несвесног живота и архетипских слојева бића, био је склон Јунг (в. Jung 1969). Фројд је такође користио метафору лавиринта, у интервјуима сведочећи да психоанализа помаже човеку да изађе „из лавиринта свог несвесног“ (Viereck 1957: 5). Лавиринт је метафора Минадирирових несвесних, дискурзивно несводивих флуида, он је топографија ирационално-либидинозних струјања у његовом унутрашњем животу. Вратимо ли се готском роману, видећемо да се и замак третира као „корелат људске психе“, као „простор који на тавану или у потпољу крије своје Друго, стварајући тензију унутар симболичког поретка, и сталне, сабласне повратке потиснутог“ (Andonovska 2017: 87).

У лавиринту који зида Минадир објављује се, дакле, компонента конститутивна за готски романескни жанр – метафорична улога простора у посредовању Другог и/или несвесног. Гробница као место измештања из живота, у емпиријском и сим-

боличком смислу, постаје лавиринт замршених путања потискивања Минадиrove жеље, постаје место Минадиrove борбе између ероса и сталешке разлике као препреке између љубави и њенога остварења. Постаје такође и место сусрета ероса и смрти. Отуд не чуди што се у том пољу значења аналогних простору у готском роману, лице Валадиле појављује у зидовима лавиринта као резултат Минадировог стваралачког рада, као провизорно симболично згушњавање повода Минадиrove жеље („у блед камен реже лица, / свако лице иста лепа / Валадила од Мисира“).

Зашто је важно учинити овакав интерпретативни „скок“ и уметничку реализацију корелације простор–несвесно у романтичарској поезији повезати са обликовањем аналогije спацијалног плана и ирационалних мотивација у готског роману? Најпре, реч је о сродној функционизацији врло специфичних простора (катакомби, лавирината, гробница) ради евоцирања несвесних флуксева који се опирају превођењу у дискурс. Другим речима, јасно профилисани простори у служби су сугерисања врло дистинктивних процеса унутар субјекта. Није реч, дакле, о непосредном утицају готског жанра, већ о сродном поимању природе унутрашњих процеса у јунацима, о сродном препознавању (не)могућности њиховог језичког посредовања.

Још један важан мотив, специфичан за готски и хорор жанр, присутан је у Костићевом „Минадиру“ – мотив двојништва, у деветнаестовековној готској књижевности дат често као последица „антрополошке вере у двојност људске природе“ (Gonzales 1998: 264). Неретко у служби зачудно и огледално отелотвореног „архетипа другости“ (Gonzales 1998: 264) или пак принципа нарцисоидне аутореференције, двојништво се у Костићевој балади појављује као компонента описа Валадилиног и Минадировог лика. Лирски глас најпре констатује да је сама Валадила неупоредиве лепоте („те лепоте нигде нема / од Индуса па до Нила“), да би у наставку донекле кори-

говао своју тврдњу наводећи да „нема таког красног лика / до у једног сиромашка, / вајаоца Минадира“ (138). Није, дакле, посреди огледално пресликавање изгледа Валадиле и Минадира, пре се може рећи да оба лика краси подједнака лепота, те да је њен интензитет у сваком од та два случаја заправо основа двојничког пресликавања. Следствено томе, удвостручена наднаравна лепота продукује зачудни ефекат, и то поврх учинка идеализације и изузетности, оствареног након увођења лика Валадиле. Другим речима, уместо да смисано жариште баладе постане идеална драга, увођењем још једног лика подједнако наднаравне лепоте потенцијално се – у зависности од рецепијентске осетљивости за овде истакнути поступак – побуђује *инпсану* ефекат,¹ зачудно препознавање непознатог у већ познатом, тј. уочавање загонетне (поновне) објаве наднаравне лепоте у свету где је и један пример такве лепоте већ могући наговештај потенцијалног престапа и трагедије. Овако уведено двојништво, поготово са могућношћу остварења *инпсану* учинка, представља „отисак“ готског жанра у „ткиву“ баладе.

Балада, готика, репресија

„Конотације тираније“, присутне у раном готском роману, постоје и у Костићевој балади. О каквом виду репресије је реч у „Минадиру“? Предмодерно, тј. древно постулирање сталешких разлика као препрека у остварењу љубави јасно се приказује у тексту – Минадир је „сиромашак“, а тегоба коју он носи, као и бол коју осећа сама Валадила („поништа Валадила / само ћути, само снови // [...] // све је блеђе лепо дете / све тамнија Валадила“, 140), сведоче о томе да су обоје свесни разлога који спречавају неприкривено остварење љубави. И реакција краља Рамсенита када сазна да му је кћер заљубљена у Минадира („Снуждио се силни краљу / забринуту чело збира“, 140), употпуњава описану

1 Више о *инпсану* искуству у: Freud 2010.

мрежу мотивација, засновану на поверењу у аксиоматско-метафизичку условљеност – наднаравним устројством света – сталешко-социјалног поретка и интерперсоналних релација. Ипак, Рамсенит одлучује да из позиције моћи легитимише љубав сиромашног неимара и своје кћери („Неимаре Минадире! / Ја и нако немам сина, / тебе воли моје дете, – / краљевић си од Мисира“, 140). Моћ суверена у овом случају превредновала је поредак на којем почива (предмодерни, древни) свет, тј. он љубав своје кћери препознаје као оправдање за другачији поглед на устројство света.

Следи низ смрти – Минадира („Уздахно је Минадире, / занео се, ко да снови, / мртвог слуге прихватише / вајаоца Минадира“, 141), Валадиле („Како га је жељна била / душа јој је излетила“, 141) и самог краља Рамсенита („издахно је већ и стари / краљ Рамсенит од Мисира“, 141).² Лирски глас који посредује баладичну повест о Минадиру и несрећној љубави нуди разјашњење зашто је до саме трагедије и дошло: Рамсенит жали „што радошћу превеликом / уби ћерку, уби сина“ (141). У складу са романтичарском књижевноуметничком апсолутизацијом интензивираних осећајности, односно са важном конститутивном улогом емоција у романтичарској антрополошкој слици, максимализовани напон афекта / емоција доводи до прекорачења људских могућности, тј. до трагичног краја.

У овој тачки анализе оправдано је осврнути се на евидентно баладичну жанровску основу Костићевог текста, будући да се у баладама „љубав показује као трагично осећање“ (Krnjević 1986: 65). Узмемо ли у обзир и то да баладе бивају често специфичне

2 Већ је запажено да је Костић, у дијалогу са Хајнеовим „Рамсенитом“, обликовао верзију која је уклонила иронију великог немачког песника: „У 'Рамсениту' је иронични и опипљиви хепиенд. А ипак се Лаза надахнуо баш том повешћу да је врати у некадашње младалачке Хајнеове заносе, без ироније, и без хепиенда“ (Винавер 2020: 252). Костић је у Хајнеовој песми заправо „осетио 'Омера и Мериму'“ (Винавер 2020: 251).

по постојању одређене „*коби*, мистичке неумољивости“ (Krnjević 1986: 65), односно – поготово у ауторским баладама романтизма – по повишеној осетљивости за „чудесно, тајанствено, фантастично“ (Krnjević 1986: 65), може се начелно констатовати да „*Минадир*“ парадигматично репрезентује романтичарску реализацију баладичног жанра. Следствено томе, као репресивна инстанца указује се пре свега наднаравни, дискурзивно несводиви поредак који поставља ограничења људској природи, у Костићевој балади прекорачен у двоструком виду – и трансгресијом (уз легитимисање суверена) сталешке позиције и интензитетом љубави која је својим емотивним врхунцем надишла људска ограничења и довела до трагичног завршетка.

Међутим, да бисмо открили нијансе описаних репресивних вектора, вреди имати на уму неке високофреквентне мотиве текстова баладичног жанра, било да је реч о усменој или књижевноуметничкој / романтичарској реализацији („несрећни љубавници којима родитељи ускраћују право на личну срећу, [...], родоскврни грех [...] мртва драга или умрли женик, насилна удаја“, Krnjević 1986: 64). Управо за баладе наше културе специфично је да се породица „јавља као неприкосновени ауторитет, као колевка и чувар патријархалног сустава обичајних, моралних и друштвених норми. Психолошки и морални сукоби у односима појединац–породица, етичке крајности и њихово драматично разрешење, чине унутарњу садржину највећег броја наших балада“ (Krnjević 1986: 65). С друге стране, у раном готском роману породична комунитарност – и аксиолошка лествица која из ње може да се реконструише – стоје наспрам антагонисте, те је деловање негативног јунака једним делом и одступање од имплицираних породичних вредности (Ognjanović 2014: 103–104). Дискретна разлика, у односу на баладични контекст, дакле постоји.

Које се од наведених својстава може приписати „*Минадиру*“? У случају Костићеве песме можемо

говорити о амбивалентној улози породичног контекста, тј. чини се да он поседује предзнаке и из баладичног и из раног готског жанровског окриља. Другим речима, већ наглашена метафизичка привилегованост релације отац–кћер над осталим односима важна је полуга „савеза“ сталешког и наднавног поретка: она је посебна копча емпиријског света и поимања смрти. Већ при таквом опису једне димензије породице (релација отац–кћер) видимо њен повлашћени статус спрам других интерперсоналних односа, слутимо и имплициране вредности чије нарушавање значи удар на сам поредак живљења и доживљај света (дакле, афирмативна и заштитничка улога породице, као у раном готском роману). С друге стране, релација отац–кћер може да симболизује репресију коју Минадир, упркос снажној љубави, не може да надиђе: и поред непопривилегије љубави младог неимара, метафизичка привилегија односа отац–кћер подразумева да, симболички посматрано, Валадила у размерама вечности бива ближа свом оцу, не Минадиру (породица се, ближе баладичном жанру, испоставља као неприкосновени ауторитет који, у трагичном сукобу, може суспрезати жељу појединца).

У контексту описане амбивалентне позиције породице, тј. релације отац–кћер, сам лавиринт-гробница постаје отелотворење управо детерминишуће и репресивне улоге обичајности која повлашћује поменути породичну везу. Другим речима, уколико лавиринт-гробница, метафорично посматрано, представља несвесно-либидинални живот Минадира, онда, у метонимијској релацији, представља традицију и светоназор који не препознају љубав сиромашног неимара као друштвено и метафизички релевантно искуство. Ако постоје одређене „конотације тираније“, онда се оне могу препознати у друштвеној улози, структури и симболичко-метонимијској вредности лавиринта-гробнице.

Амбивалента смисаона исијавања из Костићеве баладе овде не престају. Обратимо ли пажњу на фи-

гуру краља Рамсенита, можемо уочити да је његова улога у самом заплету привидно саморазумљива. Као неко ко је пре свега окарактерисан посредством моћи и богатства, те посредством љубави коју гаји према кћери – све у неупоредивој мери, у распону „од Индуса па до Нила“ – Рамсенит се испоставља као смели суверен који, прихватајући сиромашног неимара за мужа своје кћери, превреднује савез друштвеног и наднаравног поретка. На тај начин он бива одговоран за хибрис, и низ смрти које су уследиле. Посматрано у светлу жанровског модела раног готског романа, негативни јунак се испоставља, као што смо рекли, као онај ко је против породичног поретка и вредности; у аналогијама које смо успоставили са поменутиим жанром, Рамсенит би се провизорно могао указати као јунак који није без негативног предзнака будући да својом одлуком преиспитује традицију и принципе успостављања породичних оквира. Наравно, такво тумачење Рамсенитовог лика није у основи одрживо јер Рамсенит делује у смеру превладавања репресивног контекста у којем се родила љубав између Минадира и Валадиле.

Ипак, чак и поменута аналогија с негативцима из раног готског романа није без интерпретативног учинка, поготово када томе додамо још мотива специфичних за жанр баладе. Већ је поменуто да инцестуозни мотиви могу да буду важан део баладичног заплета. У „Минадиру“, наравно, нема назнака таквих релација између Рамсенита и Валадиле, али постоје поједини аспекти који показују да Костићева балада, у својим дубљим смисаоним слојевима, евоцира инцестуозни аспект породичних односа. „Минадир“ заправо поседује мрежу воља јунака и културолошко-обичајни оквир који, у једној слободнијој интерпретацији, подразумевају рудиментарну параболичну потку о инцестуозном односу, симболички трансформисану у обичајне кодове (заједничка гробница оца и кћери, симптоматично одсуство мајчинске фигуре из повести). Балада са-

држи, дакле, дубинске / несвесне слојеве мотивације, који су иманентни породичним структурама и који се могу реализовати у широком распону од насиља до културно-обичајне сублимације.

Глас Оријента или глас о Оријенту

Још један контекст анализе – имаголошки – може да употпуни представу о дометима ране Костићеве баладе. Јасно је да се „Минадир“ прикључује широком корпусу романтичарских текстова различитих жанрова упућених на просторе и културе Оријента. Јер, сам Оријент као „европски изум“ (Said 2000: 14), у виду стереотипних представа о многим азијским и северноафричким културама / идентитетима, своју конфигурацију у великој мери дугује различитим дискурсима романтизма. Како се у том пољу позиционира „Минадир“, радње смештене управо у древном Мисиру, у оријенталним просторима?

Најпре, у „Минадиру“ је више пута потцртано, при наглашавању специфичности јунака или при опису особености изнетих догађаја, да таквих јунака и догађаја нема „од Индуса па до Нила“. Глас који посредује саму баладичну приповест сведочи, дакле, о јасно омеђеним оквирима једног дела оријенталног света, истовремено имплицирајући и то да су назначени простори тешко сагледивих размера. Дискретно се заправо сугерише и то да евоцирани простори поседују и својеврсну интегративну компоненту, тј. да и у древном оријенталном свету, и поред диверзитета идентитета и рудиментарних, предмодерних видова самосвести о припадности заједници, постоји идеја о томе да одређени феномени, идентитети, искуства – могу да буду препознати и разумевани на сродан начин у различитим комунитарним оквирима.

Лирски глас је, дакле, бирао најизузетније фигуре омеђених оквира оријенталног света – Рамсенита (по моћи и богатству), Валадилу и Минадира (по лепоти и размерама љубави), истичући и лави-

ринт-гробницу као објекат неупоредив са било чиме „од Индуса па до Нила“. Једна интерпретативна опција отвара могућност да позицију из које лирски глас говори препознамо као саставни део оријенталног света. Другим речима, посреди је персона која, иако није додатно идентитетски прецизирана, сведочи из позиције која је унутар културолошко-географских граница „од Индуса па до Нила“.³

Какве смисаоне импликације из овога произлазе? Уколико не занемаримо то да представа Оријенталног Другог у Костићевој песми није лишена хабитуса загонетности и егзотике – што је један вид могуће стереотипизације Оријента – може се рећи да у „Минадиру“ слика Оријента, посредована лирским гласом позиционираним у самом Оријенту, рефлектује универзалистички разумљиве представе о љубави, о људским могућностима, границама и прекорачењима („од љубави шта све бива“). На основу чега препознајемо универзалистички аспект? На основу тога што антрополошка слика и спектар мотивација ликова – реконструисани из повести коју преноси оријентални субјект – нису генерисани и диференцирани, у крајњој смисаоној инстанци, идентитетским предзнацима.⁴ Следствено томе,

3 Персону овде пре свега поимамо као „говорника (или, уопштеније, извор) било које песме за коју се замишља да је изговорена особеним гласом или приповедана из одређене перспективе – било да се за говорника претпоставља да је песник, фикционални карактер, или чак неживи предмет“ (Izenberg 2012: 1024).

4 Када бисмо пак прихватили да је лирски глас из евроцентричних простора, стекао би се утисак да пре присуствујемо посредовању једне повести у свету измештеном из универзалистичког контекста – доступног пре свега евроцентричном уму; могао би се, дакле, евоцирати утисак да догађај који се одиграо, и ликови који су описани, немају премца у просторима „од Индуса па до Нила“, тј. у неевропским просторима, те да стога читава повест, у малој али значајној нијанси разликовања у односу на смисаоне последице исказне инстанце оријенталног профила, добија пре свега атрибуцију ексклузивитета и зачудности. Универзалистички аспект тада би се слутио из другог угла – имплицирало би се да *чак и у свешћу Оријенталној Другој* постоје искуства о којима сведочи европски човек.

када је реч о поменутом књижевноуметничком запоседању поља универзалистичког искуства – за које се претпоставља да је трансгресивне природе спрам културолошко-идентитетских разлика европског и оријенталног субјекта – може се рећи да елементи наднаравног оправдања трагичног завршетка проистичу заправо из баладичних нуминозних мотивација, и нису строго специфични за оријентално наслеђе.

Обратимо ли, даље, пажњу на завршне стихове баладе, можемо констатовати симптоматични детаљ – повест о Минадиру и Валадили исписана је на папирним покровима („Повише им бело тело / у покове од папира, / а по њима написаше / од љубави шта све бива! // Исписаше љубав њину / на покрову од папира, – / нема такве приповести / од Индуса па до Нила“, 141). И ако прихватимо опцију да лирски глас говори из самог оријенталног миљеа – таква инстанца није непосредни сведок или учесник трагичних догађања, већ само преноси причу *зайисану* на самом покрову трагично преминулих. Одабир *писма* уместо фоноцентричне позиције, те метонимијски додир папируса и трагично преминулих тела, показатељи су *емпиријски* опипљивијих примера аутентизације самих догађаја. Стиче се утисак да у дубљим слојевима значења повест о трагичној љубави Минадира и Валадиле представља трансгресију из усмене у писану културу, представља имплицирани прелаз из усменог облика казивања у писани. Отуд преношење универзалистички разумљивог искуства („од љубави шта све бива“) није некакав древни наратив који добија параболно-поучну ауру услед усменог преношења, већ је повест коју нам оријентални субјект посредује уз ослањање на ауторитет писане мисирске / оријенталне културе.

Из овога следи да је управо потоњи приказ Оријента – контекстуализованог готским елементима у баладичном жанровском „ткиву“ – пример како се надилази стереотипна слика Оријентално

Другог. Тиме се надилазе примери из дела готске провенијенције, односно из романи који претходе кондензацији готског жанра: у тим случајевима Оријентални Други је „дијаболични Сарацен“, феминини оријентални субјект је „ласцивна принцеза“ (Franklin 1998: 169), док и хетероимажи који одишу помирљивијим тоновима задржавају представу о „примитивној [...] култури“ (Franklin 1998: 170). Независно од стварне ауторске интенције, Костићев песнички текст је пример како се на фону универзалних тема формира дискретни дијалог два културна круга, евроцентричног и оријенталног, уз превладавање негативно вреднованих представа о Другом.

Закључак

Вреди сумирати зашто је призивање готског жанра било функционално за херменеутички приступ „Минадиру“. Рани готски роман у раноромантичарском поетичко-епохалном окружењу постаје један од носилаца нуминозних мотивација, понорних сензибилитета, метафоричних еквивалената дубинских, ирационалних повода за деловање ликовца. При томе последњи аспект – метафорични еквиваленти дубинске мотивације – у роману готског профила у великој мери зависи од конотативне вредности спацијалног плана, тј. замака, гробница, подрума, катакомби, тавана. Отуд је важно приближавање готског романескног жанра Костићевој балади – посредни су врло конкретни простори и реч је о врло индикативним семантичким импликацијама њихове употребе. У случају „Минадира“ говоримо о лавиринту, о породичној гробници, о простору који, у свом настајању, манифестује замршене несвесно-афективно-либидиналне флуксево самог свог творца, Минадира. Будући да је истовремено и резултат устаљене обичајности и традиције – сахрањивања ћерке владара уз свог оца – лавиринт-гробница постаје и одраз препрека пред Минадирином љу-

бављу, односно одраз репресивног контекста који, тек са Рамсенитовом одлуком да прихвати Минадира као изабраника своје кћери, бива провизорно превладан.

Костићев „Минадир“, дакле, захваљујући аналогијама са раним готским романом, изразитије показује понорну страну својих смисаоних резултанти. Сродну заслугу носи још један мотив, посебно занимљив ауторима готског и хорор жанра. Реч је о мотиву двојништва, у Костићевој балади оствареног на специфичан начин: као удвостручавање неупоредивог примера лепоте, и то управо у ликовима трагично заљубљених Валадиле и Минадира. Након увођења једне наднаравне лепоте (Валадила), други такав пример (Минадир), у двојничкој објави, постаје сигнал хибриса који би се могао одиграти, и, истовремено, постаје важан фактор зачудне атмосфере која прожима Костићеву песму.

Свест о жанру раног готског романа значајан је за интерпретацију и када се фокус помери ка баладичним елементима „Минадира“. Наиме, у међусобном преклапању (и малим разликама) баладичних и готских одлика, одређени мотиви (породични оквир, однос појединац–породица, фигура зликовца) указују се у делимично амбивалентном светлу. Лавиринт-гробница се у том контексту, и у метонимијској вредности, указује као одраз репресивног оквира – метафизички утемељеног и у обичајности реализованог – који условљава трагичну смерницу догађања.

На концу, опција у којој идентитетски предзнак исказне инстанце потиче из оријенталног културног круга, омогућава да се судбине Валадиле и Минадира укажу као повест универзалистичке природе, не као загонетна прича специфична само за Оријенталног Другог. Важан детаљ на крају песме – да је повест *исписана* на папиру којим су увијена мртва тела – посебан је вид аутентизације повести, са импликацијама трансгресивног искуства из усмене у

писану културу. „Минадир“ Лазе Костића се отуд указује као дело које на сложен начин комуницира са различитим сферама искуства и разноврсним књижевним традицијама, продукујући нијансиране смисаоне векторе.

ИЗВОР

Костић 2011: Лаза Костић. „Минадир“. *Лаза Костић*. Прир. Љубомир Симовић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 138–141.

ЛИТЕРАТУРА

Andonovska 2017: Biljana Andonovska. *Poetika nadrealističkog (anti)romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu*. Doktorska disertacija. Beograd: Filološki fakultet.

Винавер 2020: Станислав Винавер. *Заноси и њркоси Лазе Костића*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.

Viereck 1957: George Sylvester Viereck. "Surveying Life at Seventy". *Psychoanalysis and the Future*. Edited by Theodor Reik. New York: National Psychological Association for Psychoanalysis, 1–7.

Gonzales 1998: Antonio Ballesteros Gonzales. "Doppelgänger". *The Handbook to Gothic Literature*. Edited by Marie Mulvey-Roberts. London: Macmillan Press, 246–247.

Izenberg 2012: Oren Izenberg. "Persona". *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Edited by Roland Greene. Princeton: Princeton University Press, 1024–1025.

Jung 1969: Karl Gustav Jung. *Lavirint u čoveku*. Prev. Slobodan Janković. Beograd: „Vuk Karadžić“.

Krnjević 1986: Hatidža Krnjević. „Narodna ili usmena [balada]“. *Rečnik književnih termina*. Ur. Dragiša Živković, i drugi. Beograd: Nolit – Institut za književnost i umetnost, 64–66.

Ognjanović 2014: Dejan Ognjanović. *Poetika horora*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo.

- Said 2000: Edvard Said. *Orijentalizam*. Prev. Drinka Gojković. Beograd: Čigoja štampa.
- Franklin 1998: Michael Franklin. "Orientalism". *The Handbook to Gothic Literature*. Edited by Marie Mulvey-Roberts. London: Macmillan Press, 168–171.
- Freud 2010: Sigmund Freud. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Prev. Daniela Tkalec. Zagreb: Scarabeus-naklada.

Goran Korunović

LAZA KOSTIĆ'S "MINADIR" BALLAD: THE
GOTHIC AND THE ORIENT MEETING POINT

Summary

Firstly, this paper presents certain early Gothic novel constitutive features functional in Laza Kostić's "Minadir" („Minadir“) ballad interpretation. The role of space in his poem (the construction of a labyrinth-tomb) turns out to be a metaphor for the inner world of the very builder, Minadir, as an image mediating the lyrical hero's discursively irreducible conflicts. The duality motif is also important when it comes to establishing analogies between Kostić's ballad and the early Gothic novel. Owing to duality, it potentially produces an uncanny effect and contains more intense future tragedy signals.

Analogies and "small differences" between the ballad and gothic genres' features enable noticing the complexity of the "Minadir" meaning plan. It shows the directions of incestuous motivations in its deep structures as well. When the imagological interpretative perspective is taken into account, the narrative instance positioned in the oriental framework enabling the described story to be presented as transgressive when compared to the East and West cultural-identity differences is shown.

Keywords: Laza Kostić, "Minadir", unconscious, romanticism, Gothic, Orient

Јелена В. ЈОВАНОВИЋ

Филозофски факултет Универзитета у Нишу
jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

**МИНАДИР, БУРЂЕВИ СТУПОВИ,
САМСОН И ДЕЛИЛА ЛАЗЕ КОСТИЋА:
ПОЕТИЧКА, ЖАНРОВСКА И
ТРАНСМЕДИЈАЛНА УКРШТАЊА**

Сажетак: Рад се бави тумачењем три жанровски сродна текста Лазе Костића, која су до данас, чини се, остала недовољно прочитана (*Минадир* /1862/, *Бурђеви Ступови* /1863/, *Самсон и Делила* /1869/). Подстрек истраживању представља објављивање радиофонских верзија ова три дела, што је отворило питања савременог пријема /читања, жанровске хибридности и поетичких особености. Над свима врхуни значај који проучавана дела имају у свом и нашем времену.

Кључне речи: романтизам, звук, ритам, транс-медијалност, поема, балада

На самом почетку, као везу два узастопна научна скупа у оквиру „Дучићевих вечери поезије“, али и поетску везу два велика песника, наводимо речи Милоша Црњанског о Лази Костићу:

Što vreme koje odmiče, bude više prostiralo po rečniku njegovom svoju svilu prošlog doba, pesme će Laze Kostića sve jače sjati unutrašnjim svojim bleskom ličnog, tragičnog doživljaja (Crnjanski 1983: 50).

Овај цитат је, такође, у директној вези са предметом нашег истраживања, које се превасходно односи на три Костићева текста: *Минадир* (1862), *Бурђеви*

Сшуйови (1863), *Самсон и Делила* (1869), и које полази од савременог тренутка, тачније 2011. године, када су поменута дела добила своја радио-издања.

Оно што се може одмах наметнути као питање јесте: Због чега баш овакав избор из Костићевог поетског стваралаштва? Овим радио-издањима је Драмски програм Радио Новог Сада обележио 35 година емитовања радио-драме, као и 170 година од рођења Лазе Костића. Све три баладе / епске песме / поеме снимљене су у продукцији Драмског програма Радио Новог Сада, а у режији Срђана Арсенијевића. Радио-баладе, како се најчешће у савременим приказима жанровски одређују *Ђурђеви Сшуйови* и *Минадир*, представљале су нас на међународном фестивалу Prix Magulic у Хрватској на Хвару; тада је у програмској књижици објављен и први превод *Ђурђевих Сшуйова* на енглески језик.¹ Улогу у овим радиофонским делима тумаче најистакнутији представници војвођанске глумачке сцене: Гордана Ђурђевић Димић, Миодраг Петровић, Страхиња Бојовић, Ратко Радивојевић, Радоје Чупић, Југослав Крајнов, Ервин Хацимуртезић, Вера Хрћан Остојић, Саша Стојковић, Лидија Стевановић и други.

Трагајући даље за савременим трансмедијалним читањима ових текстова, наишли смо и на перформанс Поетског театра у Новом Саду, рађен по стиховима Костићевог *Самсона и Делиле*. Циљ групе уметника био је вишеструки експеримент, за нас овде посебно интересантан с аспекта рецепције. Публика се налази на сцени учествујући активно у перформансу, чиме се жели постићи, јаусовски речено, асоцијативна идентификација.² Редитељ представе Иван Правдић с тим у вези наводи:

1 Песму је превела / препевала Весна Стаменковић.

2 „Pod asocijativnom identifikacijom treba razumeti estetičko ponašanje koje se najčistije ostvaruje preuzimanjem jedne uloge u zatvorenom imaginarnom svetu neke dramske radnje. Dramska radnja ovdje upravo ne znači prikazivanje za gledaoca. Asocijativna identifikacija u igri pre ukida suprotnost između prikazivanja i posmatranja, aktera i gledalaca. [...] [O]naj koji u igri učestvuje –

Самсон и Делила, шта нам они значе данас? Какве све везе драмска поема Лазе Костића може да има са савременим гледаоцем? Многе, јер ритуално одигравамо уместо других сву деструктивну необузданост како личне страсти тако и жеље за влашћу, али, за разлику од „стварног“ живота у коме се трудимо да ближње сачувамо својих трагичних поступака, овде у заштићеном простору театра допуштамо и контролишемо то нужно уништење покренуто хибрисима јунака. И још важније, најважније: показујемо у чему се од тих давних времена нисмо променили: у потреби да волимо и будемо вољени (Pravdić 2014: 16).

Управо овај аспект водио нас је ка емпатијском статусу читалаца 21. века, у време када се све интензивније примећује недостатак емоција у животу савременог човека. На то се, крајем прошлог века, посебно осврнуо Јован Христић пишући о проблему трагедије:

[За трагедијом] вапи савремени човек. За њега трагедија представља истину о човеку, „[о]на нам пружа најпотпунију слику нашег живота и најпотпунију панораму људских вредности, коју је књижевност у стању да пружи“ (Христић према Зубановић, Пантић, 1992: 120). И његова поезија неговала је мисао о овом жанру. Тако у песми „Трагедија је завршена“ објашњава због чега она данас није могућа. Стихови „На тргу остаје хор да промрља још неколико стихова / и разиђе се кућама где већ мирише вечера“ у контрастирању садашњице и остатака прошлости показују „немогућност да се у модернијој култури, где је изгубљена блиска веза са митом и боговима, а осећањима савременог човека *недостаје нешто довољно дубоко*, обнови врхунска уметност трагедије“ (Јаћимовић 2009: 302). Исту мисао експлицираће и у тексту „Шта се

као god i svako dete koje se igra – mora naučiti da preuzme pravila igre, da ih se pridržava i da ih na taj način pojmi. To, međutim, takođe iziskuje da on bude spreman da se stavi u ulogu drugih, pa čak i 'da preuzme držanje svih u igru uključenih ličnosti'“ (Jaus 1978: 435).

догодило са трагедијама“. Одговор на ово питање Христић проналази у прекидању хуманистичких веза са прошлошћу. „Време снажних емоција је изгледа прошло и зато се трагедија све више удаљава од нас, тачније речено, ми од ње (1998: 159)“ (Јовановић 2022: 53).

Сва три издвојена дела Лазе Костића носе трагичну компоненту, често обједињену са изразитом лиричношћу, која негде, поступцима хиперболизације, прелази у наглашену сентименталност. Све наведено ове текстове чини на први поглед анахроним за савремену публику, наглашавајући комуникативну рестрикцију пре него успостављање нових веза. Ту смо открили и разлог тек спорадичног интересовања новије књижевне критике посебно за *Минадира* и *Ђурђево Сивује*. Пет огледа успели смо да пронађемо о *Самсону и Делили* (Слободан Јовановић, Станислав Винавер, Страхиња Костић, Никола Грдинић, Зорица Несторовић), један о *Минадиру* (Станислав Винавер) и један о *Ђурђевим Сивујовима* (Миомир Милинковић), без обзира на то што је већина проучавалаца сагласна да је реч о књижевно вредним текстовима. Тако Винавер констатује да је прва међу најлепшим Костићевим песмама управо *Минадир*:

Лаза Костић написао је најлепше лирске песме на нашем језику. Прва је песма о вајаоцу Минадиру који зида лабиринт египатском цару Рамсениту, па заљубљен у цареву кћер узиђује замршаје свога срца у свој неимарски камен. Минадир умире од љубави, али у смрт љубавну повлачи и љубљену Валадилу, и њеног оца-фараона. Љубав никога није могла да поштеди. Све је остало – пролазно, од Индуса па до Нила (1952: 4).

Кашанин у тексту написаном педесетих година 20. века, између осталих издваја као најуспешније управо три поменуте стихотворине:

Кренувши кроз свет и живот без религије и љубави,
Лаза Костић је своје најлепше, најдубље песме написао

о љубави и о цркви: о Ђурђевићевим стубовима, спаљеним због љубави настале у греху; о Самсону и Делили, који су због љубави нашли смрт у храму; о неимару Минадиру, краљу Рамсениту и његовој кћери, умрлим од љубави и положеним у гробници цркве (2010: 56).

На ово се одлично надовезује и запажање са самог краја 20. века:

И остали најбољи његови спевови и песме, љубавне, филозофске, родољубиве („У Срему“, „Славуј и лала“, „Ђурђеви Ступови“, „Минадир“, „Беседа“, „Певачка 'имна Јовану Дамаскину“, „Самсон и Делила“, „Спомен на Руварца“ итд.) данас непомерљиво стоје међу звезданим тренуцима српског песништва (Ковачек 2010: 107).

Након подробијег сагледавања актуелног културног, друштвеног, историјског тренутка, уз детаљније тумачење Костићевих текстова, сви потенцијални фактори неспоразума између издвојених деветнаестовековних дела и савремених читалаца откривају се у значајно другачијем светлу. Како бисмо објаснили природу тих односа, истраживање ћемо усмерити у три насловом наведена правца.

Посебну пажњу с тога аспекта привлаче радио-адаптације Костићевих дела. Провоцира феномен реинкарнације: чини се да у поноворођеном медију нови живот започињу помало заборављени књижевни текстови. Дигитална револуција, коју живимо, учинила је аудио-сферу свеприсутном у човековој свакодневици, па се захваљујући томе одумирући жанрови враћају у животне навике, у понешто измењеном руху на релацији пошиљалац–прималац.

Повратком радио-књижевности актуелизује се прича о новој усмености, која са примарном дели извесне особености. Како смо о томе већ подробно писали управо у раду о Црњанском,³ а ослањајући

3 Видети: Јовановић 2023.

се највише на истраживање Валтера Онга, овде се нећемо посебно задржавати, већ ћемо навести само тачке додира, али и размимоилажења.

Текст примарне усмене књижевности живео је искључиво као виртуелан, као потенцијал, увек поново рођен новом изведбом у аутентичној усменој средини. Због тога је, да би опстао, морао укључивати колективну свест. Аудио-књижевност новог доба настаје у неаутентичној усменој средини која подразумева постојање фиксираног текста на који се могу ослонити и преносилац и прималац садржаја. Као последица тога, дела нове / секундарне усмености жанровски су много разгранатија и подложнија експериментисању. Важна разлика јесте и то што књижевност нове усмености представља израз индивидуалног, а не колективног духа.

Савремени аудио-извођач (некада је то и сам књижевник) преко неких елемената перформанса повезан је са усменим певачем / казивачем. Од боје гласа, тона, ритма, интонације, дикције у великој мери зависи пријем и доживљај аудио-књижевног дела. Поједини жанрови укључују и остале *звучне кулисе*, које мењају начин усвајања и доживљаја (Јовановић 2023: 453, 454).

Кључни појам у радиофонској новој усмености јесте звук. Он је најважније, заправо једино средство у преношењу књижевног садржаја: први је степен везивања слушаоца за текст и пут ка емоционалном урањању као сегменту значајном за естетски доживљај дела. То нас директно води до Лазе Костића и Алојза Шмауса, који је за песника тврдио да је „изразито аудитивни тип“, те да је „осећање и уживање у вредности и сугестивној моћи звука као таквог, у игри и комбинацији, у понављању и варирању звукова, имало за њега и примарну, самосталну драж, посебан лирски значај“ (1965).

Тодор Манојловић, међу првим заговорницима модерности Лазе Костића, рећи ће:

Тријумфална сонорност! – Да! – Сетимо се само Анђе-лијине или Наданове песме, Минадира или Самсона и Делиле. Узалуд ћемо у целокупној нашој уметничкој поезији тражити за нечим и само приближно сличним тој јединственој музици, у чијим хармонијским и контрапунктистичким чаролијама, инкантацијама као да су исцрпљене и последње фонетичке могућности нашег језика. [...] Кантлене и каденце [...] Лазе Костића извиру из емоције, рађају се из неког диони-зијског заноса душе и изражавају својим многостру-ким и различитим, час умиљатим, слатким и опојним, час усхићеним и жарким, час ћудљиво испреламаним, бизарним и настраним таласањем исто таква душевна стања и расположења (Манојловић 1931: 184).

Звуци *Минадира*

Сва три текста Лазе Костића постављена су у радио-верзијама драмски – полифонијски или дија-лошки,⁴ што је сасвим у складу са Костићевом пое-тиком укрштаја и вишегласја.

У аудио-варијанти *Минадира* појављују се чети-ри гласа: два нараторска, Рамсенитов и Валадилин. Доминирају казивачи који сваку строфу изговарају као глас и ехо, међусобно се смењујући. Тако прву строфу почиње женски глас, а прати га мушки, другу обратно, и тако наизменично до строфе коју изговарају готово истовремено. То је онај моме-нат који треба да одслика метеж и гужву просаца. Након тога наставља се принцип укрштања, који је на крају дестабилизован доследним појављивањем нараторке као водећег вокала.⁵ Звучне кулисе та-

4 С обзиром на то да је редитељ све три радио-верзије исти, следио је сличан принцип, па ћемо се овом приликом задржати на детаљнијој анализи *Минадира* и *Бурђевих Штуйова*, док ћемо *Самсона и Делилу* обухватити у трећем, синтетичком делу рада, имајући у виду и то да је у књижевним анализама овај текст највише обрађиван.

5 Индикативно је да се у песми уопште не појављује глас Ми-надира (Валадилу и Рамсенита чујемо), што скреће пажњу на етеричну природу његовог лика, чак могућу виртуелност. (Сети-

кође појачавају аудитивни приступ тексту, те се у тренутку говора о Рамсениновом богатству чује звекет новца, када се објашњава Минадирово вајарско умеће у позадини је звук ударца длета, а када мртвом младићу „прилећу“ бели голуб и Валадила, чује се лепет крила.

Музички уредник Предраг Јовановић определио се за новије композиције са елементима оријенталног звука, и тиме направио смислену везу прошлог и садашњег. И у самим композицијама присутна су укрштања афричког мелоса и западњачког блуза, фолклора и савременог звука. Мелодија прати емоционалне и драмске варијабле. Чак се и у именима одабраних композиција препознају етапе које прате наративну потку текста. Увертира и завршна мелодија су исте; реч је о композицији *Tuia* Далера Назарова – што је и основни тон Костићеве песме изражене устаљеним осмерачким ритмом народне лирике са цезуром после четвртог слога и трохејском тенденцијом. Након уводне мелодије следи *Lumen* састава No Blues где је опет већ насловом сугерисано расположење животне радости – то су моменти када краљ Рамсенит сазнаје за љубав двоје младих, кад позива Минадира нудећи му руку своје кћери, као и краљевство. Након тога следе композиције *После Снахарки* (Далер Назаров), *Бесмртности* (Џералд Џеј Марко), *Morocco Dance* (Фил Тортон и Хосам Рамзи – уводна композиција албума *Immortal Egypt*). Завршне композиције одражавају дубину и бесмртност љубави коју је Костић стиховима исказао, а све заједно слушаоце мелосом и коришћеним

мо се Имотског кадије у Симиовићевој *Хасанаџиници*.) То причи додаје аспект језовитости (Фројдов појам *Das Unheimliche*) што води и до неких елемената готике, о чему је на скупу о Лази Костићу инспиративно говорио Горан Коруновић. Недостатак Минадировог гласа посебно је уочљив у радио-интерпретацији, јер у њој чујемо издвојено говор друга два лика – они се, истина, ретко оглашавају (Валадила једном, краљ два пута) и тиме додатно излазе из постављеног аудитивног оквира. Минус-поступак причи обезбеђује мистичност отварањем једног од могућих светова. Минадир оличава принцип оностраног, сновидовног, неухватљивог.

инструментима преносе на подручје Египта, одакле и потиче тематско језгро.

Свака мелодија обавија поједине песничке слике око којих се као гроздови окупљају строфе, јер се смисао жели обзнанити и формалном организацијом. Није тешко приметити шест песничких слика, целина, које уједно прате и драмски развој приче о Минадиру. Први сегмент чине четири и по строфе,⁶ други почиње трећим стихом пете, а завршава се другим стихом четрнаесте строфе; трећим стихом исте почиње трећа слика, чији крај представља други стих двадесете строфе; четвртој слици почетак је у трећем стиху двадесете, а крај у другом стиху двадесет четврте строфе; пету слику чине, као и почетак песме, четири и по строфе; две последње представљају епилог приче. У драмској структури први део представља експозицију, други – заплет (Минадирова заљубљеност у Валадилу), у трећем и четвртом налазе се две кулминационе тачке (Валадилино признање оцу да је заљубљена у Минадира, и Рамсенитово одобравање љубави између Валадиле и Минадира); пети део представља перипетију експлицирану Минадировом смрћу, те расплет смртима ћерке и оца, као последице сваког претходног губитка; шеста песничка слика долази као поента, смисаоно заокруживање наратива о великим љубавима и великим страстима.

6 Занимљиво је приметити да свака унутрашња слика приче (друга, трећа, четврта) почиње и завршава се пресеком на средини строфе. Прва се тим пресеком завршава, а последња – пета – њиме почиње. Једино је епилошка целина без овог прелаза, односно прекрета. Да је то и те како важно у целокупној структури песме можемо аргументовати и Винаверовим скретањем пажње на три од четири прелаза; он у њима види ослањање на фолклор. За први пише: „Сад је, дакле, дошао прелаз: као у нашој народној песми [...]“ (2020: 254); за трећи: „Песник је опет искористио метричко и психолошко искуство народно: прва два стиха нагло су прекинута, да се не бисмо пењали још у чувство; [...]“ (2020: 259); за четврти: „И тада опет прекид покрета, по прокушаној народној психологији из народне песме: не наставља се даље са описом, него се износи дејство“ (2020: 260). Ови наводи додатно су нас учврстили у уверењу да прелазе Костић прави на местима раздвајања / спајања песничких целина.

У оваквом распореду песничких целина у центру пажње су костићевска огледања и небројено пута истицани укрштаји. Почетак и крај приче (изузимајући две епилошке строфе) организовани су као лик и одраз, како на формалном тако и на звучном и семантичком плану. Почело се, с једне стране, реским сугласницима *с* и *р*, и њима се завршило;⁷ како се иде према унутрашњости, с једног и другог краја, нежно, благо, топло, молско *н* и *л* преузимају примат.⁸ Исто то осетио је музички уредник радио-изведбе и песму уоквирио нумером *Туја*. Почетни тон песме, звучна организација заправо најављује њен крај. Глумачка интерпретација одлично прати постављени тоналитет, те женски глас прве стихове изговара нешто гласније, дубље, свечаније, оштрије, док тон смирује позадински, сталожен мушки глас (као одраз). У другој строфи доминирајући мушки глас нешто је мекши, прилежнији, уз посебно наглашавање почетка трећег стиха („**така** блага нигде нема“, подв. Ј. Ј.). Женски – ведар, разнежен глас у првом је плану треће строфе, и истиче почетак другог полустиха у оквиру другог стиха („те лепоте **нигде** нема“, подв. Ј. Ј.).⁹ Све је добро уклопљено, тако да успешно одражава цео емоционални спек-

7 Упоредити прву и двадесет осму строфу (то су почетак и крај приче): „Што је слан, што је славан / краљ Рамсенит од Мисира“ и „издахно је већ и стари / краљ Рамсенит од Мисира“.

8 То је давно приметно виртуоз звука међу нашим песницима, Станислав Винавер. Кад објашњава Костићево изражавање Минадиrove љубави према Валадили (где доминирају гласови *л*, *н* уз придодато *љ*), он констатује да је све дато у „молском звукореду“, па додаје: „Тон сетан, замишљен, нема крика, нема вриска. Ствар мора даље, готово аутоматски, као нека сетна река, простим и неминовним законом закључка: знали смо, знали смо!“ (Винавер 2020: 257). Потпуно исто, због звучне организације строфа, применљиво је и на прву песничку слику. (Не случајно користимо израз слика; ликовност је, поред звука, важна компонента Костићевог *Минадира*.)

9 Због оштећености звучног записа (недостају му три наредне строфе), нисмо, нажалост, у могућности да до краја испратимо интерпретацију овог дела песме. Закључак о добро изведеном читању доносимо на основу већ образложеног почетног дела и одслушаног остатка песме.

тар присутан у песми – све до подсмеха, ироније, помало лудичке потке, који су присутни примарно у извођачким варијацијама рефренског понављања стихова „Од Индуса па до Нила“. Трансмедијална анализа показала је тачност Винаверових речи:

Ми смо у Минадиру осетили још нешто: колико Лаза има смисла за речи и њихове доживљаје у стиху. Реч не исказује само: извесно збивање доведено у синтаксичку прегледност. Она је жива, и кадра је много штошта да доживи у стиху, сасвим независно од онога што она у себи носи, и од онога што је намерила да нам саопшти. [...] Реч превазилази саму себе. [...] Опстанак поједине речи, горчина или сласт тога опстанка, преображаји појединих речи – све то добија замаха, конструкцијом реченице и местом што су га речи добиле или освојиле у њој, у реченици. Осетљиви читалац слути све ово. И више но слути: он пати, страда, радује се, са речима. [...] Зато песму треба читати и читати. Најбоље гласно, па и напамет научити. [...] Песма је, **својим жубором**, одговор на читаво море посебних питања, која запљускују и песника и нас (Винавер 2020: 262, подв. Ј. Ј.).

Озвучавање као поступак преношења атмосфере код реципијента производи имерзију путем које ће бити способан да, преузимањем тонских сигнала песме, антиципира будуће догађаје. Емотивно улагање преласком у имагинарни свет читаоцу омогућава атмосферичност простора тј. „безивично зазимање бесповршинског простора у домену онога што се доживљава као присутно“ (Schmitz 2018: 91).¹⁰ Управо захваљујући различитим поступцима

10 „Природи наше 'афективне погођености', и 'интензитета захваћености' одговара концепт бесповршинских простора, какав је, према Шмицу, још и простор звука, ветра, тишине, телесних реакција, воде као доживљеног динамичног волумена (Schmitz 2018: 37, 86, 89). Реч је, заправо, о специфичним феноменима које Шмиц назива полустварима (half-entities) јер оне нису ствари по себи, већ као квазиобјективне датости носе суштински атмосферички потенцијал“ (Милосављевић Милић 2021: 57).

озвучавања Костићев *Минадир* преноси на читаоца „жубор речи“ који га припрема за све што наративни слој доноси. Отуда, могуће, и онај Винаверов узвик када објашњава сетан тон у опису вајаочеве љубави према Валадили: „Ствар мора даље, готово аутоматски, као нека сетна река, простим и неминовним законом закључка: **знали смо, знали смо!**“ (Винавер, 2020: 257, подв. Ј. Ј.)

Како бисмо илустровали везу формалног и семантичког аспекта, коју преноси ритмичка и звучна организација *Минадира*, осврнућемо се на први и почетак другог сегмента песме:

Штó је | сѝлан || штó је | слáван
крáљ | Рамсѝнит || од Мисѝра,
таке | сѝле || нѝгде | нѝма
од Индуса || па до Нѝла.¹¹

Па што има силна блага
краљ Рамсенит од Мисира,
така блага нигде нема
Од Индуса па до Нила.

Па што му је ћерка лепа,
поносита Валадила,
те лепоте нигде нема
од Индуса па до Нила.

Па како је воли бабо!
Један осмех свога смиља
не би дао за сву земљу
од Индуса па до Нила.

Од Индуса па до Нила
нема тако красног лика,
до у једног сиромашка,
вајаоца Минадира.

Вајаоца Минадира,
[...]

(Костић 2011: 218)

11 Обележена су само места удара.

Прву песничку слику чине четири строфе, док прелаз ка другој представља пета строфа. Устаљени метар у целој песми додатно је ојачан катренском организацијом строфе у оквиру које се појављује, на крају сваког парног стиха, најчешће неправилна, асонантска рима. Прва и друга строфа имају идентично римовање, што је последица употребе паралелизама, који незнатно слабе како се песма приближава другом делу. Наиме, оно што се преноси из строфе у строфу јесте припев на крају сваке. У две прве строфе идентичан је и други стих, а свака у оквиру целине почиње варијацијама „што је“, „па што“, „па што“, „па како“. Трећи стих прве три строфе такође је варијација паралелизама: „таке силе нигде нема“, „така блага нигде нема“, „те лепоте нигде нема“. Цела песма почиње понављањем у оквиру истог стиха, у коме доминирају гласови *ш*, *с*¹² и *а*, намећући свечан, продоран тон, који постепено бива умекшан и молски обојен, што слуги трагичну коб. У читаоцу се активирају когнитивни оквири из регистра народне поезије, у којој велика љубав и велика лепота носе собом несрећу.¹³ На тај начин се уводна слика показује као почетак фуге у којој се налази тематско, тонско, ритмичко, семантичко језгро. Понављања овде служе да појачају утисак како Рамсениновог богатства и моћи, тако и Валадилине изузетности и очеве љубави према кћери. Пета строфа први је од четири прелазна. Систем понављања је нарушен, те се дуплира припев – појављује се узастопно на крају четврте и почетку пете строфе. Овде је присутан ефекат огледавања којим пресек почиње. У првом делу је опет у центру лепота Валадилина, а у другом јој парира Минадинова изузетност. Последњи стих пете строфе, као

12 Ови сугласници налазе се на јаким местима текста: на почетку стиха, полустиха, акценатских целина, што додатно појачава утисак.

13 Довољно је сетити се уводног дела „Женидбе Милица Барјактара“. Јунак не може према себи да нађе девојку („главит јунак свакој ману нађе“), а онда се појављује нестварно лепа Љепосава.

лук према другој обали, дуплиран је, те поновљен на почетку шесте строфе. Он је важан јер уводи главног, насловног јунака – Минадира. Две изузетности су сада доведене у везу, и прича може кренути даље. Принцип звучне и визуелне организације Костић ће следити током целе песме, усклађујући тон са опшаним догађајима.

Атмосфера Ђурђевић Смиљовић

Овај текст Лазе Костића настао је под снажним утицајем српског фолклора, који је био и предмет неких есејистичких текстова нашег писца. У њима је он покушао да аргументује велике вредности наше усмене традиције – том аспекту Костићевог стваралаштва целу студију посветила је Хатица Крњевић. Иако нигде не помиње *Ђурђевић Смиљовић*, јасно је да су се утицаји о којима пише прелили и у стихове ове романтичарске поеме.

Лаза Костић био је опседнут слојевитом формулом Косова,¹⁴ што је припадало и времену обнове националне и културне свести, у романтичарској поезици. Али био је међу реткима у свом времену који је о томе мислио и као теоретичар и као стваралац тражећи оваплоћење естетичких начела и сам оплемењујући (калемећи) „вековиту јабуку Дријаде народног песништва“. [...] Народна поезија је компонента Костићеве индивидуалне поетике колико и ослонац његове теорије стварања уопште, „у свету појава“ и „у свету познања“. [...]

У том смислу и Костићев избор песама био је специфичан. Његова лична антологија обухвата само оне примере који нуде уметничку истину о човеку, само оне чије су вредности, у првом реду естетске и етичке, свежајеће. Костићеве склоности су на страни песама које исписују историју људске душе, које су психолошки саграђене на „сукобици“ јаким и опречних страсти, на драматичним, трагичним обртима,

14 Овде се мисли не само на тематску но и на поетску формулу, на нашу народну епику уопште.

песме које човека стављају пред морална искушења [...] (Крњевић 1992: 112, 113).

У *Ђурђевићевим Спиритивима*, драмски компонованим,¹⁵ могу се препознати следећи мотиви из народног фолклора: Бекство и ослобађање из ропства (N1,8); Отета и покрштена девојка (насилно турчење B13,3,1); Девојка одлази у манастир, референца на одбијање уточишта и смрт девојке (B14,2,2); Напад на цркву или манастир (B16,3,2); Икона на зиду цркве се тресе (C2,2,13). Ту су и мотиви невере / издаје (S11), клетве (B12,5), дрвета до неба (G4,1), светих књига које наговештавају будућност (D2,1), књига које говоре (C4,4,12), биљака које говоре (G4,16) (Krstić 1984). Осим наведених мотива, народна епика може се препознати и у формулама попут стихова: „из ноздрва му модар пламен лиже“ (Костић 2011: 127), „из ноздрва модар пламен лиже“ („Марко Краљевић укида свадбарину“) (Караџић 1845: 306); „Да црна коња, да црња јунака“ (Костић 2011: 131), „Црни коњи, а црни јунаци“ („Смрт Сењанина Ива“) (Караџић 1846: 170); ту је и коришћење сталних епитета: *бела њрла, књије широсшавне* и сл.¹⁶ У лирски интониран десетерац, једанаестерац, дванаестерац дактилотрохеја¹⁷ уткани су епски несиметрични стихови. Све ово позив је песнички на домаће узоре, на које се могу калемити страни модели и модерни поетски обрасци. Познати сужејни оквир у коме страдају поново спојени љубавници добија психолошку продубљеност ши-

15 Текст је подељен на пет делова обележених римским бројевима, као пет етапа у развоју драмске радње. У оквиру петог дела расплет и епилог издвојени су белинама и звездицама.

16 За овај аспект истраживања врло корисне смернице дала нам је Данијела Поповић Николић.

17 У оквиру српске, силабичко-тонске версификације, реч је најчешће о лирском десетерцу (присутном у овој песми Костићевој) у коме се налазе дактилске, трохејске и јамбске „стопе“ углавном у произвољној мешавини. Често подражава антички стих, а присуство јамба утиче на драмски карактер (Ružić 2008: 42).

рењем простора ка приказу унутрашњих ломова ликова. Томе је допринела и версификација драмског ритма и лирског тоналитета најчешће четвороиктусног деоног стиха.

—U|—UU||—UU|—UU
 U—U|—U||—U|—UU
 —UU|—U||U—U|—U
 —UU|—U||—UU|—U
 —UU|—U||—UU|—U
 —U|U—U||—UU|—U
 U—U|—U||—UU|—U
 —U|U—U||U—U|—U
 —U|—UU||—UU|—UU

Све наведено прати појачана симболизација, као и „супротице“ отеловљене у фигури контраста. Када жели да прикаже душевно колебање грешног игумана Варнаве, песнички субјекат призива гују не би ли појачао тензију која се одвија у свести лика.

ал' она гуја, она подмукла,
 гуја немилости, што се ту увукла,
 излети испод буктива гаришта,
 опаљена пламом љуто пропишта
 побеснила пуста гуја немилости
 у грудима гризе срце, плућу, кости!

(Костић 2011: 134)

Пред само страдање несрећне буле, пред покору људи, спаљивање манастира, песнички субјекат опева тишину у преко тридесет стихова, чинећи тиме несрећу силнијом. Томе доприносе и варијанте припева: „тишино моја, ал' си ми дивна“, „слатка тишино, ал' си ми лепа!“, „ал' си ми страшна, тишино лепа“ (Костић 2011: 136).¹⁸

Радио-балада глумачком изведбом, музиком, звучним кулисама дочарава тескобну атмосферу.

18 „Метафоре 'леда' и 'пламена' искоришћене су као устаљене ознаке хладних или страсних љубавних осећања, док слике 'светлости' и 'таме' указују на двојну страну човекове природе – богоподобну и грешну, свету и погубну“ (Поповић 1999: 219).

Само отварање наратива праћено је звуцима црквених звона, фијуком ветра, мешањем гласова, топотом и њиштањем коња, грмљавином. У позадини, након неколико уводних стихова, почиње идилична тема жичаних инструмената. Међутим, почетна ускомешаност постигнута звучним кулисама, те појаве облака, „молитве сетне“, творчевог гласа који на тренут „срдито грмне“, „милоте тешке“ (која се анафорски понавља у два стиха), носе јак атмосферички потенцијал уједињујући описани простор и „афективну резонанцу читаоца“ (Милосављевић Милић 2021: 51), те рецепијент слуги да се иза белине Ђурђевић Ступова и хармонијом обавијеног зимског амбијента крије узнемирујућа прича.¹⁹ Оног момента када дрво проговара призивајући молитвом Бога да зађе у кутак „грешнога света“, што је дато аутоматизованим умножавањем женског гласа,²⁰ почиње и музика тамних / драматичних тонова. Након тог залажења у просторе тајанствене, мистичне, стихови се враћају у амбијент оностраног, а прати их фолклорни звук фруле.

Прелаз на другу целину у радиофонској верзији означен је звуком перкусија. Након тога јављају се женски хорски гласови који прате причу о доласку младе буле пред врата цркве, а чим се објаве стихови „Срдашце меко и меке груди / мора да жешћа невоља мути“, враћа се драматична инструментална композиција. Четири инструменталне и једна вокална (хорска) тема, установљене на почетку аудио-интерпретације, смењиваће се у оквиру целе песме, пратећи атмосферу наратива. Звучна средства која интензивирају доживљај слушалаца јесу и: опонашање гласног дисања, задиханости, куцања,

19 Тања Поповић одлично примећује да се Лаза Костић „не зауставља само на наизменичном низању супротних расположења јунака, већ као њихов пандан додаје описе ентеријера или екстеријера [...]“ (Поповић 1999: 219).

20 Исти поступак у радио-изведби биће примењен и онда када „књига староставна“ проговара позивајући да се грешник казни.

шкрипе врата; ту је и бат корака, сиктање змије, пуцкетање ватре, женски врисак, звекет кључева, њиштање коња, смех, киша. И овога пута сусрет Костићевог озвучавања и физичког звука допринео је високом степену урањања рецепијента у просторе текста, те интензивном емотивном улагању.

Синтеза о укрштајима *Минагира*, *Ђурђевић* *Сћујова* и *Самсона* и *Делили*

Стих, метар, рима Лазе Костића у *Минагиру*, *Ђурђевић* *Сћујовима* и *Самсону* и *Делили* показују велику разноврсност: од осмерца до десетерца / једанаестерца, дванаестерца, од трохеја до јамба и дактила, од изометричности до хетерометричности, од чисте према нечистој / асонантској рими, уклапању неримованих у римоване стихове; свему треба додати и једносложни удар на крају стиха захваљујући коме он „добива разговорно-драмску покретљивост и слободу“, а што је уочено и у *Минагиру* и у *Самсону* и *Делили*. Ту су и етимолошке фигуре, унутрашње риме, те звучне фигуре понављања (звучни сугласници, ликвиде, самогласници).

Сматрајући да је поетско стварање нека врста скралног чина, он [Лаза Костић, прим. Ј. Ј.] је у звуковима језика и језичком ритмичком таласању налазио најдубља емотивна и мисаона значења. Тој чари и чаровитости језичког звучања и ритма Костић је жртвовао све, дозвољавајући себи и највеће песничке слободе у лексици, морфологији и синтакси језика. У резултату добијао је блиставе поетске пасаже, који су звонили и звучали као оргуље (Живковић 1994: 83).

Патрик Колм Хоган, представник афективне наратологије, истиче да се тачке провокација у делу налазе у три универзалне наративне структуре (херојска, комична, трагикомедија о жртвовању) ослоњене на базичне људске емоције, срећу и тугу (Hogan 2003: 15).

Са ове позиције, изабрани текстови Лазе Костића отварају се у сва три правца. У њима су садржани и херојски и трагични, али и ведри тонови. То нас даље води до истраживања њихове жанровске хибридности. Укрштај трагичног / драмског, лирског и епског често је доводио до различите одређености сва три текста: *Минагир* је одређиван као драмска минијатура и балада, *Самсон и Делила*²¹ као балада и романтична поема, а *Ђурђеви Сџуџови* као епска песма, балада и романтична поема. У сва три текста заједнички садржалац је трагична компонента и драмска структура, што свакако погодује трансмедијалном преносу у форму радио-драме. Ако је Љубомир Симовић критиковао *Максима Црнојевића* због одсуства драмских елемената, те неадекватности за адаптацију у медијима који се перципирају у непрекинутом временском следу, исто не важи за три проучавана текста, што делимично имплицирају и претходне анализе.

Што се тиче два дужа текста, недоумицу је у великој мери отклонила Тања Поповић својом студијом о романтичарској поеми. Полазећи од бајроновске традиције, почетком 19. века, када је конституисан жанр поеме,²² ауторка стиже и до одређења љубавне поеме српског романтизма, проналазећи узрок њеног настанка у ослањању на националну традицију и прихватању новог, романтичарског погледа на свет. Са европским токовима српска романтичарска поема била је најближа поджанру љубавне поеме. Она за предмет увек има несрећну љубав ометану спољашњим препрекама. Јунак је

21 Интересантно је што Драгиша Живковић *Самсона и Делилу* у тексту „Структура песама Лазе Костића“, објављеном први пут 1985, одређује као баладу (1994: 56), а у тексту „Лаза Костић и Бајрон“, први пут објављеном 1991, као романтичну поему (1994: 96).

22 Према њеним запажањима, романтичарска поема мора да садржи специфичан сиже у чијем је центру трагична судбина појединца, приповедање обојено „лирским изливима“, већи уплив емоционалног тона и нови тип јунака (грешник, бунтовник, покајник) (Поповић 1999: 206, 207).

трагични усамљеник или бунтовник, а нарација је обрађена лирски и дата фрагментарно. Домаћа традиција утицала је на то да се српске љубавне поеме окрећу националним јунацима и темама, па је честа обрада мотива сукоба са Турцима.²³ Хронотоп може бити локални или егзотични крајолик (Поповић 1999: 206–214). У такав оквир сасвим су се уклопили *Ђурђеви Сћујови* и *Самсон и Делила* са негативним јунацима као главним носиоцима радње (Варнава и Делила као издајници; млада була као особа која подлеже страстима).

Изазов жанровског одређења додатно се усложњава у случају *Минагира* ако се има у виду романтичарска иронија која је препозната у спајању смеха и плача, како је то прва приметила Исидора Секулић, а новији критичари је подржали. Тај спој виђен је у рефренском стиху „Од Индуса па до Нила“, али и у осмерачком ритму.

Ово последично доводи и до треће упоришне тачке нашег истраживања, а тиче се поетичких укрштања. Тако нас *Минагир*, *Самсон и Делила* и *Ђурђеви Сћујови* воде до народне традиције, те ћемо (поред већ наведених елемената) у њима препознати у нашем фолклору присутне следеће мотиве: смрт од радости, доказ идентитета – познавање, делови људског тела као седиште магичних моћи / мотив снаге у коси²⁴ (Krstić 1984). Истовремено, они су веза са светском књижевношћу, страним узорима, преко којих долазимо до Херодотове *Историје*, затим до *Библије* и мита.²⁵ Да објаснимо само мали

23 У европским романтичарским поемама догађаји су најчешће временски и просторно неодређени.

24 Мотив снаге у коси и њеног одузимања присутан је у песми „Јунаку украдене моћи од помоћи“: „Kad joj mladoj b'jela knjiga dođe, / Knjigu štije i na nju se smije; / Krade Ivi, svome gospodaru, / Krade njemu moći od pomoći, / I svetinju Križarice Jele, / I tri dlake iz žuta perčina“ (песма је из збирке Ивана Миошића Качића, забележена у Макарском приморју).

25 „Од Лазе Костића почиње тако тематизација и других простора и других поднебља сем националног, што ће карактери-

део, основу. Језгро приче и формални склоп *Минадира* упућују на Хајнеовог „Рампсенита“ из збирке *Романсеро*. Иако Хајнеов текст има happy end, огледавање је очигледно на фону строфе, стиха, и хајнеовске ироније. Тим трагом стижемо до Бајрона, чије поетске координате уочавамо не само у *Минадиру* окренутом егзотичном мотиву, но и у остала два текста. Драгиша Живковић ће запазити:

То су праве бајроновске поеме са тајанственим јунаком, са тешким грехом, са драматичним унутрашњим и спољашњим сукобима... Чудесне песничке слике, реторички пасажии, устрептала емоција, често пресечена ироничним обртом или поентом – све су то поетски елементи које срећемо код обојице песника (Живковић 1994: 96).

Простор је направљен за компаративну анализу *Самсона и Делиле* и *Јеврејских мелодија*, као и *Ђурђевих Сћујова* и *Ђаура*. На овај начин Лаза Костић се открива као прави европски романтичар који је искорачио из преовлађујуће патриотске романтике нашег поднебља²⁶ и приближио се раскошном немачком и енглеском књижевном стваралаштву тога времена.

Није ли све наведено довољан изазов савременом читаоцу?

сати и целу модерну поезију с почетка 20. века“ (Живковић 1994: 51).

26 Тодор Манојловић, пре тачно једног века, у свега неколико реченица сажима поетику српског романтизма, коју данас можемо прихватити као једну од најбољих оцена овога периода: „Та наша – исто као и пољска и мађарска – патриотска романтика била је, са националног гледишта, веома благородна, идеална и заслужна, али са једног вишег песничког и човечанског становишта, она је, стварно, значила једну редукацију и утилитаристичку симплификацију, да не бисмо рекли деградацију оног великог, правог романтизма који је цветао у Немачкој, у Енглеској и у Француској. Ту, кроз средњу у јужну Европу протекао је, у истини, само један националистички обојени и адаптирани рукавац велике европске романтичне реке чија су боја и правац били сасвим други“ (1931: 182, 183).

ИЗВОРИ

- Караџић 1845: Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне џјесме*. Књ. 2. У: Сабрана дела Вука Караџића. Београд: Просвета.
- Караџић 1846: Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне џјесме*. Књ. 3. У: Сабрана дела Вука Караџића. Београд: Просвета.
- Костић 2011: *Лаза Костић*. Прир. Љубомир Симовић. У: Десет векова српске књижевности, књига 38. Нови Сад: Матица српска.
- Срђан Арсенијевић (режија) 2011: *Минадир, Ђурђеви Сћуйови, Самсон и Делила*, радио-баладе према текстовима Лазе Костића. Драмски програм Радио Новог Сада.

ЛИТЕРАТУРА

- Vinaver 1952: Stanislav Vinaver. „Laza Kostić“. *Književni Jadran*, I, br. 7/8. Split, 4–5.
- Винавер 2020: Станислав Винавер. *Заноси и џркоси Лазе Костића*. Прир. Миљивој Ненин. У: Десет векова српске књижевности, књига 114. Нови Сад: Матица српска.
- Живковић 1994: Драгиша Живковић. *Европски оквири српске књижевности IV*. Београд: Просвета.
- Jaus 1978: Hans Robert Jaus. *Estetika recepcije*. Prev. Drinka Gojković. Beograd: Nolit.
- Jovanović 2022: Jelena Jovanović. „Alternative priče u različitim književnim i neknjiževnim žanrovima“. У: *Jezik, književnost, alternative*, tematski zbornik radova. Ur. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić. Niš: Filozofski fakultet, 43–57, DOI: <https://doi.org/10.46630/jkal.2022>, ISBN 978-86-7379-590-4
- Јовановић 2023: Јелена Јовановић. „Путеви и беспућа: о песничком субјекту Милоша Црњанског у трансмедиаљном кључу. У: *Миш, џрадиција, симбол у џоезији Милоша Црњанског*, зборник радова. Ур. Светлана Шеатовић, Бојан Чолак. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 449–464.
- Кашанин 2019: Милан Кашанин. „Прометеј (Лаза Костић)“. У: *Похвала Прометееју*, одабрани наводи о

- песништву Лазе Костића. Сомбор: Педагошки факултет у Сомбору, 53–58.
- Ковачек 2010: Божидар Ковачек. „Животопис Лазе Костића“. У: *Похвала Прометјеју*, одабрани наводи о песништву Лазе Костића. Сомбор: Педагошки факултет у Сомбору, 99–109.
- Крњевић 1992: Хатица Крњевић. *Вековића јабука Лазе Костића*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.
- Krstić 1984: Branislav Krstić. *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*. Beograd: SANU.
- Манојловић 1935: Тодор Манојловић. „Нови сјај Лазе Костића“. *Летопис Матице српске*, бр. 327, 181–186.
- Милосављевић Милић (2021): Снежана Милосављевић Милић. „Атмосфера или емоционални простор – изазови савремене књижевнотеоријске концептуализације простора“. У: *Philologia Serbica*, зборник научних радова, II. Ур. Саша Шмуља. Бања Лука: Филолошки факултет, 50–71.
- Поповић 1999: Тања Поповић. *Српска романџичарска ђоема*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Pravdić 2014: Ivan Pravdić. „Poetski teatar KCNS, Laza Kostić *Samson i Delila*, reč reditelja“. *Avangrad*, br. 16. <https://app.box.com/s/rxkynx9tdufr75b5krmf>
- Ružić 2008: Žarko Ružić. *Enciklopedijski rečnik versifikacije*. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Hogan 2003: Colm Patrick Hogan. *The Mind and its Stories, Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crnjanski 1983: Miloš Crnjanski. „Laza Kostić“. *Eseji*. Miloš Crnjanski. Izabrana dela, knjiga dvanaesta. Beograd: Nolit, 45–50.
- Шмаус 1965: Алојз Шмаус. „Лазе Костић као магичар звука“. *Летопис Матице српске*, бр. 395, 108–122.
- Schmitz 2018: Herman Schmitz. *Kratki uvod u novu fenomenologiju*. Prev. Damir Smiljanić. Beograd: Akademska knjiga.

Jelena V. Jovanović

*MINADIR, PILLARS OF SAINT GEORGE,
SAMSON AND DELILAH BY LAZA KOSTIĆ:
POETIC, GENRE AND TRANSMEDIAL CROSSING*

Summary

This paper analyses three poems by Laza Kostić that share similarities in the sense of literary genre, and that seem to have been undervalued to this day (“Minadir” /1862/, “Pillars of Saint George” /1863/ and “Samson and Delilah” /1869/). The research was motivated by the publication of radiophonic versions of the three texts, which inspired questions regarding the contemporary reception / reading, genre hybridity and poetic peculiarities. These are gathered by the overall importance the works in question had in its own time, as well as in the present moment.

Keywords: Romanticism, sound, rhythm, transmediality, poem, ballad

Милан Б. ГРОМОВИЋ

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
milan.gromovic@ff.uns.ac.rs

ЛАЗА КОСТИЋ И ЈОВАН ДАМАСКИН: ТЕОТОКОЛОШКИ АСПЕКТ ХИМНЕ И МОЛИТВЕ

Сажетак: У раду анализирамо „химничне“ песме „Певачка 'имна“, „Певачка 'имна Јовану Дамаскину“ и „молитвене“ песме „Santa Maria della Salute“ и „Молитва Богородици“ (из драме *Пера Седегинац*) Лазе Костића. Указујемо на поетичку спрегу песника српског романтизма са византијским песником и филозофом Јованом Дамаскином, на тростепеном нивоу: веза са Дамаскиновом историјском личношћу; веза са филозофском књигом *Источник знања* и веза са песничким делом *Ускришњи канон*. Истражујемо теотоколошке елементе (грч. Θεοτόκος – Теотокос) или Костићево певање о Богородици које у песмама о Јовану Дамаскину има химнични, прославни карактер и посредно упућује на Богомајку, док у песми-молитви „Santa Maria della Salute“ и условној песми-молитви „Молитва Богородици“ дочарава атмосферу молбе и мољења у директном обраћању Богородици. Молитвене песме Лазе Костића на тематско-мотивском плану кореспондирају са „Осмом песмом“ Дамаскиновог *Ускришњеи канона*, што се огледа у мотивима раја, „мајке пречисте“, „мајке свете“, као и на плану директног дијалога са Богородицом. Анализирамо укрштај химничног и молитвеног принципа као саставног дела песничког поступка, где уочавамо синтезу теотоколошке песме између византијске и старе српске књижевности и модерног песништва на нивоу песничке слике (Башлар, Ричардс, Фрај, Христић). Песничке слике теотоколошких химничних песама беле-

же специфичну комуникацијску размену на плану звука (византијско појање, хорско извођење) тако што загладаност у дубину стиха, у његово аудитивно, семиотичко, метафоричко или симболичко својство преноси у дискурс књижевног дела, тј. контекст поезије. Теотоколошке молитвене песме Лазе Костића граде трансубјективне поетске слике, које Гастон Башлар објашњава као слике са флуидном позицијом субјекта и објекта – у њима се молитвеник Јован Дамаскин јавља као лирски субјекат, у истоветној позицији као у *Ускршњем канону*, а затим на његово место долази песнички субјекат загладан у храм, мајку и жену.

Кључне речи: Лаза Костић, Јован Дамаскин, песничка слика, теотоколошка песма, песма-молитва, Богородица, слој звучања, химна, молитва

Певање о Богородици и Јовану Дамаскину у српској књижевности

Мотиви Богородице, Богородице Тројеручице и треће руке кореспондирају са певањем о Јовану Дамаскину, па ће у двадесетом веку, од Лазе Костића до краја столећа, чему треба придодати и неколико песама из двадесет и првог века, бити написано седамдесет и седам песама које прослављају Богородицу, светлост и лепоту њеног чуда, што се види из антологије српске теотоколошке поезије Драгише Бојовића – *Радуј се, јер ње српска усња хвале* (2020).¹ Мотив Богородице заједнички је овим песницима, али им је поступак реактуализације и песмотворења на врелу целокупне симболике и духовног потенцијала Богомајке посве диференциран. У односу модерних српских песника, који на темељу теотоколошке песме Лазе Костића граде властити лирски тон, према књижевној тра-

1 Термин *теотоколошка поезија* у српској науци о књижевности користи Драгиша Бојовић, а етимологија израза потиче од старог имена Богородице (грч. Θεοτόκος – Теотокос). Назив Богородица постао је званичан тек након Трећег васељенског сабора (V век), чему су претходиле бројне расправе.

дицији Византије Јован Дамаскин се појављује у троструком обличју:

- Дамаскин као историјска личност;
- симболика Дамаскиновог жртвовања – певање о Богородици и трећој руци;
- интертекстуалне везе са богослужбеном (патристичком) поезијом Јована Дамаскина.

1. У првом случају реч је о експлицитној тематској евокацији историјске личности Јована Дамаскина, „првог византијског схоластичара и систематизатора хришћанске философије“ (Бичков 1991: 150) и његовог дела. Када у нашем истраживању говоримо о Дамаскину као песнику, мислимо на *ћесника* у византијском смислу. Византијска књижевност била је дихотомна и заступљена у свим сферама живота: „[...] осим духовности, бавила се политиком, културом, ратовима, љубављу, страстима и жудњама човековим“ сматра Лариса Орлов Вилимоновић (Орлов Вилимоновић 2018: 16) због чега је у нашем раду видимо интегративно, као синтезу византијске филозофско-теолошке мисли (или, како би рекао Јован Мајендорф, „византијског богословља“²) и профане свакодневице. Први облик реактивирања византијске баштине доноси нам однос песника према Дамаскиновим филозофским и песничким радовима као према „славном претходнику“ (Бојовић 2020: 15) на чијој песми настаје пелцер нових стихова: „Стога, као свети песник Дамаскин, ја певам“, каже Слободан Костић (Костић 2006: 91).

2. Симболика Дамаскиновог жртвовања као књижевни мотив јавља се у тематско-мотивском склопу са певањем о Богородици заједно са мотивом треће руке и Богородице Тројеручице. Уз певање о Богородици Дамаскин постаје симбол страдања и песнички поступак обухвата, поред његовог историјског прототипа (грч. *πρώτος τύπος* –

2 Видети: Мајендорф 2001.

првоозначени) и свеукупни књижевни потенцијал његове појаве, који укључује лирски наратив о монаху одсечене шаке, правовернику и поштоваоцу иконе. Овај сегмент песничке традиције најбоље илуструју стихови шесте песме „Трећег канона“ Ивана В. Лалића,³ о чему говоримо у другом истраживању.⁴

3. Интертекстуалне везе са богослужбеном поезијом Јована Дамаскина код српских песника двадесетог века указују на извориште самог теотоколошког певања. Дамаскинове песме: „Химна Богородици“, „Песма на Благовести“, „Катавасија на Благовести“ и „Васкршњи канон“ утицале су на лирику наших песника на плану стиховане литургијске форме (одабир жанра), стилистичког обликовања садржине предметног света песме (одабир лексике) и атмосфере (одабир топоса скромности, унижности, молитвеног дијалога). Уколико узмемо за пример само Дамаскинову анафору „радуј се“ или епитет „благодатна“,⁵ које срећемо у бројним песмама антологије Драгише Бојовића, можемо пратити линију стилске аналогичности која полази од византијске књижевности, прелама се кроз визуру старе српске књижевности, одакле се даље наслојава у српско песништво 20. века.

Писањем песама о Богородици, а у српском песништву та традиција траје читав један миленијум, песници су остварили уметничку синтезу византијске филозофско-теолошке мисли и самог песништва:

3 „Радуј се, Тројеручице, ти што умоли Сина / Да шаком одсеченом, ко круном петопрстом / Крунише опет патрљак руке мучене / Песника из Дамаска, да прсти му прихвате трску / Хитрога брзописца, орну да словом те слави... / А у радости својој моли за кварни нам род“ (Лалић 1997: 229).

4 Видети: Громовић 2020.

5 У „Химни Богородици“ Јована Дамаскина срећемо стихове: „Теби се, Благодатна, радује сва твар, / Слава Теби!“ (Дамаскин 2015: 48), а у „Песми на Благовести“: „Радуј се, благодатна / С тобом је Господ, / имајући велику милост“ (Исто: 50).

[П]оезија се одогматила, а догматика поетизовала – тропари и догмати постали су једно. Она је од Српског Златоуста створила Српског Дамаскина. Певајући о њој Српски је песник постао песник *бугућеї века*⁶ (Бојовић 2020: 18).

Песничко прослављање Богородице део је „пoетске религиозности“, вели Марко Радуловић (2017: 323), као важног аспекта овог песништва који се развија у другој половини 20. века, па се тако поређењем песама са византијским темама и мотивима с почетка века (Дучић, „Царски сонети“; Настасијевић, *Пеш лирских круїова*) са онима на његовом крају у књигама *Четири канона* (Иван В. Лалић), *Седмица* (Милосав Тешић) и *Покајничке њесме* (Слободан Костић), може пратити естетичка раван српског модерног песништва, њена утемељења и напредовања. И Франсис Бекон ће у свом огледу „О достојанству и о порасту наука“ (1623) сликовито указати на повезаност историје, поезије и филозофије унутар теологије:

Ту се, дакле, догађа оно исто што се збива и с различитим текућинама које, и кад се мешају у разним посудама, ипак се све скупљају у истом суду. Јер теологија се састоји или из свете историје, или из парабoла, које су нека врста божанске поезије, или из прописа и догми, који су као нека врста вечите филозофије (Бекон 1991: 117–118).

Посебно истраживање захтевала би упоредна анализа антологије теотоколошких песама Драгише Бојовића са антологијом песама о мајци Раше Перића, под насловом *Мајка: стио њесамa о мајци*,⁷ на основу које би се могла осветлити тачка поетичког прелома српског песништва: кад певање о мајци постаје певање о Богомајци, и обрнуто.

6 Курзив Д. Бојовић.

7 Perić 1990.

Песме Лазе Костића о Богородици и Јовану Дамаскину

О односу Лазе Костића према Богородици сведочи његово дело, али и један детаљ из биографије који је прибележио Младен Лесковац према сведочењу Радивоја Симоновића:

Пред смрт знам да је носио у недрима *Сан Мајере Божије*. Кад је са мношвом дошао у Беч, па кад га је у хотелу хтео да прегледа професор, Лази из недара испадне *Сан Мајере Божије* на земљу, а ја му га дигнем и дам (Лесковац 1978: 284).⁸

Овај детаљ из песничког животописа даје нам јасну смерницу да је његова блискост са Богомајком исказана кроз непосредни интимни, духовни саоднос са молитвом – књигом молитава посвећених њој. Из ове непосредности и симбиозе произлазила је, по свему судећи, Костићева песничка религиозност. Милан Шевић у књизи *Молишва у уметничкој њесми српској*, из 1902. године, указује на „религијско чувство“ српског песништва, које укључује „жудњу за савршенством“ и „чувство родољубља“ (Шевић 1902: 3–4), што нам појашњава да је свест епохе у којој Лаза Костић ствара (романтизам и „постромантизам“) разумела религиозност као једно од упоришних пасажа или обзора естетичке сложености уметничког дела.

У песмама Лазе Костића о Јовану Дамаскину и Богородици препознајемо химнични и молитвени аспект тежње ка апсолуту и дивљења савршенству Божјих дела. Како је записао Васко Попа, Костић је „летео као нико пре њега у српском песништву, осим можда наших старих златокрилих химнограф“ (према: Лазин 2009: 97). Четири песме које смо обухватили овом кратком анализом настале су у распону дужем од четири деценије и као такве,

⁸ Био-библиографске податке о Лази Костићу наводимо према: Костић 1987.

поетички размакнуте, сведоче о развојном луку Костићевог песничког поступка, односно његовог теотоколошког сегмента који, како наводи Бошко Сувајџић, бира Богомајку као „највиши духовни адресат песничке поруке“ (Сувајџић 2011: 69). Гледајући хронолошки, песме су публиковане следећим редоследом: „Певачка 'имна“ (1865), „Певачка 'имна Јовану Дамаскину“ (1865), „Молитва Богородици“ (из драме *Пера Сејегинац*, 1882), „Santa Maria della Salute“ (1909).

„**Певачка 'имна**“. – „Певачка 'имна“ је песма о византијском антифоном појању. Према Константину Каварносу, антифоно певање је византијска богослужбена пракса учешћа више хорова у литургији:

[Д]а би се молитвена заједница одржала у стању духовне трезвености, [...] уведено је у византијском појању антифоно певање. То значи да не пева један, него два хора који се наизменце смењују, час лева, час десна певница. [...] Практика антифоног појања забележена је већ у доба Апостолских мужева (Каварнос 1988: 242).

Гласови хорова „Певачке 'имне“ дати су у вишеслојним песничким сликама, које пресеца или отпева рефрен. Свака слика садржи двојаку садржину тако што осликава хорски глас и његову симболичку снагу да подиже метафизички храм божанске љубави. До пола звучне, а од половине визуелне поетске слике сложене су по вертикали, од надира до зенита, од земаљског до небеског у храму који је својеврсни *axis mundi*. Тако бас удара стене у темеље – „У темељ бас нек удри стен, / подривљив неимаре“ (Костић 1991б: 126); баритон мушки гради зидове и подиже стубове тј. пиластре који се завршавају троугласто у пандантифима или у „слободи, вери и нади“ – „баритон мушки нека зид / за светилиште гради“ (Костић 1991б: 126); тенор подиже унакрсни свод храма као здруже-

ним рукама Бога који држи куполу – „А свод нек диже тенор смео, / ко руке кад се здруже“ (Костић 1991б: 127). Најзад, бас, баритон и тенор биће премрежени четвртим обједињујућим надлазећим гласом – омладином која у хору појећи има задатак да надвиси човекову адамовску природу и милозвучком је узвиси изнад храма до сунца и неба – „Ал’ омладино, гласе мој / на вршку ти ми чуј се!“ (Костић 1991б: 127).

„Певачка ’имна“ је песничка дефиниција византијске, а затим и светосавске црквене музике, која у певачком колективитету или наизменичном појању хорова надвисује значај појединачног појца и укључује његов глас у сазвучје литургије и суштинску проскомидије. Константин Каварнос увиђа ову особеност византијског појања:

Циљ византијске црквене музике је духовни. Ова музика је на првом месту средство богослужења и обожавања; а на другом месту је средство за сопствено усавршавање, за испољавање и неговање човекових виших мисли и осећања [...] (Каварнос 1988: 237).

У деветом веку, у Византији, писати химне значило је мислити о њиховом пригодном потенцијалу и хорском извођењу, сходно политичком и црквеном контексту, што ради и песникиња Касија. У другој половини деветнаестог века Лаза Костић такође пише за хор, тј. „За српско певачко друштво панчевачко“ (Костић 1991б: 128), а то кореспондира са романтичарским буђењем патриотске националне свести која за темељ има православље, српско средњовековље и Византију.

Лаза Костић, златокрили химнограф српског романтизма, а у погледу песничког поступка близак улози српског средњовековног или византијског химнографа, „Певачком ’имном“ успева да пренесе своје знање, интуицију и разумевање православне црквене музике, које је могао стећи читајући пре-

писе дела Јована Дамаскина у Крушедолу.⁹ Из песникове биографије, међутим, сазнајемо да је у Крушедолу дуже боравио тек три деценије доцније. У сваком случају, „Певачка 'имна“ садржи предзнање, познавање византијске и старе српске химнографије. Стивен Рансимен о византијским химнографима вели следеће:

Византијски писци химни компоновали су сами музику, која остаје, поред традиционалних народних мелодија, једина византијска музика која се сачувала. И стара византијска музичка нотација и усавршена округла нотација, уведена у тринаестом веку, још су до извесне мере предмет спора. Музика химне била је модална и антифонална по форми, а као и сва православна црквена музика, химне су се певале без музичке пратње (Ransimen 1964: 249).

„Певачка 'имна“ пева о модалности или саодносу гласова тј. хорова и метафизичке градње храма и литургије, као и о антифоналној форми која модалност уводи у суштину вере. Овом песмом Костић је саставио сведени лексикон визуелних поетских слика које, на први поглед контрадикторно, својом визуелном разгранатошћу упиру на звук прошлости који се, тако приказан и расветљен, манифестује као перманентна садашњост или баштина поново оживљена, а културно наслеђе реактивирано у свом пуном потенцијалу.

„Певачка 'имна Јовану Дамаскину“. – И у првој песми о Јовану Дамаскину у модернијој српској лирици, „Певачкој 'имни Јовану Дамаскину“ Лазе Костића, која је инспирисала и охрабрила многе потоње песнике да се враћају овој теми, византијски песник приказан је снажном ексклама-

9 У манастиру Крушедол чувао се један старословенски превод Дамаскиновог *Исјочника знања* из XIV в., до Другог светског рата. За време рата препис усташе односе у Загреб, а након рата враћен је Српској православној цркви – видети: Мирковић 1918. и Михаиловић 2009. Осим у Крушедолу, Лаза Костић боравио је и на Цетињу у Цркви Рођења Пресвете Богородице.

тивном аудитивном сликом као гласоноша и посредник у молитви:

Ти, клетво земне омане,
ти, песмо небних снова,
однес' му, свети Јоване,
и гласе наших бола!

(Костић 1991б: 128–129)

Уводна и завршна октава или рефрен „Певачке 'имне Јовану Дамаскину“ дају слику свеопштости божанске природе потекле из античке филозофије, а даље неговане у византијској филозофско-теолошкој мисли, у којој Јован Дамаскин заузима улогу медијатора између молитвеника и Бога. Рефрен гласи:

Богу зефира, Богу олуја,
господу сфера звучнога ма,
Богу славуја и Богу гуја,
господу тутња громовима:
ти, клетво земне омане,
ти, песмо небних снова,
однес' му, свети Јоване,
и гласе наших бола!

(Костић 1991б: 128).

Костићево обраћање Богу као свеприсутном и свебивствујућем, од благог западног ветра, названог по божанству Зефир из грчке митологије,¹⁰ до олује; од славуја до гуја; од песме до клетве, у сагласје доводи поетско и филозофско, где поново посредује Дамаскин, који је и сам песник, теолог и филозоф. У 65. поглављу *Источника знања* „О одређењу, о исказу и о мишљењу“ Јован Дамаскин указује на Хераклитово учење о свеопштем „кретању“ (Дамаскин 2006: 129) или о укрштању свих ствари, посве дијаметрално супротних, на чијем полазишту ће Лаза Костић изградити уланчане песничке слике у унутрашњим трима строфама „Певачке 'имне Јовану Дамаскину“. Слике супротности које сачињавају свет, у Костићевој песми добијају наличје јединородности и бивају смештене у јединствен обзор

10 Видети: Срејовић 2004: 162.

песме. Друга половина рефреничних октава прелива се на сваку строфу и кроји семантички оквир заједно са уводном сликом, следећим редоследом:

1. слика блажене цике наспрам вриске очајника:

Богу целива блажена цика,
пакленом страшћу што пише рај,
господу вриска очајаника,
рушећи вечним надама трај:

2. слика две тишине – спокојна тишина смрти и умуклост немог Бога:

Богу тишине живога гробља,
Богу поретка вечнога сна,
Богу господе, господу робља,
немоме Богу муклога стра:

3. звучна слика мачева у последњем боју и звук непобедиве силе:

Господу сева бритких мачева
кад се поведе последњи бој,
Богу што звоком скрханих негва
припевне гусли победопој:

(Костић 1991б: 128–129).

„Молитва Богородици“. – „Молитва Богородици“ из драме *Пера Сегединац* из 1882. године, посматрано фрагментарно, без драмског оквира, амбијентом подсећа на „Молитву к пресветој Богородици“ из молитвеника цепног формата *Сан њресвише Бојородице* који је Лаза Костић носио у недрима.¹¹ Јула, ћерка Пера Сегединаца, молећи се Богородици изговара речи:

Ох, мајко света, Богородице [...]
у јадy ти се налик осећам
помози ми, да, слаба, научим
олакшати бар осталима бол.¹²

11 Видети издање које одговара оригиналу: *Сан њресвише Бојородице*. Бањалука: Штампариија С. Угреновића у Бањој Луци, 1906, 10–11.

12 Цитирано према: Лазин 2009: 236.

Ословљавање Богородице као „мајке свете“ наставиће се у песми „Santa Maria della Salute“ (1909).

„**Santa Maria della Salute**“ – Глас Јована Дамаскина у Костићевој лирици буди традицију химне из византијске књижевности, а молитвено певање из песме „Santa Maria della Salute“ гради атмосферу песме-молитве. У историји књижевности, „Santa Maria della Salute“ схваћена је двојачко: као завршна и као почетна песма. Драгиша Живковић прочитаће је као „завршну песму Лазе Костића“¹³ у погледу етике и песничког поступка, док ће је Иван В. Лалић доживети као почетну песму молитвеног певања модерне српске поезије.

Није лако одредити прву песму-молитву у модерном српском песништву. Узећемо два у својим задатим контекстима једнако тачна одговора. По сензибилитету Ивана В. Лалића, прва песма-молитва српске књижевности је „Santa Maria della Salute“ Лазе Костића. Према мишљењу Милана Кашанина, то може бити и „Молитва Богородици“ Димитрија Кантакузина, која временски сеже у стару српску књижевност (XV век), али стилски и тематски закопчава у модернитет. Кантакузин је световно лице:

[О]н је личност аристократске крви, грађанског живота и грчког порекла. Састављајући „Молитву Богородици“, он и својим мислима, и осећањем, и обликом тога списа, излази у приметним сразмерама из орбита средњовековне књижевности. У тој својој великој, маестетичној поеми, Кантакузин, независан од потреба цркве, говори о себи и о свом односу према животу и смрти, говори у своје име и у име свога читаоца. Не по једној особини, он је наш први модерни песник (Кашанин 2002: 380).

„Santa Maria della Salute“ је целисходна и заокружена Костићева теотоколошка песма. Исто толико колико је песма о мајци и Богородици, толико

13 Видети: Живковић 2009.

је и песма о жени и женствености уопште, којој се приступа посве „спиритуалистички“ (Ewertowski 2014: 232). „Унисоно завршне октаве“ (Павић 2009: 110) у Костићевој песми, које су пресечене а ипак спојене мотивом раја у једнозвучном певању – „У рај, у рај, у њезин загрљај!“ (Костић 1991в: 110), својом формом и садржином указују на трајање и континуитет певања о Богородици, а само певање као такво залог је *йуша* у њен чедни (рајски, божански) загрљај. Песма „Santa Maria della Salute“ на овом месту комуницира са *законом ошвореної завршеїка* из старе српске и византијске књижевности, о којем пише Димитрије Богдановић:

И сам завршетак литургије, као и појединих њених етапа, и посебних молитвених низова, у *вазіласу*¹⁴ којим се Света Тројица прославља *сага* и свагда и кроза све векове, није никакав крај који у исти мах не би био и почетак. Стога се може говорити о ритму драматске градације и литургији са исходом у бесконачно, а са истим разлогом, и проширено на све литургијске жанрове старе књижевности, о *закону ошвореної завршеїка*, где је крај – почетак вечности, и то опет и свагда постварене, инкарниране, хуманизоване вечности (Богдановић 1997: 266).

Костић, када уведе мотив раја у своју песму, прекида низ октава, и тиме успоставља *закон ошвореної завршеїка* који његову поетику додатно утемељује у литургијској, химничној и молитвеној песничкој традицији византијске и српске књижевности.

*

У овом кратком осврту на неколико рукаваца анализе песничких химни и молитава Лазе Костића указали смо на могућа компаративна полазишта на трослојној равни: модерна српска књижевност

14 Курзив Д. Богдановић.

– средњовековна српска књижевност – византијска књижевност и филозофија.

Лаза Костић у својим 'имнама испевава 'имну гласовима, хоровима, певању и врховном певачу, тј. посреднику Јовану Дамаскину; у условној песми „Молитва Богородици“ из драме *Пера Сејединац* даје нам назнаке молитвеног теотоколошког певања, док у песми-молитви „Santa Maria della Salute“ гради вишестепену метафизичку поетску слику о жени, мајци и најзад – Богомајци, која молбу и мољење подиже на висок естетички и књижевноуметнички ниво.

Молитвене песме Лазе Костића на тематско-мотивском плану кореспондирају са „Осмом песмом“ Дамаскиновог *Ускршење канона*, што се огледа у мотивима раја, „мајке пречисте“, „мајке свете“, као и на плану директног обраћања Богородици, о чему је важно урадити засебно упоредно истраживање.

ЛИТЕРАТУРА

- Bekon 1991: Fransis Bekon. „O dostojanstvu i porastu nauka“. *Teorijska misao o književnosti*. Prir. Petar Milosavljević. Novi Sad: Svetovi, 117–119.
- Бичков 1991: Виктор Васиљевич Бичков. *Византијска естетика*. Прев. Димитрије Калезић. Београд: Просвета.
- Богдановић 1997: Димитрије Богдановић. *Студије из српске средњовековне књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Бојовић 2020: Драгиша Бојовић. *Радуј се, јер те српска уста хвале*. Антологија српске теотоколошке поезије (од XI до XXI века). Ниш: Међународни центар за православне студије.
- Громовић 2020: Милан Громовић. „Компаративна слика библијског подтекста у књигама *Четири канона* Ивана В. Лалића и *Седмица* Милосава Тешића“. *Језици и културе у времену и простору*, IX/2. Нови Сад: Филозофски факултет, 57–72.
- Дамаскин 2006: Јован Дамаскин. *Источник знања пророка*. Прев. С. Јакшић. Никшић – Београд: Јасен.

- Дамаскин 2015: Јован Дамаскин. *Васкршњи канон*. У: *Свети Јован Дамаскин и Бојородица Тројеруџица*. Београд: Ризница, 53–60.
- Ewertowski 2014: Tomasz Ewertowski. *Recepcja kultury łacińskiej w dziełach Adama Mickiewicza i Lazy Kosticia*. Познањ: Pracowania Humanistycznych Studiów Interdyscyplinarnych UAM.
- Живковић 2009: Драгиша Живковић. „'Santa Maria della Salute' као завршна песма Лазе Костића”. У: *Век њесме Santa Maria della Salute Лазе Костића*. Ур. Хаџи Зоран Лазин. Нови Сад: Академска књига, 135–158.
- Каварнос 1988: Константин Каварнос. „Византијска црквена музика”. *Градац*, 16, 82–83–84, мај–октобар, 237–242.
- Кашанин 2002: Милан Кашанин. *Српска књижевност у средњем веку*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Костић 1987: Лаза Костић. Био-библиографски подаци о Лази Костићу. У: *Лаза Костић и криштика у доба националној романџизма*. Прир. Предраг Протић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 423–436.
- Костић 1991а: Лаза Костић. *Песме 1*. Прир. Владимир Отовић. Нови Сад: Матица српска.
- Костић 1991б: Лаза Костић. *Песме 2*. Прир. Владимир Отовић. Нови Сад: Матица српска.
- Костић 1991в: Лаза Костић. *Песме 3*. Прир. Владимир Отовић. Нови Сад: Матица српска.
- Костић 2006: Слободан Костић. *Изабране њесме [са циклусом „Грачаничке њесме“]*. Ваљево: Логос.
- Лазин 2009: Хаџи Зоран Лазин (прир.) *Век њесме Santa Maria della Salute Лазе Костића*. Нови Сад: Академска књига.
- Лалић 1997: Иван В. Лалић. *Сџрасна мера. Писмо. Четџири канона*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Лесковац 1978: Младен Лесковац. *О Лази Костићу*. Београд: Нолит.
- Мајендорф 2001: Јован Мајендорф. *Византијско бојословље*. Прев. Јован Ђ. Олбина. Београд: Плато.
- Мирковић 1918: Лазар Мирковић. *Православна лиџурџика или наука о бојослуџењу џравославне исџочне цркве*

- (*Њрви, оићи гео*). Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија.
- Михаиловић 2009: Дејан Михаиловић. *Византиски круї*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Орлов Вилимоновић 2018: Лариса Орлов Вилимоновић. Предговор у: А[лександар] П[етровић] Каждан. *Књиџа и џисац у Византиски*. Прев. Л. Орлов Вилимоновић. Београд: Еволута.
- Павић 2009: Милорад Павић. „'Унисоно' финале Костићеве последње песме“. У: *Век џесме Santa Maria della Salute Лазе Косићџа*. Прир. Хаџи Зоран Лазин. Нови Сад: Академска књиџа, 108–111.
- Павловић 1991: Миодраг Павловић. „Santa Maria della Salute Лазе Костићџа“. У: *Лаза Костић. Песме 1*. Нови Сад: Матица српска, 89–108.
- Perić 1990: Raša Perić. *Мајка: сто песама о тајси*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Радуловић 2017: Марко М. Радуловић. *Српсковизантиски наслеђе у српском џослератном модернизму*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Ransimen 1964: Stivn Ransimen. *Vizantijska civilizacija*. Prev. Desanka Kurtović, ur. Ivan V. Lalić. Subotica – Beograd: Minerva.
- Сан џресвете Ботородице*, 1906. Бањалука: Штампарија С. Угреновића у Бањој Луци, 10–11.
- Срејовић 2004: Драгослав Срејовић. *Речник џрчке и римске миџологије*. Ур. Д. Срејовић, Александра Цермановић. Београд: Српска књижевна задруга – ЈП Службени лист СЦГ.
- Сувајџић 2011: Бошко Сувајџић. „Костићева вила. Жена као драма у поезији Лазе Костићџа“. У: *У сџомен на Лазу Косићџа (1841–2011)*. Ур. Ивана Живанчевић Секеруш. Нови Сад: Филозофски факултет, 69–92.
- Трифунџовић 1993: Ђорђе Трифунџовић. „Одсјај византиске естетике у Santa Марији Лазе Костићџа“. У: *Српска Византиски*. Ур. Бојан Јовановић. Београд: Дом културе Студентски град, 143–148.
- Шевић 1902: Милан Шевић. *Молиџва у уметничкој џесми српској*. Нови Сад: Матица српска.

Milan B. Gromović

LAZA KOSTIĆ AND ST. JOHN DAMASCENE: THE
HYMN AND PRAYER THEOLOGICAL ASPECT

Summary

This paper analyzes Laza Kostić's "The Chanting Hymn" („Pevačka 'imna“), "The Chanting Hymn to St. John Damascene" („Pevačka 'imna Jovanu Damaskinu“) "hymn" poems and "Santa Maria della Salute" („Santa Maria della Salute“) poem and "The Prayer to the Blessed Virgin Mary" („Molitva Bogorodici“) (from *Pero Segedinac* play) "prayer" poems. It points out the poetic connection of the Serbian romanticism poet with the Byzantine poet and philosopher St. John Damascene on three levels: the connection with his historical personality, with *The Source of Knowledge* (*Istočnik znanja*) philosophical book and connection with *The Easter canon* (*Uskršnji kanon*) poetic piece of writing. Additionally, the paper explores the theological elements (Greek: Θεοτόκος – Teotokos) or Kostić's chanting about the Blessed Virgin Mary, which in the poems about St. John Damascene has a hymnic, celebratory character and indirectly refers to the Mother of God, while in "Santa Maria della Salute" poem-prayer and the conditional "Prayer to the Blessed Virgin Mary" prayer-poem evokes the atmosphere of supplication and prayer in a direct address to the Mother of God. Laza Kostić's prayer songs on the thematic-motive level correspond with St. John Damascene's *The Easter Canon* "Eighth Poem". This is reflected in the motifs such as paradise, "pure mother", "holy mother", as well as on the level of direct dialogue with the Virgin.

Moreover, this paper tackles the intersection of hymnic and prayer principles as an integral part of the poetic process, where we notice the synthesis of the theotological poem between Byzantine and old Serbian literature and modern poetry at the level of poetic image (Bachelard, Richards, Fry, Hristić). The poetic image containing the motif of the Virgin (directly or indirectly through St. John Damascene) is, as it can be defined through Jovan Hristić's multi-layered poetic image theory, more focused on "approaching science" and "moving away from magic" as it does not provide an immediate symbolization of the real, but refers to the imaginary and abstract. The poetic images of theoto-

cological hymns record a specific communicative exchange on the sound level (Byzantine chanting, choral performance), in such a way that the contemplation of the depth of the verse, its auditory, semiotic, metaphorical or symbolic properties is transferred to the discourse of the literary work, i.e. the context of poetry. Laza Kostić's theotocological prayer poems build transsubjective poetic images, which Gaston Bachelard explains as images with a fluid position of subject and object – in them St. John Damascene, the one who prays, appears as a lyrical subject, in the same position as in *The Easter Canon*, and subsequently the poetic subject takes his place staring at the temple, mother and wife.

Keywords: Laza Kostić, St. John Damascene, poetic image, theological poem, poem-prayer, the Blessed Virgin Mary, the sound layer, hymn, prayer

Корнелије КВАС

Филолошки факултет Универзитета у Београду

kornelije.kvas@fil.bg.ac.rs

ПЕТРАРКИЗАМ И РЕЛИГИОЗНОСТ ПЕСМЕ SANTA MARIA DELLA SALUTE ЛАЗЕ КОСТИЋА

Сажетак: У раду се уочава утицај петраркизма на песму *Santa Maria della Salute* Лазе Костића. Увидом у најзначајнија претходна тумачења показује се да песма исказује најдубља љубавна и религиозна искуства и осећања. Полази се од хипотезе да је Костић тај особени спој остварио у мањој мери ослањањем на православну иконофилску традицију а много више преузимајући поступке које су у својим најзначајнијим делима обликовали великани италијанске и светске поезије Данте и Петрарка. Циљ рада је да покаже како су укрштања љубавног и религиозног мотива у највећој мери остварена прихватањем литерарног модела који је установио Петрарка у свом *Канцонијеру*. Лаза Костић преузео је најзначајнију новину коју је италијански песник унео у љубавну лирику, а то је исказивање субјективног доживљаја љубави кроз хришћанску симболику. Вољена постаје религиозни симбол спаса, способна да разреши песникове животне и стваралачке проблеме. Представе љубљене и Богородице уједињују се у песничку визију духовне посреднице између песника и Бога, која је и његова спаситељка и песничка инспирација.

Кључне речи: петраркизам, Лаза Костић, Данте, Петрарка, Богородица, религиозност

1. Увод

Једна од најлепших љубавних песама српске поезије, *Santa Maria della Salute*, садржи и снажан молитвени тон, нарочито присутан у четири прве

строфе. У њима се песник моли Богородици како би окајао своје литерарне и личне грехе. Прву и трећу строфу отвара молитвена реч *ойросийи*. Упућена је Богородици и њеној венецијанској цркви. До краја, молитва је сачувана рефреном „*Santa Maria della Salute*“, који завршава сваку строфу песме.

Рефрен Костићеве најлепше песме јесте особено „молитвено фиксирање песника на једну тачку свог духовног хоризонта, којој се, кружно, у строфама, приближава“ (Павловић 1972: 427). У том духовном средишту спојена је религиозна љубав коју симболизује Богородица и овоземаљска љубав ка песниковој „вили“ – девојци за коју знамо да се звала Ленка Дунђерски. Како то лепо уочава Миодраг Павловић, у симболичкој, духовно-религиозној равни, песма је „покајница (за грехе у мислима и делу) и молитва (поред осталог и за једну рајско-еротичну гратификацију)“ (Исто: 437). На религиозност Костићеве поезије аргументовано упућују и истраживања Предрага Пипера, „који на основу проучавања учесталости коренских морфема и семантичко-лексичке анализе Костићевих стихова“ (Квас 2015: 110) открива да су „најчешће пунозначне речи с кореном *Бої-*“ (Пипер 2011: 80). Спроведена истраживања дају Пиперу за право да закључи како песма *Santa Maria della Salute* „представља пре свега песничку молитву и припада врху српске молитвене поезије“ (Исто).

2. Интерпретација Светозара Бркића

Религиозност песме *Santa Maria della Salute* препознаје и Светозар Бркић. Он сматра да су за објашњење Лазиног стваралаштва важне „чињенице везане за један типично мистични темперамент који се нашао у посебној физичкој околини с посебном духовном традицијом“ (Бркић 1971: 105). Бркић упућује на иконофилску православну хришћанску традицију оличену у делу Јована Дамаскина. Он није сигуран да ли је Костић непосред-

но познавао Дамаскиново дело, али тврди да му је та традиција, „коју је он поштовао, с којом и у којој је живео“ (Исто) свакако била блиска, и подсећа да је Костић написао „Имну“ (Исто), мислећи вероватно на песму „Певачка 'имна Јовану Дамаскину“.

Сродности између *Santa Maria della Salute* и иконофилске традиције прво су културолошке, а потом религиозне, јер је култ Јована Дамаскина у живој вези са култом Богородице. Сличности се могу препознати и у неким Костићевим теоријским ставовима, нарочито онима о важности песничке слике, која треба да чува везу са својим материјалним узроком. Бркићево тумачење доводи у везу поезију Лазе Костића, а пре свега његову последњу песму, са традицијом православне византијске иконофилске уметности, „преузете у духу још од претече дефинитивних бранитеља Слике, Псеудо-Дионизија“ (Бркић 1971: 108). Међутим, како то и тумач уочава, Костић је свој лични доживљај – љубав према Ленки – покушао да „концентрише у једну могућност трансценденције“ (Исто), служећи се не толико православном иконофилском, већ много више једном другом традицијом.

Бркић наводи два Костићева писма упућена Сими Матавуљу, оба написана 1899, „или најкасније 1900, кад се већ зачињала код Лазе мисао да напише своју велику песму“ (Исто: 115). У првом, он од Матавуља тражи да му пошаље Петрарку,¹ а у другом моли пријатеља три ствари: 1) да му преведе најлепшу станцу или станце Дантеове о Беатричи; 2) испише све епитете које Петрарка даје Лаури; 3) пошаље „најлепше стихове најбољих италијанских песника (све до Ада Негри) о уздисају“ (Исто).²

1 „Најбоље да ми пошаљеш Петрарку. Ја ћу ти га вратити чим забележим што ми треба“ (Костић 1960: 474).

2 „1) Испиши ми најлепшу станцу (или -е -е) Дантове о Беатричи (и преведи, наравно у прози).

2) Сва епитета што их Петрарка придева Лаури (*vergine bella*, – *diva* и т. д.).

3) Испиши ми најлепше стихове најбољих италијанских песника (све до *Ada Negri*) о уздисају“ (Костић 1960: 475).

Бркић добро уочава да наш песник, за разлику од Петрарке, готово и не користи епитете у описивању своје драгане. Код Костића нека поређења имају епитетску функцију, па је она, његова вила, „кô песма славља у зорин свит“ (V, 4).³ Она се скоро увек „ближе одређује кроз радњу, кроз дејства своје личности, која се на тај начин могу да схвате атрибутивно“ (Бркић 1971: 115), као у стиховима: „Она ме гледну. У душу свесну / никад још такав не сину глед; / тим би, што из тог погледа кресну, / свих васиона стопила лед“ (VI, 1–4).

Одбацујући Петраркин утицај на песму *Santa Maria della Salute*, као и мотив уздисаја, Бркић се окреће Дантеу. Он препознаје четири симбола која су се у европској средњовековној поезији, која врхуни код Дантеа, користила за транспозицију љубавног доживљаја у религиозно-хришћанску сферу. То су симболи Логоса, Танатоса, Ероса и Агапе. Први стих песме, „Опрости, мајко света, опрости“, Бркић чита, у оквиру симбола Логоса, као покајање, где сама реч, „на грчком μετανοια,⁴ значи још и преображавање духа, означава могућност враћања Логосу, и у православљу подразумева једну радњу која се врши уз један прости 'корпорални' ритам, који се иначе одвајкада везује за одређене ритуале, и који успева да својом једноличношћу ослободи вршиоца осећања физичког и временског, па га, кроз инкантацију, води до екстатичног“ (Бркић 1971: 113). Седма, осма и девета строфа „измичу стандаризованој средњовековној теми Ероса“ (Исто: 112). Уместо уобичајеног одласка драге, долази до драматизације љубави – она умире јер је песник од ње морао да оде: „утекох мудро од среће, луд, / утекох од ње – а она свисну“ (IX, 2–3).

3 Овде и даље: римски број обележава строфу, арапски стих песме *Santa Maria della Salute*.

4 У Бркићевом тексту стоји „μετανοια“, па смо због очигледне, највероватније штампарске грешке, слово „ψ“ заменили словом „v“.

Одступање од начина на који се у средњовековној поезији користио симбол Ероса отвара простор продору симбола Танатоса, који ће души песника помоћи да досегне рај. У десетој строфи симбол Логоса прикривен је сликама „које су суштаствене симболу Агапе“ (Бркић 1971: 113). Десета строфа, међутим, „садржи исто тако слике које изгледа као да припадају теми Ероса, а припадају у суштини теми Логоса“ (Исто: 113–114), посебно стихови: „кроз њу сад видим, од ње све знам, / зашто се мудрачки мозгове муте“ (X, 6–7). Они означавају „љубав као највиши принцип и принцип највише спознаје недељиве и неподељене у врховном сједињавању“ (Бркић 1971: 114). У једанаестој строфи преовлађује симбол Агапе, наставља Бркић, док у „најмистичнијим строфама песме“ (Исто), дванаестој и тринаестој, преовладава симбол Ероса означавајући „превазилажење свих дотадашњих супротности одређених супротношћу полова мужа и жене“ (Исто).

Бркић уочава сличности између Дантеове *Божанствене комедије*, посебно његовог *Раја*, и Костићеве песме *Santa Maria della Salute*. Оне су приметне у начинима остваривања наведених симбола, а највише Танатоса: „Кад наступи смрт драгане Данте ће је осетити као горку (*villana*), а после смрти Беатриче као пожељну, и обраћа јој се са *'dolcissima morte'* (најслађа Смрти), а и Лаза ће је видети најпре као космичку трагедију, да би је касније видео само као пожељну слушкињу која ће га пренети 'из безњенице у рај, у рај!'" (Бркић 1971: 116). Упечатљива је и веза између прозног текста који следи тринаести сонет Дантеовог дела *Нови живош* и девете строфе *Santa Maria della Salute*, „где се смрт посредника, овде љубљене жене, види и доживљава као трагедија у којој учествују сва небеса са свим својим светлосним телима и сва земља, и крилата бића која их спајају“ (Исто).

3. Петраркизам песме *Santa Maria della Salute*

Тумачење Светозара Бркића, засновано на препознавању одговарајућих симбола, показује снажно укрштање љубавних и религиозних мотива у песми *Santa Maria della Salute*. Његова интерпретација препознаје уплив православно-византијске традиције на Костићево стваралаштво у целини, и обресе утицаја иконофилске традиције на тумачену песму. Анализа усмерена на везе између Дантеа и Костића добро је аргументована и указује на нешто чвршће структуралне везе између поезије великог италијанског песника и песме *Santa Maria della Salute*. Наше је мишљење да је на структуру Костићеве песме и формирање њеног религиозног слоја, поред Дантеа и средњовековне поезије, снажан утицај имало и Петраркино стваралаштво.

Ремек-дело италијанског песника из Арца, његов *Канционијер*, представља јединствену целину. Између осталог, значајан је смисаони лук успостављен између уводних сонета, посвећених љубави према Лаури, и последње канционе, у којој је та љубав преточена у молитву Богородици. Завршна, 366. песма у збирци, чији први стих гласи: „Дјевице лепа, у сунчаној свили“ (*"Vergina bella, che di sol vestita"*), тежи да „избрише све сукобе на којима почива сама структура *Канционијера*“ (Feroni 2005: 157). Смисаона целовитост збирке, остварена укрштањем љубавног и религиозног мотива, додатно се појачава увођењем у интерпретативни оквир Петраркиног дела *Моја шајна*, које је својеврсни аутокоментар *Канционијера*.

Религиозно-исповедно дело *Моја шајна*, односно *De secreto conflictu curarum tearum* (*О шајном сукобу мојих брива*), познатије је у свом скраћеном облику као *Secretum*. У предговору *Моје шајне* Петрарка износи визију песника коме се јавља Богородица. То је непосредна веза „са *Канционијером*, који се завршава канцоном у њену част, након што се земаљска љубав према Лаури претворила у узвишену,

духовну љубав према Богородици“ (Скендеровић 2017: 149). Улога Богородице је да помогне песнику да окаје грехе, јер ће само на тај начин песник бити „уздигнут вечно“ (Petrarca 2006: 4). Присутна је и сличност са „Дантеом, који на свом путу има сличне добротворке, које брину за његову душу“ (Скендеровић 2017: 149). То су Беатриче, Света Луција и Богородица.

Као што смо већ навели на почетку нашег рада, песму *Santa Maria della Salute* отвара молитва упућена Богородици, од које песник тражи опроштај својих грехова. У Костићевој песничкој визији представа Свете Девике Марије није ограничена на православну традицију, јер је, како то врло добро примећује Јован Делић, наш песник „доживио Богородицу као над-католички и над-православни, као општехришћански симбол, а овај и онај свијет као јединство остварено међупросторима сна“ (2011: 392).

Религиозни слој Костићеве песме прожет је љубавном драмом, која отпочиње првим стихом пете строфе: „Тад моја вила преда ме грану“. Следи заплет трагичне љубави од пете до седме, потом кулминација несрећне љубави у осмој и деветој строфи, да би, на крају, дошао расплет „који настаје остваривањем песникове љубави прво у сну у десетој, једанаестој, дванаестој и тринаестој строфи, а затим на оном свету у четрнаестој строфи“ (Квас 2013: 523). У завршним, раскошним стиховима који певају у славу рајске, небеске љубави, окончана је драматика личног, љубавног и песничког страдања.

Драмски развој мотива љубави у песми *Santa Maria della Salute* одговара композицији Петраркиног *Канционијера* и подели на песме које се односе на време Лауриног живота (*In Vita*), и песме посвећене периоду након њене смрти (*In Morte*).⁵ Начин на који Костић развија мотив љубави сличан је Петрар-

5 Таква подела песама *Канционијера* „не одговара хронолошком периоду њиховог настајања“ (Feroni 2005: 147).

кином поступку и огледа се у преузимању најзначајније новине коју је италијански песник унео у љубавну лирику: снажно усмерење ка личном, унутрашњем доживљају љубави. Тај песнички метод прераста у општепознати модел европске љубавне поезије,⁶ омогућавајући истицање лирског субјекта, док његова драга постаје симбол спаса, способна да разреши личне, животне недоумице и проблеме. Вољена госпа израста у духовну посредницу између песника и Бога она је облик божанске инспирације. Мадона је симбол најдубљих људских искустава, не само љубавних већ и религиозних, и то је средишња жанровска особина петраркизма.

Постоје „три главна аспекта“ (Smarr 2001: 1) Петраркине Лауре: земаљски, небески и песнички. Прва Лаура је земаљска и еротизована, предмет је чулне пожуде и „сексуалне жеље“ (Исто). Градећи песничке слике земаљске Лауре Петрарка се ослања на утврђене форме провансалске лирике, сицилијанске и тосканске поезије и слатког новог стила. Његови песнички узор користе устаљену схему у опису вољене жене, представљајући њен поглед, очи, косу и покрете. Тај низ Петрарка смело развија, уводећи описе њених руку, бока, груди, шаке, стопала, како би дочарао привлачност и физичку лепоту драгана. За земаљском Лауром песник жуди као што би у стварности љубавник чезнуо за љубавницом.

Друга Лаура је небеска. Она је водич ка духовном и личном смирењу песника, и зато се појављује

6 Петраркистички модел радо су прихватили романтичари, јер се добро уклапао у њихово ново осећање света обележено снажним индивидуализмом и интимним незадовољством због расцепљености стварног и идеалног. Како уочава Франо Чале, „оригиналност Петраркине лирике, живот и остала дјела пјесникова, његова мучна, сумњама и немирима прожета усредоточеност на човјека као средиште пјесничког и филозофског интереса и његово откривање и прихваћање антике као извора нових спознаја о човјеку и као узора савршености према којој треба тежити, означили су почетак модерног раздобља и били су темељ на којему почива повијест цивилизације хуманизма, а то ће рећи извор нове културе уопће“ (1971: 88).

након смрти прве, земаљске Лауре. Небеска драга симболизује божанску милост која песника може да одведе „од светске љубави ка љубави према Богу“ (Исто). Петраркина религиозност „носи у себи *хришћански хуманизам*“ (Feroni 2005: 140) заснован на хришћанству и учењима античких филозофа, највише Платона, јер је његов идеализам пре свега етички. Религиозно искуство повезано је са моралним животом, „у којем Бог представља унутрашњи мир, сигурно и апсолутно добро које ослобађа од лажног друштвеног живота“ (Исто). Небеска Лаура спасава песника од друштвеног зла, али и од порочних страсти, нудећи му тако жељени духовни спокој. Религиозна чистота небеске Лауре посебно је истакнута у последњој песми *Канционијера*, која је, на први поглед, химна Богородици, а заправо скрива песникову „опседнутост Лаурином чедношћу дуго после њене смрти“ (Bernardo 1974: 187). Двадесет и једно понављање речи „Богородица“ у канциони 366, без иједног помињања имена вољене особе не само да ставља очигледан нагласак на њену невиност, већ упућеног читаоца „подсећа на двадесет и једну годину током којих је Лаурина чедност тријумфовала над песниковом страшћу“ (Исто).

Трећа Лаура је песникова муза. Она је је симбол древне славе Рима или славе савремене поезије. Пишући своје стихове песник одаје своју „непоколебљиву приврженост“ (Smarr 2001: 1) песничкој Лаури. Зато је за Петрарку поезија „привилегована међу свим човековим дисциплинама и облицима изражавања“ (Feroni 2005: 147) и представља врхунски израз свега вредног у човеку. Најбољу поезију може стварати само надахнут и моралан песник, и у томе је велика сличност између Платоновог и Петраркиног схватања поезије и песника.

Користећи жанровске и стилске конвенције петраркистичке лирике, Костић својој Ленки даје све три особине Петраркине Лауре: као што код Петрарке постоје земаљска, небеска и песничка Лаура, тако и у Костићевим стиховима обитава земаљска,

небеска и песничка Ленка. Најмање пажње српски песник придаје првом, физичком аспекту вољене особе. Самим тим, земаљска Ленка најмање је присутна:

Тад моја вила преда ме грану,
лепше је овај не виде вид;
из црног мрака дивна ми свану,
кô песма славља у зорин свит,

(V, 1–4)

У првом сусрету песника са земаљском Ленком истакнута је њена невиђена лепота, и то тако што су у њеној појави наговештена друга два, за Костића много важнија аспекта његове драгане: она је вила, надземаљско биће, и упоређена је са песмом, чиме се следи конвенција драге као музе која омогућава песничку славу. Описујући земаљску Ленку српски песник користи један од најважнијих стилских поступака које Петрарка развија у *Канцонијеру*, и који касније постаје стилска константа петраркизма. То је доследна употреба антитеза,⁷ од којих су неке „постале заиста европске, као што су *смрћ* и *живоћ*, *оћањ* и *лег*“ (Čale 1971: 102). У стиховима шесте строфе: „Она ме гледну. У душу свесну / још никад такав не сину глед; / тим би, што из тог погледа кресну, / свих васиона стопила лед“ (VI, 1–4), развијена је петраркистичка антитеза *вајра–лег*. Поглед земаљске Ленке изазива варницу довољну да разгори љубавну страст – ватру – која топи сав лед универзума, истовремено топећи лед (хладноћу) песникове душе. То, наравно, није једина антитеза у Костићевој песми. Далеко присутнија је антитеза *срце–глава*; она се, заједно са својим контекстуалним синонимима-

7 Антитезе Петрарка преузима од трубадура и даље их развија. У његовој поезији то више није или није само стилски украс, „већ облик у којему пјесник, стваралачком доминацијом над лирским градивом, над афективним и моралним преокупацијама, пјеснички разрешује интимне контрадиције свог свијета“ (Čale 1971: 88).

ма, простире „на укупно тридесет и пет (35) речи песме“ (Квас 2013: 522).

Почев од трећег стиха девете строфе: „утекох од ње – а она свисну“, земаљска Ленка постаје небеска. У складу са конвенцијама петраркизма, она добија особине божије милости, љубави која се спушта на песника. Небеска Ленка постепено доноси смирење душевног бола изазваног смрћу земаљске Ленке („У души бола лед ми се крави“, X, 5). У наведеном стиху поновљена је антитеза *вайтра-лед* из прва четири стиха шесте строфе. Појава небеске Ленке одмрзава и топи лед песникове душе – метафоре великог бола изазваног смрћу земаљске Ленке, која је претходно успела да у старом песнику распири ватру љубавне страсти. Истовремено, наговештено је посредовање небеске Ленке у ослобађању песника од греха младости, у зарастању његових животних и песничких рана.

Песникова драга постаје водич ка рајском свету. Рефрен, заједно са насловом, подсећа нас да је песма Ленки истовремено и песма Богородици и да страсна љубав према лепој девојци, нарочито за песника коју ту љубав опева пред крај живота, јесте пут ка религиозном познању и смирењу. Присутност Богородице („небеснице“, I, 5) и венецијанског храма који је њој посвећен, након одласка земаљске Ленке добија све више на значају, као у стиху „спомен је њезин свети ми храм“ (X, 2). Црква посвећена Богородици чува успомену на земаљску Ленку, и добија функцију уобличавања небеснице Ленке, блиске Богородици.

Друга, милостива и блага Ленка најснажније је присутна у стиховима од девете до дванаесте строфе. Кроз њу он спознаје духовни свет („кроз њу сад видим, од ње све знам“, X, 6). Она је водиља ка рају, али и циљ који песника тамо очекује. И ту је небеска Ленка слична Лаура након смрти – која је милостива и према песнику благонаклона у његовим сновима, као, на пример, у 359. песми *Канционијера*,

у којој се она појављује у песниковом сну, носећи спасење. Попут њене старије сестре, милостиве Лауре, и надземаљска Ленка нашем песнику долази у сну, јер „тајне су силе слушкиње њој“ (XI, 4). Богородица и њен венецијански храм омогућавају лакше путовање песника ка једином циљу – духовном смирењу у коначном спајању са небеском Ленком, која прераста у симбол највеће могуће љубави – љубави према Богу: „Тако ми до ње простире путе, / Santa Maria della Salute“ (XI, 7–8).

У тринаестој строфи постоји и поетички слој који стварање уметничког дела – писање песме – препознаје као највишу сазнајну и духовну делатност, изједначену са религиозним откривењем:

А наша деца песме су моје,
тих састанака вечити траг;
то се не пише, то се не поје,
само што душом пробије зрак.
То разумемо само нас двоје,
то је и рају приновак драг,
то тек у заносу пророци слуте,
Santa Maria della Salute.

Небеска Ленка тако добија и особине треће, песничке Ленке – песникове музе.⁸ Петраркин *хришћански хуманизам* преображава се у Костићеву *јесничку религиозност*. Уз помоћ Богородице, небеске и песничке Ленке, Костић остварује идеал Лепоте као мистичног искуства, градећи сопствену, песничку религиозност. Љубав ка Ленки као симболу поетске инспирације омогућава стварање најлепше песме – *Santa Maria della Salute*. На тај начин остварено је окајање свих песникових греха набројаних у прве четири строфе – и оних људских⁹

8 Зато је „прави рај Петраркин настањен Лауром“ (Čale 1971: 78). Чале се на овом месту позива на Де Санктиса.

9 Као што је Лаза Костић постао разочаран политиком којој се као млад страствено приклонио, тако је и Франческо Петрарка 1353. године одбио место папског секретара. На тај начин покушао је да се склони од интрига папског двора, од света који

и оних песничких. Само на оном свету, у загрљају небеске Ленке – песникове музе – могућа је завршна песничка оркестрација која брише све земаљско у мистично-религиозном слављењу Љубави.

ИЗВОРИ

- Костић 1960: Лаза Костић. „Писма Лазе Костића Симу Матавуљу“. *Лешојис Маџице српске*, 386/6: 464–502.
- Костић 2001: Лаза Костић. *Песме*. Београд: Удружење издавача и књижара Југославије.
- Petrarca 1974: Francesco Petrarca. *Kanconijer*. Prir. Frano Čale. Zagreb – Dubrovnik: Nakladni zavod Matice hrvatske – Hrvatsko filološko društvo – Liber.

ЛИТЕРАТУРА

- Bernardo 1974: Aldo S. Bernardo. *Petrarch, Laura, and the Triumphs*. Albany: State University of New York Press.
- Бркић 1971: Светозар Бркић. „Уз песму *Santa Maria della Salute*“. *Књижевност*, 26/2: 104–119.
- Делић 2011: Јован Делић. „Лаза Костић и српско пјесништво двадесетог вијека“. У: *Лаза Костић: 1841–1910–2010*, зборник радова, Ур. Љубомир Симовић. Београд: САНУ – Полиграф, 381–398.
- Квас 2013: Корнелије Квас. „Интертекстуалност песме *Santa Maria della Salute* Лазе Костића“. *Научни састајанак слависта у Вукове дане*, 42/2: 515–526.
- Квас 2015: Корнелије Квас. „Интеркултуралност песме *Santa Maria della Salute* Лазе Костића“. *Зборник Маџице српске за књижевност и језик*, 63/1: 107–117.
- Павловић 1972: Миодраг Павловић. „*Santa Maria della Salute* Лазе Костића“. *Лешојис Маџице српске*, 410/5: 423–439.
- Пипер 2011: Предраг Пипер. „О понављањима коренских морфема у *Песмама* Лазе Костића“. У: *Лаза Костић: 1841–1910–2010*, зборник радова, Ур. Љубомир Симовић. Београд: САНУ – Полиграф, 69–83.

га је све више подсећао на „прошлост, на монденску младост, на сплет потиснутих жеља, кајања, изгубљених илузија“ (Ferović 2005: 140).

- Petrarca 2006: Francesco Petrarca. *De secreto conflictu curarum mearum. Liber Liber*, <https://dokumen.tips/download/link/petrarca-de-secreto-conflictu-curarum-mearum-secretum.html>, приступљено 29. 3. 2023.
- Скендеровић 2017: Ивана Е. Скендеровић. „Исповедни дискурс у делу *Secretum* Франческа Петрарке“. *Наслеђе*, 14/36: 147–158.
- Smarr 2001: Janet Levarie Smarr. “Substituting for Laura: Objects of Desire for Renaissance Women Poets”. *Comparative Literature Studies*, 38/1: 1–30.
- Čale 1971: Frano Čale. *Petrarca i petrarkizam*. Zagreb: Školska knjiga.

Kornelije Kvas

PETRARCHISM AND RELIGIOSITY OF
LAZA KOSTIĆ'S POEM *SANTA MARIA DELLA SALUTE*

Summary

The paper shows the influence of Petrarchism on one of the most beautiful poems of Serbian poetry – the poem *Santa Maria della Salute* by Laza Kostić. A strong prayer tone is present in the poem, especially in the first four stanzas, in which the poet prays to the Mother of God to atone for his literary and personal sins. The love drama begins in the fifth stanza with the appearance of the poet's beloved, whose name is known to be Lenka. The plot of the tragic love extends from the fifth to the seventh stanza, it reaches its climax in the eighth and ninth stanzas, and the resolution occurs with the realization of the poet's love first in a dream in the tenth, eleventh, twelfth, and thirteenth stanzas, and then in paradise in the fourteenth stanza. In the final, sumptuous verses that sing in praise of heavenly love, the drama of personal, love, and poetic suffering is concluded.

Kostić achieved this particular combination of love and religious experience not so much by recourse to the orthodox iconophile tradition as by adopting the procedures created by the greats of Italian and world poetry, Dante and Petrarch, in their most significant works. There is a striking similarity between Dante's *Paradise* and the final stanza of Kostić's poem. However, the greatest overlap of love and re-

ligious motifs was achieved by adopting the literary model established by Petrarch in his *Canconier*. The dramatic development of love in the poem *Santa Maria della Salute* corresponds to the composition of Petrarch's *Canconier* and the division into poems relating to Laura's lifetime and poems dedicated to the period after her death. Laza Kostić adopted the most important innovation that the Italian poet implemented in love poetry, that is, the expression of the subjective experience of love through Christian symbolism. Kostić uses the genre and style conventions of Petrarch's poetry, and thus, his beloved Lenka has all three characteristics of Petrarch's Laura: she is both an earthly and a heavenly lover and the poet's muse.

The physical aspect of the beloved is of least importance to the Serbian poet. In describing the earthly Lenka, he consistently uses antithesis, one of the most important stylistic procedures Petrarch developed in *Canconier*, which later became a stylistic constant of Petrarchism. Starting from the ninth stanza, the earthly Lenka becomes heavenly. Following the conventions of Petrarchism, she takes on the qualities of divine grace, of love descending upon the poet. The celestial Lenka gradually relieves the spiritual pain caused by the death of the earthly Lenka. She becomes a religious symbol of redemption that can solve the poet's life and creative problems. In the thirteenth stanza, the heavenly Lenka takes on the characteristics of the third, poetic Lenka – the poet's muse. The representations of the beloved girl and the Virgin are united in a poetic vision of a spiritual mediator between the poet and God. Therefore, the poem *Santa Maria della Salute* is a celebration of love for woman, God and poetry.

Keywords: Petrarchism, Laza Kostić, Dante, Petrarch, Virgin Mary, religiosity

Персидга Лазаревић Ди Ђакомо

Универзитет „Г. д'Анунцио“ Кјети-Пескара
persida.lazarevic@unich.it

ИЗМЕЂУ АРХИТЕКТУРЕ И ПОЕЗИЈЕ: КОСТИЋ, ПАЛАЦЕСКИ, СПАРОУ

Сажетак: У овом раду анализира се релација архитектуре и поезије у трима песмама истог наслова и исте тематике. Реч је о стиховима који опевају однос песника према венецијанској базилици Свете Госпе од Спаса / Здравља: *Santa Maria della Salute* (1909) српског песника Лазе Костића, *Santa Maria della Salute* (1968) италијанског песника Алдо Палацескија, и *Santa Maria della Salute* (1975) енглеског академика, колекционара књига и песника Џона Спароуа. Сваки песник је метафоризовао сусрет са овом величанственом грађевином кроз призму личног сензибилитета и искуства. Ако се Лаза Костић каје што је у песми *Дужде се жени* пожалио сечу шума потребних за базилику, па на овом месту тражи опроштај, Алдо Палацески уочава тајанственост која обавија ову свету грађевину, а Џон Спароу настоји да помири свето и световно. И што се саме архитектонске структуре тиче, Костић се, споља је гледајући, усредредио на стубове од дрвета који држе храм, лирски субјект код Палацеског пролази кроз храм и погледом повезује под и свод храма, а Спароу види чудесну базилику у сенци фењера у непосредној близини. Ниједан од песника нема топос у наслову већ сам наслов инхерентно сажима стварност и духовност једне конкретне грађевине у Венецији.

Кључне речи: Лаза Костић, Алдо Палацески, Џон Спароу, *Santa Maria della Salute*, архитектура и поезија

Венецијанска базилика *Santa Maria della Salute* (Санта Марија дела Салуте, „Света Марија од Спаса / Здравља“), предмет је три истоимене песме троји-

це песника. Није овде реч о интертекстуалности нити о поетском надовезивању на базилику, већ експлицитно о томе да три песме имају за тему храм посвећен Госпи од Спаса / Здравља, и све три песме носе исти наслов. Реч је о следећим песмама: *Santa Maria della Salute* (1909) српског песника Лазе Костића (1841–1910), *Santa Maria della Salute* (1968) италијанског песника Алда Палацескија (Aldo Palazzeschi, 1885–1974), и *Santa Maria della Salute* (1975) енглеског академика, колекционара књига и песника Џона Спароуа (John Sparrow, 1906–1992). Њихове песме се не односе дакле на појам или на метафору, већ све три опевају једну конкретну архитектонску грађевину у Венецији.

Базилика *Santa Maria della Salute* директно је везана за судбину града у Лагуни у једном одређеном историјском тренутку, онда кад је, 1628/29. године, тешка глад погодила северну Италију па је нотар Ђован Франческо Печинали (Giovanni Francesco Pescinali, 1615–1694) из Лењага, у Ломбардији, који је бележио догађаје до 1689, записао:

Si pervenne poi all'anno 1629, il quale con il seguente fu pieno di quelle maggior turbolenze che soliono reputarsi le maggiori, posciaché le terre n'ebbero la parte sua. In quest'anno fu grandissima carestia di tutte le cose, per il che molte genti si vedevano morir miseramente longo le strade, né giovava lor chieder pietà nelle vissere del Signore poiché, havendo ogn'uno che fare in sostentar se stesso et la sua fameglia, non haveva civanzo di potter soccorer li poveri affamati, quali spoliando la terra delle radici e delle herbe, senza condimento quelle mangiavano; era cosa d'orrore et compassione vedersi le povere creature morire con l'herbe in bocca, non altrimenti che se fossero stati animali.¹

1 Печинали 2010: 232–233: „Дођосмо тад до 1629. године, која је са следећом била пуна оних великих турбуленција која се обично сматрају највећим, пошто је цела земља осетила последице. Те године била је велика глад свега и свачега, тако да се видело како многи људи несрећно умиру на улицама, и није

На глад се одмах надовезала бубонска куга или „црна смрт“, која се између 1629. и 1633. проширила по северној Италији. Климакс куге био је 1630 – сматра се да је тада, 1630/31. умрло 1.100.000 људи. Ова куга позната је и као „манцонијевска куга“ јер ју је опширно описао чувени италијански драматург и романописац Алесандро Манцони (Alessandro Manzoni, 1785–1873) у својим *Вереницима* (*I promessi sposi*, 1825–1827), и то пре свега у два поглавља, XXXI и XXXII, која су потпуно посвећена куги, где италијански литерата каже како су крајем марта у свим деловима града учестало почели да се појављују случајеви болести, како би смрт уследила веома силовито и брзо, а лекари нису хтели да признају о чему се ради – с обзиром да су претходно исмевали оне који су се жалили и обољевали, па су, у почетку, болест звали грозницом, тиме сакривајући да се она преноси додиром.

Као и глад, куга се неизбежно појавила и у лагуни Венеције 1630. године, као директна последица рата Мантове и Монферата, који је директно обухватао Венецију. Иако је Венеција већ имала искуство с епидемијама (у средњем веку) и била опремљена болничким установама за лечење те карантинима на два острва у лагуни (Lazzaretto Vecchio и Lazzaretto Nuovo, где је боравио и Доситеј кад је стигао у Венецију²), није успела да спречи ширење куге на својој територији: неке неопрезно-

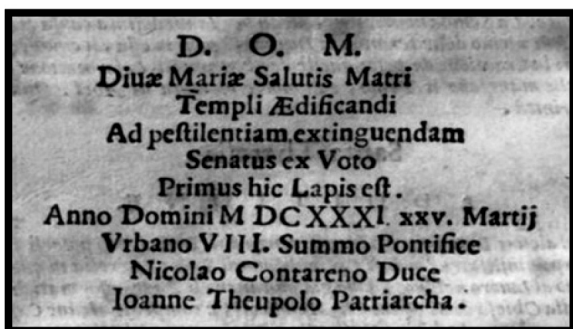
им било користи да траже милост од Господа јер свако мора да учини да издржава себе и своју породицу, нико није имао чиме да помогне сиромашним гладнима, који су, оголивши земљу од корена и биља, јели тако пресно; било је ужасно и тешко гледати како јадна створења умиру са биљем у устима, баш као да су животиње“ (прев. П. Л.).

2 Кад је Доситеј 1769. стигао у Венецију, острво Нови Лазарет није више могло да буде од користи као карантин – што због удаљености, што због робе која је ту била истоварана. Стога је млетачка влада тада одлучила да се отвори један други, нови лазарет, који је требало да се зове Најновији Лазарет (Lazzaretto Novissimo); тек је 1782. донета одлука да тај најновији лазарет буде на острву Повеља (Poveglia). В.: Лазаревић Ди Ђакомо 2017: 53.

сти допринеле су да епидемија експлодира за врло кратко време. Наиме, кад је 1630. маркиз Де Стриђис стигао у Венецију, као изасланик војводе Мантове Карла I Гонцага-Неверса, видело се да је болестан, изнемогао и без снаге, и са несумњивим симптомима куге, али, с обзиром да је био „особа од превеликог поштовања“ да би био пребачен у карантин, наста нио се на острву Сан Клементе, које је прилагођено за госта. Прича се да се столар, који је на острву изводио радове, кад је завршио посао, вратио својој кући и – изазивао заразу великих размера.

Епидемија из 1630. показала се толико опасна да се та година с разлогом назива застрашујућом (*annus terribilis*): наиме, између јула и октобра, град и дужд забележили су приближно 150.000 смртних случајева, што је чинило скоро 40% становништва.

Куга је проглашена коначно искорењеном 21. новембра 1631. Влада Венеције је онда донела одлуку да се изгради базилика Santa Maria della Salute, која је завршена 1687. године. У базилици Св. Марка дужд Никола Контарини (Nicolò Contarini, 1553–1631), свечано је био обећао да ће у овом граду подићи и Пресветој Девы посветити једну цркву, а назваће је Santa Maria della Salute ("eriger in questa Città e dedicar una Chiesa alla Vergine Santissima, intitolandola a Santa Maria della Salute") (Хопкинс 2006: 168).



Посвета Светој Госпи од Спаса /
Здравља на камену базилике

Одлучено је да црква буде изграђена близу Царине (Punta della Dogana, Пунта дела Догана) па је расписан конкурс, на који се пријавило једанаест архитеката. На конкурс је победио млади Балдасаре Лонгена (Baldassarre Longhena, 1598–1682) пројектом који је представљао цркву која је, како је он сам рекао, "opera vergine, non più vista, curiosa e bella, fatta in forma di rotonda macchina, che mai più si è veduta, né mai inventata"³ (Москини 1842: 17). Од тренутка кад је саграђена, а радови су трајали 56 година, 21. новембра сваке године мештани Венеције одлазе у базилику, и тиме славе празник града чији је заштитник управо Света Госпа од Спаса / Здравља.



Франческо Гварди. *Дужд долази у базилику „Ла Салуџе“*

Пажњу привлачи необична структура базилике. Обично се мисли да је црква обла, округла; она је међутим октагон, а објашњење за то лежи управо у избору пропорција и поштовању бројева који уз то иду (в. Хопкинс 1997; Хопкинс 2000).

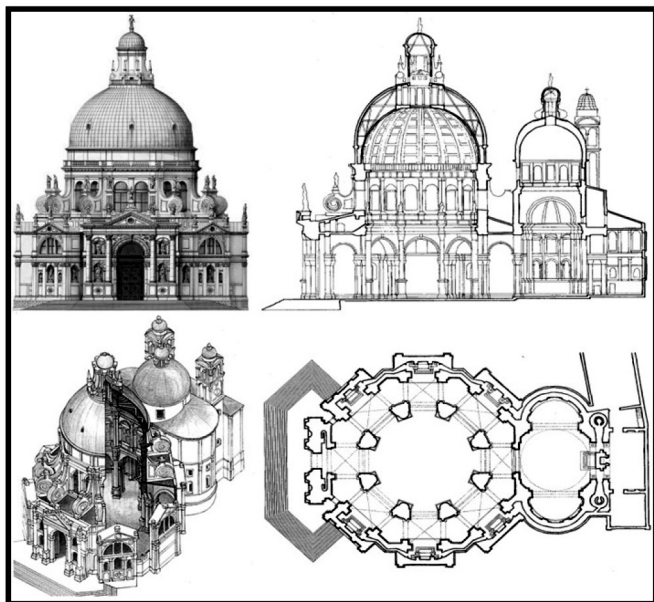
3 „једно ново дело, које се никад до сада није видело, чудна и лепа, облика као кружна справа, која се никад није ни видела нити је икад била измишљена“ (прев. П. Л.).

Октагон је, наиме, прелазни облик између квадрата, који симболизује људску димензију, и круга, који симболизује божанску димензију. У вези с тим ова базилика, коју Млечани зову „Ла Салуте“, представља чудан израз комбинације хришћанске и хебрејске нумерологије, и заснива се суштински на два броја: на броју осам – што, као део хришћанске нумерологије, представља бесконачност, па, даље, призива вечни живот и васкрс, и на броју једанаест – који представља кршење десет заповести, али се односи и на хебрејски сафирот. Свака мера ове величанствене структуре, почев од степеница па до куполе, производ је множења бројева осам и једанаест, што ће рећи да ова два броја изражавају константу пропорција базилике (в. Гебел-Шелинг 1992). Базилика, закључујемо, представља сусрет две културе и архитектуре, што се везује за порекло њеног архитекте Балдасара Лонгена, чији је отац, вајар и инжењер Мелкиседек Лонгена (Melchisedech Longhena, 1566–1616), био Јеврејин.

Прецизније речено, број осам у хришћанској симболији симболизује васкрс, а веза са Васкрсом је непосредна: *Dies octavus*, „осми дан“ у Новом јеванђељу *представља дан Исусовог васкрса. Осми дан, даље, симболизује самог Исуса, који васкрсава после хебрејског шабаша, шј. седмог дана, ња је то дан без заласка сунца, то је вечност*. Осми дан симболизује, дакле, обећање вечног живота после смрти, представља нови почетак после краја, алфа после коначне омеге. Осми дан је дан васкрса Исуса – који човечанство води ка спасу.

Кабала је у XVII и XVIII веку нашла плодно тло у Западној Европи, па и у Венецији. Број једанаест, по кабали, у вези је са дрветом живота, и толика су својства Бога који се одражава у свету људи. Према нумерологији, ко је у вези са бројем једанаест, практично намерава да поруши мостове с прошлосту. Но ако, с једне стране, кабала подразумева и појам континуитета са прошлосту

у смислу да се преноси традиција, број једанаест је свакако значајно да се пресеца са трагичним догађајима у прошлости, као што у хришћанству тај исти број једанаест значи да долази до промене (Бузи 1998: 3; 12–17; уп. Шолем 1980; Рудерман 1988; Ђемин 1982).



План базилике Santa Maria della Salute

Сва три песника која певају о овој цркви у свети имају, на неки начин, и описану структуру базилике, али сваки то види кроз призму свог угла гледања, тумачења и искуства.

Лаза Костић, који је своју песму посвећену октагоналном храму написао у октавама, и који можда једини на тај начин додирује нумеролошки симболизам базилике, говори експлицитно о њеној изградњи, мада не помиње кугу која је ту изградњу условила. Позив да пажњу обратимо на структуру

базилике концентрисан је у прве две строфе, које, како подвлачи Корнелије Квас (2013: 516), представљају „значањску и смисаону целину“, при чему се Костић, подтекстуално и интратекстуално, надовезује на претходну своју млетачку песму-претечу (Матић 2015), *Дужде се жени* из 1878. године. У њој Костић помиње и кугу и белу базилику:

Из мора никли дворови бели.
Чим су се тако дивно попели?
Јесу л' их вали собом изнели,
лице им водом умили сланом,
ил' их је сунце умило даном?
Ни вода влагом, ни сунце сушом,
Венеција је дахнула душом:
прошла је болест вечита, дуга,
прошла је скоро морија, куга.

(Костић 1989: 367)

У овој песми Костић је, даље, експлицитно пожалио сечу шума за изградњу базилике – кад дужд наређује да се исплови из Венеције да би се отишло до (словенских) гора:

[„]Дрешите шајке, стерите једра,
секире бритке дижите горе,
нек пада дубље словенске горе!“ –

(Исто: 369)

У песми *Santa Maria della Salute*, међутим, српски песник се каје што је пожалио сечу словенских шума, и тражи опроштај, свестан овај пут да су стабла постављена у фундамент базилике допринела њеној узвишености, лепоти и светости:

Опрости, мајко света, опрости,
што наших гора пожалих бор,
на ком се, устук свакоје злости,
блаженој теби подиже двор;
презри, небеснице, врело милости,
што ти земаљски сагреси створ:
Кајан ти љубим пречисте скуте,
Santa Maria della Salute.

Зар није лепше носит лепоту,
сводов твојих постати стуб,
него грејући светску грехоту
у пепо спалит срце и луб;
тонут о броду, трунут у плоту,
ђаволу јелу а врагу дуб?
Зар није лепше вековат у те,
Santa Maria della Salute?

(Костић 1989: 425)

Костић јесте био обузет венецијанским храмом, али, у ствари, више: изградњом темеља самог храма. И управо је темељ храма у темељу кајања и опроштаја који песник тражи од Госпе Спаса / Здравља. Миодраг Павловић истиче:

[Рефрен *Santa Maria della Salute* се] неограничено преображава. Он даје основни кључ, тоналитет у чијем се распону песма догађа, он скупља и резимира све њене звуке. Сугерира велику барокну цркву; ону стварну, у Венецији, која стоји на изласку из Canal Grande, као што сам рефрен стоји на крају сваке строфе. Рефрен постаје езотерично име за мајку од које песник тражи опроштај (нав. у: Степановић 2022: 72).

Ово кајање везано је за бол који лирски субјект осећа за стаблима у основи цркве, и која у Костићевој верзији постају стабла која потичу са словенских простора, и која су као таква постала константна референцијална тачка његове млетачке поезије – што одражава, међутим, један мит везан за изградњу ове цркве.

Године 1663. надсвештеник Ђустинијано Мартиниони (Giustiniano Martinioni) описао је, хиперболично, изградњу базилике овако:

Alli 6 poi di settembre del medesimo anno, si principiò a gettar i fondamenti, ne quali vi andorno un milione, cento cinquanta sei milla e sei cento cinquanta sette pali, fra di rovere, onaro, larese et altri legnami, di lunghezza alcuni di piedi 14, altri di 12 et altri di 10. Il qual lavoro, fatto con tutta sollecitudine, durò due anni e due mesi circa. Sopra il qual battudo, fatto il suolo di

tavoloni di rovere e larese bene collegati e concatenati, s'incominciò a lavorare con pietre e malta, alzandosi la gran macchina nella forma e modello ordinato dall'architetto⁴ (Мартиниони 1663: 278).

Ове исте податке преузео је и Пјетро Антонио Пачифико (Pietro Antonio Pacifico), и унео их у своју хронику Венеције из 1697. године (Пачифико 1697: 123).

На овом месту, дакле, добијамо два податка: податак о броју стубова који су постављени: било их је преко милион, тачније: 1.156.000. Тај број остао је у колективној меморији не само у оквиру народне традиције, већ и међу онима који су се сматрали стручњацима за градњу (в. Лазарини 2008: 35).

Овим се, међутим, није исцрпilo питање броја стубова. Оно се обновило у XIX веку, кад је почело да се доста интензивно поново говори о изградњи ове базилике, па је поново оживела и легенда о броју стубова, тј. поново се помињало отприлике милион стабала, те би се могло рећи да се мит о изградњи базилике и о њеним стубовима додатно развио у XIX и наставио да живи и у XX веку. Податак од преко милион стубова / стабала уграђених у темеље цркве налазимо у студији Ђанантонија Москинија (Giannantonio Moschini, 1773–1840), *La chiesa e il seminario di Santa Maria della Salute in Venezia*, из 1842. године, посвећеној базилици Санта Марија дела Салуте, а многи аутори су после Москинија скоро аутоматски понављали тај податак (неки су га пак заокружили на 1.200.000).

4 „Исте године 6. септембра почели су да постављају темеље, на којима је било милион сто педесет шест хиљада шест стотина педесет седам стубова, међу којима храст, јова и ариш и друга дрва, од којих су нека била дугачка 14 стопа, друга 12 и 10. Овај посао, обављан крајње прилежно, трајао је отприлике две године и два месеца. На тој утабаној површини, направивши под од добро повезаних и ланчано спојених храстових и аришних дасака, отпочели су радови са каменом и малтером, ницала је велика грађевина у облику и моделу који је одредио архитекта.“

Тек скоро век касније је Виторио Пива (Vittorio Piva) почео да упоређује ове податке са подацима из архива, да би дошао до укупне суме од 115.057 стубова (Пива 1930: 47). У данашње време (Нијеро 1980; в. и Нијеро 1979) рачуна се да су у фундамент постављена 110.772 стуба. Даљу детаљну анализу урадио је Антонио Лазарини и утврдио да је 20. октобра 1630. Сенат за градњу одобрио 50.000 дуката, да је направљен тендер (савременим језиком речено), на коме је понуда стабала из Истре (конкретно из Пазина) била најповољнија (Лазарини 2008: 43; уп. Лучани 1876).

Други податак односи се на врсту дрвета које је коришћено за разне типове стубова, разних функција. У Мартинионијевој хроници, али и у онима које су уследиле, помињу се следеће врсте стабала: пре свега китњак (*Quercus petraea*), из породице храстова, који може да опстане и до 700 година (наши народни називи за китњак су: брдњак, горун, бељик, чрепинак, граден, љутик). Остале две врсте дрвета који су коришћени били су ариш (*Larix*) и јова / жоха (*Alnus*), које се добро прилагођавају на воду.

Лаза Костић, међутим, у првој строфи помиње бор („што наших гора пожалих бор“), а у другој, где се директно обраћа храму („Зар није лепше носит лепоту, / сводова твојих постати стуб“), говори о јели и дубу („ђаволу јелу а врагу дуб?“). Све три врсте дрвета наводе се и у другој наведеној Костићевој млетачкој песми-претечи, *Дужде се жени*, где се за „дворове беле“ који ничу из мора „на име свето матере Спаса“, а „у спомен спаса од куге кивне“, дрва налазе у Загорју и у Далмацији, па стога падају „вечити дуби“, а „са дубом јела, с бором топола“.

Костићеви стихови, како у *Santa Maria della Salute*, тако и у *Дужде се жени*, немају дакле упориште у историјским фактима кад је реч о стаблима која су се користила за изградњу базилике посвећене Светој Госпи до Спаса / Здравља. Костићев избор стабала директан је одраз мита / легенде створене током XIX и почетком XX века у вези са изградњом

базилике, а који код српског песника добија другу конотацију – помера се фундаментални аспект структуре овог храма, и песник изналази своју, индивидуалну интерпретацију, те, у словенској и српској машти, ову млетачку цркву заувек везује за балкански простор.

Лирско „ја“ Костићеве песме посвећене млетачкој базилици није ушло у саму базилику, остало је да је посматра споља, па из простора ван саме грађевине оптужује, каје се и тражи опроштај за нешто што је дефинитивно превазилазило његову овоземаљску снагу. Песник остаје заглибљен у мутној води и међу стубовима-темељем овог храма – чија га светост обезоружава и истовремено присиљава да изрони из опседнутости везане за изградњу ове свете грађевине.

И стихови италијанског песника Алда Палацескија (в. Ђованарди 1975; Мемо 1983) обраћају се цркви, али из једне друге перспективе. Његова песма од две строфе *Santa Maria della Salute* штампана је у збирци *Cuor mio* (Моје срце) 1968. године, где се налазе и други поетски састави венецијанске тематике као *Sacca della Misericordia*, *San Lazzaro degli Armeni*, *Calle dei Miracoli*,⁵ *I marinai* (Морнари), *Venezia* (Венеција).⁶ Као и код Костића, и код Палацескија ова песма не носи у наслову лексему „базилика“, па опет – односи се на стварну базилику и на њену архитектуру (в. Јунг 2014). Палацески користи метафоричке слике кад опева архитектонску структуру спољашњости али и унутрашњост храма:

5 Прва три наслова су локалитети у Венецији: *Sacca della Misericordia* (Врећа милости) део је лагуне Венеције, *San Lazzaro degli Armeni* (Св. Лазар Јерменски) је једно мало острво у лагуни Венеције, а *Calle dei Miracoli* (Улица чуда) је улица у Венецији.

6 Постоји и ранија верзија песме *Santa Maria della Salute*, коју је песник саставио 50-их година и која је објављена у збирци *Viaggio sentimentale* (Сентиментално путовање) 1955. године. На *Punta della Dogana*, поред које се налази базилика, осврће се Палацески и као приповедач, у роману *Il Doge* (Дужд) из 1967. године.

Acqua.
Vòlte, arcate pilastri e colonne
sorgono in circolo dall'acqua
e sostengono angioli e santi,
fiori d'acqua
nella luce che cangia d'ora in ora
sotto i tendaggi delle nubi gonfie:
acquaperlacquarosacquaverdacquablu,
acqua, acqua, acqua...

Alla porta
la porpora dogale
il capo mi bagna
nell'entrare,
mentre l'occhio discopre
la rotondità di un lago d'argento
che paralizza il piede.
Celato in mezzo
in un scrigno d'oro
è il Santissimo Sacramento:
fuoco.

(Палацески 1968: 70–71)⁷

Палацески не разматра стабла-темељ, за разлику од Костића, већ је усредсређен на однос воде и ватре, на сводове, стубове базилике над водом, на лукове, на небо. Лирско „ја“ налази се у перспективи која полази од воде. Нема топографских референци, песник се просто позива на Божји храм. У том смеру, од воде као небу, за разлику од Костићевог лирског субјекта, код Палацескија лирско „ја“ пролази кроз храм. Лексеме „вода“ и „канал“ овоземаљски су контрапункт „небу“ и „облацима“. Палацескијеви слободни стихови извиру из тајанствености која обавија овај храм, чијом је кружном структуром зачаран (јер његово око октагон идентификује као круг). Док у првом делу песме доминира

7 „Вода. / Сводови, лукови, стубови / настају у кружном току из воде / и подржавају анђеле и свеце, / цвеће од воде / у светлости која се мења из часа у час / под завесама напуханих облака: / водазаводомружалеленаводаплававода, / вода, вода, вода... // На вратима / дужевни пурпур / глава ми се кваси / при уласку, / док око открива / округлост једног сребрног језера / које парализује стопало. / Скривена у средини / у златном ковчегу / налази се Пресвета Тајна: / ватра.“

вода, у другом делу лирско „ја“ улази у базилику и пажњу му привлачи кружни облик, унутрашње декорације (овог храма који је у суштини скроман у декорацијама), а под базилике је метафорички описан као „сребрно језеро / које парализује стопало“.

Управо у мозаику на поду базилике налази се кружни грб који носи натпис: *Unde origo, inde salus*, чије је значење двоструко: „Тамо одакле долазимо, тамо је спас / здравље“, односно здравље, па самим тим и спас (јер се термин *salus* односи и на једно и на друго) долази из порекла, одонуд одакле се потиче, а потиче се од Марије, и од Марије се тражи помоћ. Нема велике разлике између светости и здравља, а Марија има атрибут оне која лечи, *Salus infirmorum*.

Здравље, па стога и спас, јесте свеобухватна, интегрална реалност: оно иде од стања кад се „осећамо добро“, што нам омогућава да мирно свакодневно живимо дане кад учимо, или радимо, или празнујемо, до *salus animae*, тј. здравља / спаса душе, од чега зависи наша вечна судбина. Бог води рачуна о свему овоме, не искључујући ништа. Брине се о нашем здрављу у пуном смислу. Исус то показује у Јеванђељу: он је лечио болесне људе свих врста, али је ослобађао и демоне, опраштао грехе, васкрсавао мртве. Због тога се и сам Исус може назвати „Здрављем“ човека: *Salus nostra Dominus Jesus* (в. Коко 2013).



Натпис на поду базилике Santa Maria della Salute:
Unde origo inde salus
(„Тамо одакле долазимо, тамо је спас / здравље“)

Трећа *Santa Maria della Salute* објављена је у Кембрицу. Аутор је изабрао хорски облик, пеан, односно песму захвалницу, али и песму похвалницу, песму радосницу у славу. То је пеан, дакле, венецијанској цркви *Santa Maria della Salute*; он садржи три строфе којима претходи натпис на италијанском: "Fonderia di ferro in Venezia / di Theodor e Hasselquist" (Ливница гвожђа / Теодора и Хаселквиста у Венецији) и на енглеском: "Inscription on the lamp-post at the / Punta della Dogana" (Натпис на фењеру на / Пунта дела Догана). Следе три строфе пеана:

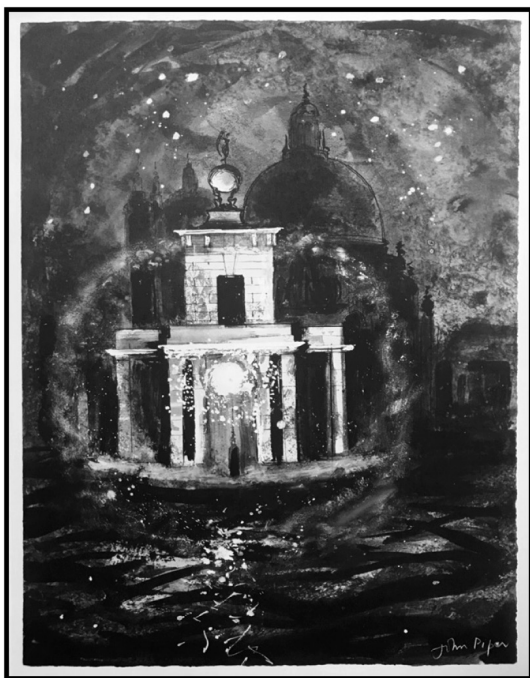
See the Saviour Queen on high
Crowned with stars against the sky!
Poised in her appointed place
Gravely she dispenses grace,
While, the pattern to repeat,
From the dome beneath her feet
Flows the marble, fold on fold,
Convoluted, white, and cold.

Close at hand a patient pair
On their backs the planet bear:
Atlas bends beneath the strain,
Fortune flaunts her golden valem
Lucid in the moonlight pale
Gleams the globe and shifts the sail.

While aloft, in ranks serene
Serving their celestial Queen,
Countless constellations bright
Circumnavigate the night,
Two poor earth-bound slaves below,
Where the sea-fogs settle slow,
Stationed on the shadowy ledge
That defines the water's edge,
Lift their lantern through the mist –
Theodor and Hasselquist.

(Спароу 1975)⁸

8 „Види Краљицу Спаситељку горе високо / Овенчану звездама насупрот небу! / Постављена на свом месту / Она озбиљна дели милост, / Док, и то је образац који ће се понављати, / Са куполе под њеним ногама / Тече мермер, преклоп на преклоп, / Закривљен, бео и хладан. // Види Краљицу Спаситељку горе ви-



Илустрација Џона Пајпера (John Piper) у:
John Sparrow. *Santa Maria della Salute* (1975)

Ако Костић у стаблима базилике види везу између два Јадрана, и поглед непрестано упира у стабла која су у темељу, а која не види, о којима је само чуо легенду, а Палацески у поду и сводовима исте грађевине види тајанствену везу између воде и неба, и улази у базилику, аутора енглеске песме, који је

соко / Овенчану звездама насупрот небу! / Постављена на свом месту / Она, озбиљна, дели милост, / Док, и то је образац који ће се понављати, / Са куполе под њеним ногама / Тече мермер, преклапа се, / Закривљен, бео и хладан. // Док горе, у редовима спокојна / Служећи својој небеској Краљици, / Безброј светлих сазвежђа / Заобилази ноћ, / Два јадна роба везана за земљу испод, / Тамо где се морске магле полако спуштају, / Постављени на сеновитој платформи / Која одређује ивицу воде, / Подижу свој фењер кроз маглу – / Теодор и Хаселквист.“

импресиониран класичним облицима грађевине, привлачи положај саме базилике, која се налази између воде и неба, и тако узвишена остаје у сенци иза једног обичног фењера што осветљава угао Царине, Пунта дела Догана. Џон Спароу нема другог начина да ову небеску грађевину веже за ову планету, и за воду Венеције, него за место на коме је саграђена, па ће му један обичан натпис, који је нашао на Пунта дела Догана „Ливница гвожђа у Венецији Теодора Е. Хаселквиста“ бити више него довољан да превлада екстазу и врати се у стварност. Реч је о ливници Швеђанина Теодора Едварда Хаселквиста (Theodor E. Hasselquist, 1821–?) који је у Венецију стигао 1846. године, са незнатним капиталом. Дана 28. маја 1851. затражио је од општине Венеције да оснује ливницу, и то је до 1867. била једина активна приватна ливница у Венецији (ДАВ 1881: 20). Управо на самом углу Царине је, више од 150 година, доминирао стуб са лантерном, који је излила ливница Хаселквист, и који се види и кад је Лагуна обавијена маглом.



Франческо Гварди (?). *Кайрико са црквом „Ла Салуше“ и Пунта дела Догана*

У некој врсти магле налазе се и три лирска субјекта три песме које носе исти наслов, и које су посвећене истој млетачкој базилици. Сваки од њих труди се да нађе излаз из скоро егзотеричне атмосфере која обухвата храм изграђен у славу Госпе до Спаса / Здравља. Сваки од њих тражи опроштај, одговор или решење за лично искуство које је у њима произвела ова архитектонска грађевина, и која их је навела да испевају стихове као у једном даху. У широком временском луку, три песника интериоризовала су сусрет са овом величанственом грађевином која својим мелодичним називом неизбежно сугерише бесконачност, укључујући и неокончаност поетовања, али и тумачења.

ИЗВОРИ

- Костић 1989: Лаза Костић. *Песме*. Прир. Владимир Отовић. Сабрана дела, књ. 1. Нови Сад: Матица српска, 367–371; 425–428.
- Палацески 1955: Aldo Palazzeschi. *Viaggio sentimentale*. Milano: Scheiwiller.
- Палацески 1967: Aldo Palazzeschi. *Il Doge*. Milano: Mondadori.
- Палацески 1968: Aldo Palazzeschi. *Cuor mio*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Спароу 1975: John Sparrow. *Santa Maria della Salute*. Cambridge, UK: Rampant Lions Press.

ЛИТЕРАТУРА

- Бјанки 1833: Giovanni Bianchi. *Discorso sopra la peste di Venezia del 1630*. Modena: [s. n.].
- Бузи 1998: Giulio Busi. *La Qabbalah*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Бут 1992: Robert Booth. "Letter: Venetian verses for a long-gone lamp". *Independent*, 13 July.
- Гебел-Шелинг 1992: Gerhard Goebel-Schelling. "L'idea originaria e le proporzioni della chiesa di Santa Maria della Salute". *Eidos: The Canadian Graduate Journal of Philosophy*, 10, 72–82.

- ДАВ 1881: L'Archivio di Stato di Venezia negli anni 1876–1880. Venezia: Prem. Stabil. Tipogr. di P. Naratovich.
- Ђемин 1982: Massimo Gemin. *La chiesa di Santa Maria della Salute e la cabala di Paolo Sarpi*. Padova: Francisci Editore.
- Ђованарди 1975: Stefano Giovanardi. *La critica e Palazzeschi*. Bologna: Cappelli.
- Јунг 2014: Willi Jung. "Poesia della cattedrale: 'Santa Maria della Salute' di Aldo Palazzeschi". У: *Aldo Palazzeschi a Venezia. Atti della Giornata di Studi*, a cura di Simone Magherini. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 147–159.
- Казони 1830: Giovanni Casoni. *La peste di Venezia nel 1630. Origine della Erezione del Tempio a S. Maria della Salute*. Venezia: Dalla Tipografia di Alvisopoli a spese di Giuseppe Girardi.
- Квас 2013: Корнелије Квас. „Интертекстуалност песме *Santa Maria della Salute* Лазе Костића“. *Научни саставак слависта у Вукове дане*, 42/2, 515–526.
- Кјеро 1970: Antonio Chiero. *Chiesa di S. Maria della Salute*. Venezia: Ardo.
- Коко 2013: Lucio Coco. "'Salute' e 'Salvezza' nella riflessione dei Padri della Chiesa sulla figura di Cristo medico". У: Аа.Вв.. *Io ti guarirò. Antologia patristica sulla figura di Cristo medico*. Padova: Edizioni Scritti Monastici – Abbazia di Praglia.
- Лазаревић Ди Ђакомо 2017: Персида Лазаревић Ди Ђакомо. „Маргиналија о Доситејевим путовањима и боравку у Италији“. *Slavica Lodziensia*, 1, 51–62.
- Лазарини 2008: Antonio Lazzarini. Palificati di fondazione a Venezia. La Chiesa della Salute. *Archivio Veneto*, V / CLXXI, 33–60.
- Лучани 1876: Documenti che riguardano le trattative di vendita del Contado di Pisino in Istria, tratti dall'Archivio di Stato di Venezia. 1640–1644, *Archeografo triestino*, IV.
- Мартиниони 1663: *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino [...] con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città fatte e occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663 da d. Giustiniano Martinioni primo prete titolato in ss. Apostoli. Dove vi sono poste quelle dello Stringa, servato però l'ordine del medesimo Sansovino*. Venezia: Stefano Curti.

- Мемо 1983: Francesco Paolo Memmo. *Invito alla lettura di Palazzeschi*. Milano: Mursia.
- Москини 1842: Giannantonio Moschini. *La chiesa e il seminario di Santa Maria della Salute in Venezia*. Venezia: Antonelli.
- Нијеро 1979: Antonio Niero. "I templi del Redentore e della Salute: motivazione teologiche". У: *Venezia e la peste 1348–1797*. Venezia: Comune di Venezia, Assessorato alla cultura e belle arti – Marsilio editori, 294–298.
- Нијеро 1980: Antonio Niero. "Pietà ufficiale e pietà popolare in tempo di peste". У: *Venezia e la Peste. 1348/1797, catalogo della mostra di Venezia*. Venezia: Marsilio, 287–293.
- Пачифико 1697: Pietro Antonio Pacifico. *Cronica veneta: ovvero succinto racconto di tutte le cose più cospicue, & antiche della città di Venetia*. Venezia: Per D. Lovisa.
- Печинали 2010: Giovanni Francesco Pecinali. *Historia di Legnago*, a cura di Andrea Ferrarese e Renzo Vaccari. Verona: Fondazione Matilde Avrese.
- Пива 1930: Vittorio Piva. *Il tempio della Salute eretto per voto de la Repubblica Veneta XXVI.X.MDCXXX*. Venezia: Libreria Emiliana.
- Рудерман 1988: David B. Ruderman. *Kabbalah, Magic and Science*. Cambridge (Mass.) – London: Harvard University Press.
- Степановић 2022: Милан Степановић. *Како је настала цесма Santa Maria della Salute Лазе Косиућа*. Сомбор: Удружење грађања „Норма“ Сомбор – Градска библиотека „Карло Бијелицки“ Сомбор.
- Хопкинс 1997: Andrew Hopkins. "Plans and Planning for S. Maria della Salute, Venice". *The Art Bulletin*, 79/3, September, 440–465.
- Хопкинс 2000: Andrew Hopkins. *Santa Maria della Salute. Architecture and Ceremony in Baroque Venice*. New York: Cambridge University Press.
- Хопкинс 2005: Longhena, Melchisedech (Melchisedec); Longhena Baldassare (Baldisera, Baldi). У: *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, 65, Roma: Treccani, 624–634.
- Хопкинс 2006: Andrew Hopkins. *Baldassare Longhena*. Milano: Electa.
- Шолем 1980: Gershom Scholem. *La Kabbalah e il suo simbolismo*. Torino: Einaudi.

Persida Lazarević Di Giacomo

BETWEEN ARCHITECTURE AND POETRY:
KOSTIĆ, PALAZZESCHI, SPARROW

Summary

This paper analyzes the relationship between architecture and poetry in three poems with the same title and the same theme. Those are verses that celebrate the poets' relationship with the Venetian Basilica of Our Lady of Salvation / Health: *Santa Maria della Salute* (1909) by the Serbian poet Laza Kostić (1841–1910), *Santa Maria della Salute* (1968) by the Italian poet Aldo Palazzeschi (1885–1974), and *Santa Maria della Salute* (1975) by the English academician, book collector and poet John Sparrow (1906–1992). Each poet described the encounter with this magnificent building through the prism of personal sensibility and experience. If Laza Kostić regrets that in his poem *Dužde se ženi* he complained about cutting down the forests needed for the basilica and asks for forgiveness in this place, Aldo Palazzeschi notices the mystery that surrounds this sacred building, while John Sparrow tries to reconcile the sacred and the secular. As far as the architectural structure itself is concerned, Kostić, looking from the outside, focuses on the wooden pillars that hold the temple, Palazzeschi's lyrical subject passes through the temple and connects the floor and the vault of the temple with his eyes, and Sparrow sees a marvelous basilica in the shadow of the lantern in the immediate vicinity. None of the poets has a topos in the title, but the title itself inherently summarizes the reality and spirituality of this specific architectural structure in Venice.

Keywords: Laza Kostić, Aldo Palazzeschi, John Sparrow, Santa Maria della Salute, architecture and poetry

Марија С. ТЕРЗИЋ

Институт за књижевност и уметност, Београд
marijaterzic91@gmail.com

МОТИВ МРТВЕ ДРАГЕ У ПЕСМАМА „SANTA MARIA DELLA SALUTE“ ЛАЗЕ КОСТИЋА И „ГАВРАН“ ЕДГАРА АЛАНА ПОА

Сажетак: Овај рад бави се анализом песама Лазе Костића „Santa Maria della Salute“ и Едгара Алана Поа „Гавран“ (“The Raven“) на фону Поовог есеја „Еурека“ (“Eureka“). У њему По излаже своје виђење универзума, процеса и појава у њему, анализирајући понашање честица атома. Есеј се бави подељеношћу честица до које је дошло њиховим распршивањем из првобитног извора, који је Целина. Феномен подељености и спајања овај рад сагледава на примеру песама које чине његов корпус. Идеја рада је да прикаже метафизички контраст у њима. Он је оличен у спајању лирског јунака и његове мртве драге у песми „Santa Maria della Salute“ и у вечној раздвојености лирског јунака и његове преминуле вољене жене у песми „Гавран“. Рад ће се бавити мотивима виле и гаврана. Такође, предмет рада је и улога (идеалне) жене у стваралаштву двојице песника, с посебним акцентом на њену улогу у анализираним песмама.

Кључне речи: „Santa Maria della Salute“, „Гавран“, „Еурека“, спајање, раздвајање, смрт, жена

1. Учењак Едгар Алан По узвикнуо је: „Еурека!“

У делу *Порекло ноћне шуме: Едгар Алан По и његови америчке науке* Џон Треш осветљава лик и дело америчког романтичара из угла у ком је По на српском језику до сада био мало или нимало познат.

Он прати линију Поовог развоја као научника чији је алтерего можда баш учењак из песме „Гавран“. Књиге у које је задубљен мушки, или, боље речно, људски протагониста ове песме су метафора. Оне се могу довести у везу са Поовом страшћу за учењем и стицањем нових знања, посебно у природним наукама.

Интересовало га је све у вези са космосом. „Kompulzivno zagledan u nebo, bio je analitičar, filozof, detektiv, koji je pokušavao da odgonetne šifru svemira“ (Treš 2022: 21). Бескрајни космос био је огледало за његову уметничко-математичку радозналост. Она је послужила као темељ „Филозофије композиције“. Тема космоса везује његову песму „Гавран“ и Костићеву песму „Santa Maria della Salute“.

У свом есеју „Еурека“ По пише „о Физичком, Метафизичком и Математичком – о Материјалном и Духовном универзуму – о његовој Суштини, Пoreклу, Настанку, његовом Садашњем станју и његовој Судбини“ (По 2017: 119). Уосталом, поднаслов „Еуреке“ је „Есеј о материјалном и духовном универзуму“. Главни појмови у које би могле бити сажете основне поставке овог Поовог есеја су (пра)јединство, подељеност и уништење (аниhilација).

Амерички романтичар у „Еуреци“ своју идеју елаборира овако:

[U] Prvobitnom jedinstvu Prve stvari nalazi se Sekundarni uzrok svih stvari, s Klicom njihovog neizbežnog uništenja (Истро).

Позивајући се на Стивена Пеитмана,¹ Дејан Огњановић у својој монографији *Poetika horora* преноси његов цитат из дела *Anotirane priče E. A. Poe (The Annotated Tales of Edgar Allan Poe)*, које је Пеитман приредио.

1 Ако није другачије назначено, сви преводи су ауторкини.

Укратко, По је веровао да је првобитно сва материја била истоветна са Боžанством, али да се десила експлозија или распршивање када је сва материја била одбачена споља са полазне тачке, Примордијалне Честице. Од тог времена, материја се удаљавала од свог извора, али још увек дели идентитет са Творцем и још увек тежи да се сједини са Боžанством. Када се залет тог првобитног распршивања довољно успори, гравитациона привлачност извора (и појединачних честица материје) постаће доминантна, и од тог тренутка сва материја ће похитати навраћ Боžанству како би се сјединила (и аниhilирала) у једном гигантском судару. У Поовој концепцији, која претходи и најављује модерну теорију Великог праска, постоји парадоксална тежња за јединством (спајање са Боžанством) и уžas због неизбежне аниhilације (уништење појединачне материје) – и личности (Peithman 1981 y: Ognjanović 2014: 176).

Идеја Едгара Алана Поа је да је материја на самом почетку процеса била исто што и Примордијална честица. Међутим, услед деловања Божје воље дошло је до прскања честице. Материја се распукла на своје саставне делове, атоме. Деобом једног целог настало је мноштво. Стање у ком се налазе честице, односно атоми након прскања материје, није њихово природно стање. Због тога они теже да се врате у првобитно стање, а то је стање јединства.

Они гравитирају ка повратку у Целину (По 2017: 141).

Растављање од Celine [...] укључује и стремљење ка повратку у Целину – стремљење које је неискорениво све док се не испуни (Исто: 139).

Питање остварења овог стремљења је срце метафизичког контраста песама „Santa Maria della Salute“ и „Гавран“.

Тенденција за поновним састављањем ради враћања у прајединство није ништа друго до Њутнова гравитација (Исто: 143). У потрази са сје-

дињавањем, „*atomi teže ka svom opštem centru raspršivanja*“ (Исто: 151). Пре распршивања, док су се налазили у оквиру целине и Једног, атоме је красила истоветност будући да „*Celina Prave Čestice podrazumeva apsolutnu homogenost*“ (Исто: 140). Они се ни по чему нису разликовали; али, распршивањем је наступила различитост када је реч о њиховој величини, врсти, облику (Исто: 140–141).

Са друге стране, материја, под утицајем деловања Њутновог закона, тежи уједињавању са другом материјом (Исто: 145). Као и материја, и атоми теже међусобном привлачењу ради постизања хомогенизације. Међутим, није могуће да се то догоди преко ноћи – услед деловања раздвајајуће силе која се супротставља њиховој потреби за привлачењем. Та сила је етар (топлота, магнетизам, електрицитет, али и дух, живот и ум). Сила привлачења и сила одбијања, односно гравитација и етар чине свемир (уп. Treš 2022: 382–383). Њутнова сила гравитације и етар могу се заменити еквивалентним изразима: привлачење и одбијање.

У контексту „Еуреке“, у песми српског песника романтизма на делу је гравитациона сила привлачења, а у песми америчког романтичара на делу је етар, сила одбијања. У тами ноћи, која је можда хтонска, долеће гавран, ког је аутор желео да начини „*znamenjem Tužne i Večite Uspomene*“ (Ро 2018: 94). Поов јунак остаје у тами своје земаљске собе и непрегледног поља знања.

Привлачење По повезује с аспектом тела, а одбијање са човековом унутрашњом суштином, са есенцијом његовог бића, а то је душа. Привлачење (тело) и одбијање (душа) два су основна начела свемира (Ро 2017: 145). Две основне силе које граде универзум, сила одбијања и сила привлачења могле би се, по аналогiji, упоредити са хармонијом и симетријом, које „у свом склопу стварају укрштај“ (Петровић 2005: 146), а укрштај „чине противности“ (Исто: 152).

У песниковом мисаоно-филозофском систему оне су „покретачке силе које су зачеле и развиле васељену“ (Исто: 95). Дух, материја, привлачење, одбијање, тело и душа, гравитација и етар репрезентују супротности, као што су у Костићевој дијалектици симетрија и хармонија

[...] истовремено и супротне једна другој али не стају на том апстрактном одређењу, већ су и различите, сличне и складне да би у таквим односима градиле стварност. [...] Симетрија и хармонија су праслике, које у себи садрже покретачку снагу, снагу укрштаја (Исто: 123).

Оно што је у Костићевој и Поовој песми најочљивије јесте контраст, поготово онај који се тиче метафизичког (не)употпуњења мушког и женског лика, односно мушког и женског принципа. Мртва драга представља (не)остварену целовитост у песмама српског и америчког романтичара.

Петровић се враћа на прапочетак, на Хераклитов став, на којем Костић утемељује своју филозофију, посебно када је реч о феноменима састављања и растављања. Он гласи:

[П]рирода тежи супротностима и из њих ствара склад, а не из сличног, као што је ставила заједно мушко са женским, а не свако од њих са истим полом, и тако створила прави склад кроз супротности, а не сличности (Исто: 90).

Ову премису контраста осликава однос супротности између Костићеве и Поове песме.

2. Вила и гавран: метафизичко (не)употпуњење у песмама „Santa Maria della Salute“ и „Гавран“

Различита употреба мотива умрле вољене у песмама „Santa Maria della Salute“ и „Гавран“ при-

казује метафизички контраст ослоњен на Поов есеј о универзуму. Наиме,

[P]rema Euresi, svekoliko materijalno postojanje nastalo je rascepom od prvobitno duhovnog principa. U tom smislu su i Poovi junaci podeljeni, nepotpuni, rascepljeni, u stalnoj potrazi za svojom drugom polovinom, za upotpunjenjem (Ognjanović 2014: 178).

Расцепљена дуалност тежи да се уцели.

Феномен употпуњења логично је тражити у следу догађаја: предисторија љубавног односа за време док је драга била жива. Након тога следи период њене смрти и борбе лирског субјекта за губитком. Њена срж је тежња за поновним уједињењем.

Метафизички контраст између Костићеве и Поове песме осликава се у томе што је у Костићевој песми потрага за сједињењем окончана присуством вољене жене. Иако је њено присуство далеко од материјалне стварности, у потпуности у сфери духовног и космичког, њихово уједињење се тамо, у оностраном, остварује.

Насупрот томе, у Поовој песми мртва драга остаје са оне друге стране: нити она може да се појави у сневним заносима лирског субјекта, нити он може да се сједини са њом у рају. У Костићевој песми долази до сједињења двоје љубавника у рају, који „се указује као нови живот, као помирење супротица, као отеловљење чисте љубави у вечном времену где све разлике ћуте“ (Зивлак 2010: 141). Између „Гаврана“ и „Santa Maria della Salute“ постоји непремостив метафизички јаз.

Ова супротност наглашена је у најпроминентнијим елементима две песме. То су рефрени. У Костићевој песми „on postaje tajno ime kojim dozivlje svoju dragu, odande, s onu stranu života“ (Pavlović 1979: 414). Рефрен постаје средство комуникације

са загробним светом, у коме се сада налази његова мртва драга. У песми „Гавран“ рефрен „Nikad више!“ као да је одговор са оног света прегнантијом негацијом наде у онострану заједничку будућност.

Песма „Santa Maria della Salute“ представља „kosmičku himnu, i to ne viziju užasa i strave, ne ispražnjenosti i izgubljenosti, nego viziju ljubavi i nade u večno blaženstvo i sastanak sa dragim bićima“ (Исто: 413). Чини се да се део о ужасу, страви, испражњености и изгубљености односи на Поову песму „Гавран“.

У Костићевој песми мрак је надвладан вилинском светлошћу мртве драге. Главно својство вољене жене, која више није жива, јесте њено присуство у сновима лирског јунака. Она се песнику помаља у сну као „intenzivno, svetleće i skoro oripljivo, priviđenje njegove drage“ (Исто: 415). Противно томе, Ленора се не помаља, већ лирски јунак звуком бива пренут из свог полусна:

Ponoć jednu dok pun briga, bled,
umoran, bdeh vrh knjiga
čiji nauk tajanstveni ljudi svi zaboraviše –
već opuštah glavu snenu, kad me naglo u tom trenu
kucanje na vrata prenu, na vratima moje niše.
„Posetilac neki“, rekoh, što kuca na vrata niše –
samo to i ništa više.

(По 1981: 85²)

У песми „Santa Maria della Salute“, „Laza izričito kaže da mu se draga *odonud* javlja i priča njihove sastanke, negde između jave i sna, na sastajalištu dva sveta“ (Pavlović 1979: 415), на раскршћу између Овде и Тамо, будући да је оно „место прелаза из једног света у други и место судбинских дешавања“ (Гајић 2011: 84), простор укрштаја у ком „се губи свака подељеност и бивају разрешене све супрот-

2 Предео Коља Мићевић; у наставку рада сви стихови из песме „Гавран“ дати су у његовом преводу.

ности“ (Петровић 2005: 94). Мртва драга лирском субјекту долази у сан:

Дође ми у сну. Не кад је зове
силних ми жеља наврели рој,
она ми дође кад њојзи гове,
тајне су силе слушкиње њој.

(Костић 2013: 26)

Дистинктивна карактеристика вољене у песми „Santa Maria della Salute“ је светлост, а „за Костића је укрштај у правом смислу светлост, јер се она рађа управо из сусрета супротности, кроз њихов симетричан и хармоничан сусрет“ (Петровић 2005: 208). Мртва драга не појављује се онако како се људи на јави појављују, она „гране“ као што гране сунце на почетку новог дана. Она означава рађање „зориног свита“, али и биолошко, односно метафизичко рађање, у складу са којим су његове песме њихова деца.

То рађање песник је употребом речи вила повезао са биолошким јер „стална млечност код виле указује на њен стални гравидитет и материнство“ (Зечевић 1981: 43). За феномен рађања неопходан је спој различитих принципа, мушког и женског, њихов укрштај, а он је, по Костићу, „основни 'квант' стварног света“ (Петровић 2005: 152).

Присуство вољене жене, њена визуализација у лику виле означава оствареност метафизичког јединства. Тиме је стање унутрашње расцепљености лирског јунака посредством безњенице превазиђено: мртва драга употпуњује лирски субјект и чини да он буде целовит.

Костић у своме стваралаштву баштини „идеју идеалне жене у којој ће доживети све компензације и сва испуњења. Она ће бити извор потпуног исцељења, [...] која ће бити песникова посредница са небом и водитељица у космичке сфере“ (Симовић 1991: 164). Она је не само жена, већ је „žena-vizija“ (Pavlović 1979: 425), посредник ка оној

другој стварности, ка онострaном, ка загробној вечности. Она означава потребу „да се та стварност учини присутном и доступном кроз жену која у њој већ борави“ (Симовић 1991: 166). О тој стварности Костић у песми „Santa Maria della Salute“ каже:

Све ће се жеље ту да пробуде,
душине жице све да прогуде,
задивићемо светске колуте,
богове силне, камоли људе,
звездама ћемо померит путе,
сунцима засут сељенске студе,
да у све куте зоре заруде,
да од милине дуси полуде,
Santa Maria della Salute.

(Костић 2013: 30)

У овој песми Лазе Костића вољена драга има функцију приближавања земаљске и космичке сфере, она је медијум ка Творцу будући да „кроз жену, а нарочито кроз ону која је посвећена љубављу и смрћу, космос и бог постају блиски и доступни“ (Симовић 1991: 169).

Она оличава емоцију, лепоту и тугу, а то су основни феномени који служе као стожери за употребу овог мотива у поезији Едгара Алана Поа. Лепота мртве драге у песми Лазе Костића крије се у њеној соларности, у њеном вилинству. О томе Бошко Сувајцић пише:

У песми „Santa Maria della Salute“ вила се појављује у петој строфи (временска одредница „тад“), упоређена са сунчевим изгревом (глагол „гранути“) и погледом који разгрће мрак. Означена је присвојном заменицом („моја вила“), као „посебицом“ која одређује однос лирског субјекта према предмету певања. Плеоназам („из црног мрака“) има функцију да поцрта најдубље ништавило постојања из којег се, као у античкој митологији порађа свет, оличен у сунчаном колуту из којег изгрева девојачка лепота (Сувајцић 2012: 241–242).

То закључујемо из стихова:

Тад моја вила преда ме грану,
лепше је овај не виде вид;
из црног мрака дивна ми свану,
ко песма славља у зорин свит.

(Костић 2013: 17)

У Костићевој песми вила означава превазилажење смрти вољене жене и нови почетак. У песми „Santa Maria della Salute“ „он описује свој натчулни брак са умрлом драгом, и говори о својим песмима као о резултату тих састанака и тог општења“ (Pavlović 1979: 415). Сустрет са њом је крај безњенице, склапање метафизичког брака кроз његове песме, које су њихова деца.

А наша деца песме су моје,
тих састанака вечити траг;
то се не пише, то се не поје,
само што душом пробије зрак.
То разумемо само нас двоје,
то је и рају приновак драг,
то тек у заносу пророци слуте,
Santa Maria della Salute.

(Костић 2013: 28)

Оне су производи оностраног венчаног односа у коме њих двоје имају улоге мужа и жене.

У Поовој космологији, крајња спознаја Бога и смисла постојања може доћи само у тренутку у коме је све сједињено у Једно – и тиме поништена свака издвојеност засебних честица (Ognjanović 2014: 202).

По Огњановићу, мртва драга у Поовим причама означава душу, за разлику од мушког јунака, који означава разум, а та подела осликава људску распонућену природу.³ Примењено на песму „Santa Maria della Salute“, спајањем љубавника, односно женског

³ Ognjanović 2014: 185.

принципа (душе) и мушког (разума) јединство бива остварено.

У нас је све кó у мужа и жене,
само што није брига и рад,
све су милине, ал нежежене,
страст нам се блажи у рајски хлад;
(Костић 2013: 27)

Њих двоје бивају целовити градећи праједно, поовску Примордијалну честицу. Њихово јединство отеловљено је „и већној сладости еротизма, који је велики тријумф над собом, над смрћу, над светом каквог смо га познавали за живота“ (Petrović 1979: 425). Тиме је испуњена функција мртве драге као посреднице ка небеском, о којој пише Љубомир Симовић,⁴ са којом ће се, када дође време, сусрести у рају:

А кад ми дође да прсне глава
о тог живота хридовит крај,
најлепши сан ми постаће јава,
мој ропач њено: „Ево ме, нај!“
Из ништавила у славу слава,
из безњенице у рај, у рај!
У рај, у рај, у њезин загрљај!
(Костић 2013: 30)

Опис вила као митолошких бића дат је у књизи *Словенска митологија* Ненада Гајића:

[Виле су] нижа митска бића, прелепе, вечно младе жене са дугом косом у којој лежи сва њихова моћ. Живе далеко од људи, по планинама (планинкиње, загоркиње), покрај воде (водарице, бродарице, изворкиње) или у облацима (облакиње) и дивљем биљу (биљарице). [...] Виле обично носе танке прозрачне хаљине и дугачке, низ леђа и прси распуштене косе. Обучене су најчешће у бело (одатле у песмама честа „бела вила“) или у плаво, а коса им је обично златна или црна (Гајић 2011: 144).

4 Видети Симовић 1991: 143–174.

У самој песми „Santa Maria della Salute“ није дат никакав, а немоли прецизан физички опис изгледа вољене жене. За њу се претпоставља да је инспирисана Ленком Дунђерски, превише младом девојком према којој је Костић гајио емоције љубави. Наглашена је, међутим, вилинска димензија вољене умрле жене из Костићевих снова – „кад народни песник хоће да похвали лепоту наше девојке или жене, он их пореди с вилом“ (Ђорђевић 1989: 58) – у комбинацији са светлошћу. Светлост њеног појављивања може се повезати са овим описом виле. По Гајићевој класификацији, вила из Костићеве песме спада у облакиње.

У Костићевом *Дневнику*⁵ песников опис Ленке Дунђерски умногоме подсећа на опис вила као митолошких бића која краси прозачност. Погледу и појави вољене жене Костић придаје пажњу како у свом *Дневнику* тако и у песми:

Сјајна од младости и лепоте, више плава но што си била, златасто плава, готово прозачна, гледала си ме оним погледом пуним жеље, обећања и преданости, оним погледом који храбри, зове, скоро провоцира, погледом којим си ме гледала на овом свету свега једном, у тренутку који се памти целу вечност, кад си ме гледала мислећи да Те не видим. О, тај несамертни поглед! Тај непресушни извор жеља, које је судба осудила да остану незасићене на овом свету! (Костић 2013: 35).

У песми „Santa Maria della Salute“

[Г]лавни носилац визије, вољена жена, нема уза се никакав придев који би непосредно њен лик учинио видљивим (придев „дивна“ на једном месту може се потпуно занемарити); њену појаву песник исказује глаголима, и то оним који означавају наглу појаву светлости: она пред песника „грану“, она пред њим

5 Више о Ленки Дунђерски у Костићевом *Дневнику* видети у Сувајцић 2012: 230.

„свану“ из мрака: њен поглед „сину“, из њеног погледа „кресну“ (Сувајџић 2012: 243).

Стихови из песме у којима се то потврђује су:

Она ме гледну. У душу свесну
још никад такав не сину глед;
тим би, што из тог погледа кресну,
свих васиона стопила лед.

(Костић 2013: 18)

Супротност светлости којом је обасјана песма „Santa Maria della Salute“ јесте мрак у песми „Гавран“. Он означава таму другог света, у коме се сада налази мртва драга. Због тога је нема физички у Поовој песми. Александра В. Чебашек у свом есеју „Механизми преговора са губитком: траума мртве драге у *Гаврану* и *Морели* Едгара Алана Поа и у роману *Сабо је сшао* Ота Хорвата“ каже да „је у *Гаврану* мртва драга присутна кроз прижељкивање да су она и њен дух ту, присутни“ (Чебашек 2021: 230).

Чињеница да они нису присутни, постојању лирског субјекта даје димензију очаја. Његова безњеница је ништавило јер је то стање у коме је он лишен не само своје драге, већ и женског дела себе, своје душе (Огнјановић 2014: 203). Смрт вољене чини га располућеним унутар самог себе, сведеним на сопствени разум, чему сведоче књиге у које је лирски субјект занесен на почетку песме. За разлику од Поове, у Костићевој песми безњеница бива анихилирана.

3. Дух будућности из Дикенсове *Божићне бајке*, гавран и косач као метафоре смрти

Гавран се може довести у везу са трећим, уједно и последњим Духом будућности из приче *Божићна бајка* Чарлса Дикенса. Сличност се заснива на физичкој сличности црне птице и Дикенсовог Духа будућности, кога писац назива фантомом (Dickens

2022: 75). Он му даје атрибуте који га везују за по-
овску сабласт:

Bio je ogrnut dugačkom, crnom odećom, koja mu je skrivala glavu, lice, telo i ništa od toga nije bilo vidljivo osim jedne ispružene ruke. Ali i inače bi bilo teško razlikovati njegovu pojavu od noći i razdvojiti je od tame kojom je bio okružen (Исто).

Ако испружену руку схватимо као гавранов кљун, паралела се чини утемељеном. Духа краси „misteriozno prisustvo“ (Исто). Дикенс га назива *авиџ* (Исто: 76) и објашњава „u samom vazduhu kroz koji se Duh kretao kao da se raspršivala tmina i misterija“ (Исто: 75). Распршеност је Поов термин из „Еуреке“, који се односи на раздвајање делова из Целине, на Једно располађено на мноштво, на раздвајање. Смрт је раздвајање две особе, два тела, две душе, а гавран је весник смрти, и коначна потврда вечне безњенице Поовог лирског субјекта.

Није ли један од главних квалитета гаврана који ниоткуда улеће у собу човека посвећеног књигама једне громкоолујне децембарске ноћи – мистериозност? Чињеница да По своју песму смешта баш у тај месец јесте још једна повезујућа нит са овом Дикенсовом причом – јер је децембар месец у ком католици славе Божић.

Ah, još pamtim usred duše, bi Decembar prepun tmuše
(Ро 1981: 85)

Дух о коме је реч један је од јунака Дикенсове *Божићне бајке*; он протагонисту посеђује два дана након Божића. Он је Дух будућности а учењак птици поставља питања да ли ће се са својом мртвом Ленором сјединити у Едену, на оном свету, дакле, у будућности.

„Zli proroče, okrutniče! ptico ili zloslutniče!
kunem nebom te i Bogom po kome nam biće diše,
da l' ću dušu ja ledenu, u dalekom tom Edenu,

svit uz ženu posvećenu što Lenorom tu krstiše –
svit uz ženu posvećenu što Lenorom tu krstiše?“

Reče Gavran: „Nikad više.“

(Po 1981: 88)

Док изговара поражавајуће речи о немогућности сједињења са вољеном у будућности, гавран гледа учењака. Како се љубавници неће сусрести у рајској башти, учењак и лирски субјект песме остаје заробљен у црној ноћи, са смрћу која му се обраћа стављајући му до знања да је његова вољена заувек закорачила у таму, без могућности повратка. Он остаје заробљен у атмосфери страве.

Језа је започела проверавањем да ли је она можда дошла са оног света, да га посети.

У *Гаврану*, мртва драга Ленора, првобитно се „јављује“ као звучна илузија коју субјект прижељкује, а до чије визуализације и реалне појаве не долази (Чебашек 2021: 232).

Чувши буку непосредно пре него што му је гавран улетео у собу, он изговара име своје драгане надајући се да га то она походи:

Dok pogledom u mrak zurih stajah prepun misli tmurnih,
sluteć, snijuć snove kakvi smrtniku se retko sniše;
al' tišina beše jaka, nit mir dade kakvog znaka,
tek reč jednu čuh iz mraka, čuh „Lenora!“ tad najtiše.
To ja šapnuh reč „Lenora“ koju odjek vrati tiše –
samo to i ništa više.

(Po 1981: 86)

Покушај дозивања мртве драге није само уметничко средство, већ има и своју сврху. Чебашек тврди да:

Именовање преминуле нужно је јер позивањем мртве драге субјект схвата да одазива нема, да она није тај посетилац, тиме је у исти мах именовао и своју наду и своје разочарање (Чебашек 2021: 233).

Јер, из мрака, за разлику од песме „Santa Maria della Salute“, не долази умрла вољена. Само њено име одјекује из тмине. Тај одјек је метафора безњенице у Поовој песми.

Јунак Дикенсове приче гледа Духа будућности осећајући се слично као и учењак:

Shvatanje da ga iza tamnog pokrova uporno gledaju oči duha u njemu je izazivalo maglovit i nejasan užas, dok on, iako se iz petnih žila trudio, nije mogao da vidi ništa osim avetinjske ruke i ogromne gomile crnog (Dikens 2022: 76).

У Поовој песми гавран асоцира на сабласност, пакао и на вечни губитак вољене Леноре:

I sedeći pun tih snova ne uputih niti slova
ptici čije plamne oči dno mog srca potпалиše; –
da bih sve to odgonetn'o ja naslonih glavu setno
dok se svetlost zagonetna na naslone lila plišne,
ali o n a u tom svetlu na naslone ove plišne
neće leć, ah, nikad više!

(По 1981: 87)

Одсуство њено на душеку имплицира немогућност заједничког дељења постеље. Оно означава не-реализацију биолошког репродуковања. Песма се не може схватити као метафизичко дете јер Леноре нема, нити има њихових састанака, за разлику од оних које у својој песми помиње Костић.

Крунски доказ повезаности гаврана и Дикенсовог фантома је реченица: „Fantom na trenutak raširi pred njim svoju tamnu odoru, kao krilo“ (Dikens 2022: 85). Он је, као и гавран, носилац језе, мистерије и хтонске симболике ноћи, оне која заглушује изговарање Ленориног имена.

Функција птице може бити вишеструка:

Usamljenog, ožalošćenog učenjaka posećuje crna ptica, koja jedino ume da ponavlja: „Nikad više.“ Ona grakće

svoje morbidne slogove odgovarajući na učenjakova sve upornija pitanja: Da li je ptica vesnik iz zemlje duhova? Da li donosi pesniku poruku od njegove umrle drage, izgubljene Lenore? Ili je to samo bezumna zver, koja ponavlja ono što su je naučili, bez svesti o značenju – kao životinjski automat koji izvršava svoj prazni algoritam? (Treš 2022: 307).

Код Поа се гавран појављује у поноћ, као што се Дух будућности појављује код Дикенса „ноћ кад последњи удар звона на дванаест часова престане да одзвњаја“ (Dikens 2022: 27). Фантом је носио капуљачу и огртач: „video је да се fantomova kapuljača i ogrtač menjaju“ (Исто: 93), што указује на фигуру Косача (Grim Reaper),⁶ који је у католичкој култури и традицији метафора смрти.

Занимљиво је приметити да Поов есеј „Филозофија композиције“ започиње именованом Чарлса Дикенса. Штавише, могуће је да је мотив гаврана По позајмио баш од њега „nakon što se upoznao sa Charlsonom Dikensom, u čijoj se poslednjoj knjizi pojavio pripitomljeni gavran“ (Treš 2022: 305).

У песми „Гавран“ реч је о двострукој тами: тами ноћи и тами смрти. Обе репрезентује животиња за коју би се могло дати сасвим логично објашњење, које По и даје у „Филозофији композиције“:

Neki gavran, naučivši napamet jedan jedini izraz „nikad više“, a pošto je pobegao od svog gospodara, primoran je žestokom burom da u ponoć pokuša da uđe kroz prozor sobe koji je još uvek osvetljen – kroz prozor

6 „Њега представља фигура костура / скелета која носи црну хаљину са капуљачом и рукује косом којом 'жање' људске душе. [...] Косач се појавио у Европи у четрнаестом веку. Она је била погођена црном смрћу, последицом најсмртоносније епидемије куге у историји, која је покосила отприлике једну трећину укупног становништва Европе. [...] За скелете се каже да симболизују смрт и људски леш који се распада. Одећа треба да подсећа на одоре које су свештена лица облачила током сахрана“ – Аму McKenna <https://www.britannica.com/story/where-does-the-concept-of-a-grim-reaper-come-from>

zadubljenog u neku knjigu a pola zanetog u sanjarije o svojoj voljenoj preminuloj dragani (Po 2018: 93).

Реч је о разумном објашњењу које би пало на памет било коме ко верује у постулате објашњивог. Тиме се искључује било која солуција која нагиње фантастичком:

Da bi došlo do iniciranja tog efekta, dovoljno je da um koji pripoveda, i koji se nalazi u nekom „nesvakidašnjem“ stanju, pokuša da objasni svu stvarnost (Đurić Paunović 2007: 21).

Та стања су сан код Костића и полусан, односно сањарење код Поа.

ЛИТЕРАТУРА

- Гајић 2011: Ненад Гајић. *Словенска митологија*. Београд: Лагуна.
- Dikens 2022: Čarls Dikens. „Božićna bajka“. *Duhovi Božića*. Prev. Marijana Mitrović. Београд: Отворена књига, 7–101.
- Ђорђевић 1989: Тихомир Р. Ђорђевић. *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*. Београд: Народна библиотека Србије – Дечје новине.
- Ђurić Paunović 2007: Ivana Đurić Paunović. *E. A. Po: F/ SF: elementi fantastike i naučne fantastike u pripovednoj prozi Edgara Alana Poa*. Novi Sad: Solaris.
- Зечевић 1981: Слободан Зечевић. *Мишска бића српских предања*. Београд: ИРО „Вук Караџић“.
- Зивлак 2010. Јован Зивлак. „Лаза Костић: фантазија светог помирења“. *Поезија и естетика Лазе Костића*. Нови Сад: Друштво књижевника Војводине, 130–146.
- Костић 2013: Лаза Костић. *Santa Maria della Salute* [садржи и *Дневник*]. Београд: Танеси.
- McKenna Amy. Encyclopaedia Britannica Online, <https://www.britannica.com/story/where-does-the-concept-of-a-grim-reaper-come-from>; [приступљено 8. 12. 2023]
- Ognjanović 2014: Dejan Ognjanović. *Poetika horora*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo.

- Pavlović 1979: Miodrag Pavlović. „Santa Maria della Salute Laze Kostića“. *Umetnost tumačenja poezije*. Prir. Dragan Nedeljković i Miodrag Radović. Beograd: Nolit, 410–426.
- Peithman 1981: Stephen Peithman (ed.). *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- Петровић 2005: Александар Петровић. *Аналогија и емпирологија: филозофија природе и хармоније Лазе Костића и Костије Стојановића*. Нови Сад: Матица српска.
- Po 1981: Edgar Alan Po: *Gavran i druge pesme*. Izbor i prevod Kolja Mićević. Banja Luka: NIGRO Glas, 85–88.
- Po 2017: Edgar Alan Po. „Eureka“. *Eseji. Eureka. Politije*. Prev. Dina Hrecak. Beograd: Tanesi, 113–235.
- Po 2018: Edgar Alan Po. „Filozofija kompozicije“. Prev. Božidar Marković. U: *Gavran. Gavran. The Raven*. Deset prevoda na srpski jezik. Beograd: Tanesi, 83–94.
- Сувајџић 2012: Бошко Сувајџић. „Костићева вила: Лаза Костић и српска усмена поезија“. *Дновиде воде: фолклорни елементи у српској књижевности*. Нови Сад: Orpheus, 211–258.
- Симовић 1991: Љубомир Симовић. „Белешке о Лази Костићу“. *Дуило дно: есеји о песницима*. Дела у пет књига; књ. 4. Београд: Српска књижевна задруга – Београдски издавачко-графички завод – Просвета – Дечје новине, 143–173.
- Treš 2022: Džon Treš. *Poreklo noćne tame: Edgar Alan Po i počeci američke nauke*. Prev. Ksenija Vlatković. Beograd: Laguna.
- Чебашек 2021: Александра Чебашек. „Механизми преговора са губитком: траума мртве драге у *Гаврану* и *Морели* Едгара Алана Поа и у роману *Сабо је сшао* Ота Хорвата“. Ниш: Филозофски факултет – *Philologia Mediana* XIII/2021, 229–243. Преузето са: <https://izdanja.filfak.ni.ac.rs/casopisi/2021/philologia-mediana-13-2021> [приступљено 7. 12. 2023]

Marija S. Terzić

THE MOTIF OF THE DEAD BELOVED IN LAZA
KOSTIĆ'S "SANTA MARIA DELLA SALUTE" AND
EDGAR ALLAN POE'S "THE RAVEN" POEMS

Summary

This paper tackles the Laza Kostić's poem "Santa Maria della Salute" and Edgar Allan Poe's "The Raven" analysis against the background of Poe's essay "Eureka" presenting his view of the universe, its processes, phenomena and the behavior of atomic particles. The essay deals with the division of particles originating from their dispersion from the original source which is the Primordial particle. This work examines the phenomenon of division and fusion using the example of two analyzed poems. This paper strives to show the metaphysical contrast in them. It is embodied in the union of the lyrical hero and his dead beloved in the "Santa Maria della Salute" poem and the eternal separation of the lyrical hero and his deceased beloved lover in "The Raven" poem. The paper will deal with the motifs of the fairy and the raven. In addition, the paper examines the role of the (idealized) woman in the two poets' oeuvre placing a special emphasis on her role in the analyzed poems.

Keywords: "Santa Maria della Salute", "The Raven", "Eureka", unity, separation, death, (idealized) woman

IV

Бојана СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
bspantovic@ff.uns.ac.rs

ПОЛЕМИЧКИ АКЦЕНТИ У
„СКИЦИ О ЛАЗИ КОСТИЋУ“
ЈОВАНА ХРИСТИЋА

Сажетак: У раду се дискутује и проблема-тизује тумачење Јована Христића о укупној поетици и значају поезије и целокупног стваралаштва Лазе Костића с обзиром на читав 20. век, и разматрају извесне замерке које је наш аутор упутио славном узору. Код већине послератних тумача се, преко хибридне и синтетичке поетике Лазе Костића, отвара и једно обухватније па и заостреније питање српског романтизма у целини, његовог карактера и вредности, односно стварних почетака модерне српске поезије 20. века. То је особито уочљиво у негативним оценама српског романтизма из пера Милорада Павића, Миодрага Павловића и особито самог Јована Христића, којима се на супериоран начин супротставио Иван В. Лалић у свом познатом есеју о Војиславу Илићу 1981. године, имајући у виду и необичну, готово маргинализовану позицију Лазе Костића. Расправљајући о односу Лазиног хеленства, те космолошке димензије његове поезије, и оне романтичарске, демонске, ироничне, а потом и ренесансно-барокне поетике, Христић закључује да је то последица једне поезије која је, захваљујући Вуковој реформи, остала у уским, скученим, провинцијалним оквирима (по мишљењу М. Павића и М. Павловића), те је Костић морао уложити велики напор да ту ситуацију превлада.

Кључне речи: Лаза Костић, Јован Христић, поезика, класично наслеђе, српски романтизам, фрагментарност, модернизам, критичка рецепција

„Скица о Лази Костићу“ Јована Христића изворно се појавила у *Летопису Мајнице српске* 1962. године, да би је аутор уврстио у књигу есеја *Поезија и филозофија*, објављену 1964. године, након његовог, могли бисмо рећи, програмског есеја „Песник Стерија“ из 1961. године. Везујући Стерију за ретке тренутке зрелости класичне инспирације наше поезије, као и све-сти о елементима који карактеризују досократовску мисао, он већ ту помиње улогу и значај Лазе Костића:

Касније ће Лаза Костић поћи трагом једне изворније класичне инспирације, и мислим да не би било пре-терано рећи како је у томе Стерија био његов велики претходник (Христић 2005: 31).

Током анализе Христићевог есеја о Костићу уочићемо и једну врсту уздржаности, па чак и несла-гања о свеукупном значењу и вредности Костићеве поетике, али је извесно да се Христић својим уви-дима надовезује на оно што су о Костићу, за разли-ку од критичара с почетка 20. века, писали Вељко Петровић, Милан Савић, Светислав Стефановић, Тодор Манојловић, Аница Савић-Ребац, Исидора Секулић, Младен Лесковац, Станислав Винавер, Драгиша Живковић, Миодраг Радовић, Светозар Бркић, и нарочито Зоран Мишић. Њима свакако треба прикључити и луцидне анализе Костићеве по-езије Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића и Љубомира Симовића.

Јединствено гледиште и вредносни суд с краја 19. и почетка 20. века потицао је из пера најугла-внијих критичара онога времена, пре свега Љубо-мира Недића, Богдана Поповића, и наравно Јована Скерлића, израженим у његовој обимној и исцрпној монографији *Омладина и њена књижевност (1848–1871)* из 1907. године, где је аутор предочио широ-ку, обухватну слику српског романтизма у компара-тивном и историјском контексту. Међу портретима аутора тзв. омладинске књижевности налази се и Лаза Костић, о коме Скерлић пише:

Ако је Змај најобилнији и најједрији песник омладинског доба, ако је Ђура Јакшић најјачи темперамент песнички и највећма романтичар међу песницима шездесетих година, Лаза Костић је онај који је *сило* највише личио на романтичара, и који је толико играо улогу романтичног „женија“ да му се маска најзад слепила за лице.

Неоспорно је да је Лаза Костић имао извесног песничког талента, и то талента који у основу своме није био баналан. Али то је било оно што га је и помело и завело (Скерлић 1966: 464–465).

Критикујући даље Костићеву склоност ка помодним каламбурима, који су у то време били омиљени на новосадској књижевној сцени, Скерлић га не пореди толико са романтичарима, колико са писцима 17. века, Маринијем, или француским ауторима из доба Луја XIII. Означивши га као најбољег познаваоца Шекспира код нас, Скерлић наставља:

Код Шекспира он није нашао онај моћан реализам, ону интензивну поезију, ону као море дубоку психологију (дубоко познавање људског срца) и гвоздену енглеску логичност. Он је из Шекспира узео јамб и несликован стих, али се њему код његовог „Вилија“ нарочито допало оно што је најниже и најслабије: емфаза, каламбури, титрање речима, све песникови уступци вулгарном укусу ондашње публике енглеске (Скерлић 1966: 465).

Код већине послератних тумача се, преко хибридне и синтетичке поетике Лазе Костића, отвара и једно обухватније па и заоштреније питање српског романтизма у целини, његовог карактера и вредности, односно стварних почетака модерне српске поезије 20. века. То је особито уочљиво у негативним оценама српског романтизма из пера Милорада Павића, Миодрага Павловића и особито самог Јована Христића, којима се на супериоран начин супротставио Иван В. Лалић у свом познатом есеју о Војиславу Илићу, имајући у виду и не-

обичну, готово маргинализовану позицију Лазе Костића. Расправљајући о односу Лазиног хеленства, те космолошке димензије његове поезије и оне романтичарске, демонске, ироничне, а потом и ренесансно-барокне поетике, Христић закључује да је то последица једне поезије

која је још увек била зрела и неспремна за оно што је он хтео. Бранков и Змајев романтизам, иако једно од златних доба наше поезије, био је у односу на епоху која му је претходила, опасно сужавање песничких тема и амбиција. Ако је унео радикалне и важне промене у песнички језик, романтичарски покрет довео је наш стих до опасне границе мелодиозне и лаке поетичности која се брзо претопила у дечију поезију: Змајева *Песма о ђесми* може послужити као пример (Христић 2005: 34–35).

Иако се не можемо сложити с оваквом оценом српског романтизма, поготово с ауторовим негативним судом врло индикативне метапоетичке „Песме о песми“ Ј. Јовановића Змаја, остаје мање-више заједничко мишљење наших еминентних проучаваца (Мишић, Живковић и др.) да је Костић својим песништвом више наслутио његов модерни потенцијал, него што га је у свему реализовао.

Када је реч о природи, структури, компаративним аспектима и естетским донетима српског романтизма, који је у историјском и филолошко-поетичком смислу утемељен у Вуковој књижевно-језичкој реформи, мишљења у научно-стручној и песничкој јавности још увек су подељена – каткада заострена до радикализма, каткада у извесном смислу недоречена, па чак и конфузна. Довољно је само погледати три можда најутицајније антологије српског песништва прошлога века: *Антологију новије српске лирике* Богдана Поповића из 1911. године, *Антологију српске поезије* Зорана Мишића из 1956. године и *Антологију српског песништва XIII–XX века* Миодрага Павловића из 1964. године. Кри-

теријуми за вредновање песника овог правца или стилско-књижевне формације у српској књижевности, како у целини тако и у погледу појединачних песама, прилично се разликују.¹ У Поповићевој антологији, где се српско песништво дели на три хронолошка одсека, а први, романтичарски, означава одредницом „после 1840“, Јован Јовановић Змај стоји изузетно високо: по укупном броју песама (двадесет две) налази се одмах иза Јована Дучића, који је заступљен са тридесет три песме, а испред Бранка Радичевића, Његоша, Ђуре Јакшића и Лазе Костића, али и Војислава Илића, Милана Ракића или Алексе Шантића.

У Мишићевој по много чему превратничкој *Антологији српске поезије*, која почиње са Стеријом и Његошем а завршава се ауторовим савременицима Миодрагом Павловићем и Васком Попом, Лази Костићу припада можда кључно место, са осам песама, баш као и Растку Петровићу. Занимљива је Мишићева реафирмација Бранка Радичевића (заступљен са шест песама, делимично Змаја и Ђуре Јакшића, са по пет песама). Најгоре су, као што је познато, прошли песници српске модерне (посебно Јован Дучић и Милан Ракић), изузимајући Владислава Петковића Диса и његовог претходника Војислава Илића. Вреднујући у песништву пре свега имагинацију и ирационалне визије, као и доследан језички експеримент, а одбацујући формализам и естетизам Дучића и Ракића, Мишић је унеколико трасирао авангардни потенцијал модерне српске поезије прошлога века, чији је родоначелник био Лаза Костић, песник на размеђи (пост)романтизма и симболизма, али и експресионизма, и авангарде уопште. Већ 1961. године, у прилогу „Лаза Костић као артист и зачетник модерне поезије“, Драгиша Живковић примећује:

1 Опширније смо о томе писали у раду „Типологија и вредновање песничке традиције у антологијама српске поезије XX века“, Стојановић Пантовић 2011: 175–205.

[P]ekli бисмо да је проблем језика играо врло значајну улогу у његовом песничком стварању и да је конкретно решавање тога проблема такође говорило ако не о модерним теоријама магије језика у поезији (Новалис, По, Бодлер, Маларме), а оно свакако о једној новијој оријентацији у схватањима песничког језика (Живковић 2004: 254).

Општа намера или регулативни критеријум Миодрага Павловића у његовој сада већ чувеној синтетички и дијахронијски заснованој антологији,² састоји се у избору песама које носе печат дубине доживљаја и рефлексивности, што воде у сазнање. Залаже се за песнике, и песме, који проговарају о основним питањима индивидуалне и колективне егзистенције, изразом који сматра делотворним и зрелим (Павловић 1964: XV–XVI). Можда бисмо се највише могли спорити са Павловићевим виђењем и општом оценом *романтизма* у српској књижевности, као и његове структуре и домета:

Велика амбиција стварања посебне националне књижевне формуле у романтизму показала се као химера, као идеал који је почео да бива кочница нашем даљем књижевном развоју (Павловић 1964: XXXV).

Аутор затим указује на избегавање термина романтизам у нашој књижевној науци, иако није сасвим јасно на кога се то тачно односи. Такође, изричући оштре оцене о прихваћеном концепту Вуковог романтизма, који је „веома скупо стао српску књижевност“ (Павић 1983: 285), један други истраживач, Милорад Павић, у скупини песника познатих као *Трићанска школа*, односно аутора који су били у непосредном додиру са француском и италијанском књижевношћу, види аутентичне српске

2 Миодраг Павловић је у своју *Антологију српског песничтва XIII–XX века* у прво издање из 1964. године уврстио укупно осамдесет два (82) аутора од Светога Саве до Јована Христића. У наредним издањима тај број се повећавао, да би песник најзад укључио и примере усмене лирике.

предромантичаре који су остварили један целовити „романтизам пре Вука“ (Павић 1983: 285) .

Можда би најбољи аргумент Павловићевом и Павићевом потцењивању целокупног српског романтизма, односно једне његове сужене рецепције, био став Ивана В. Лалића изнет у његовом антоло-гијском тексту „О поезији Војислава Илића“. У њему је Лалић, поводом наведених ставова, полемисао са Милорадом Павићем:

Када је реч о српској поезији, његов [Павићев, прим. аут.] суд не доводи у сумњу само Лаза Костић (својим најбољим песмама из шездесетих година прошлог века), него и најбоље песме Бранка Радичевића, Змаја и посматрано из одређене визуре, Војислављевог достојног антипода, Ђуре Јакшића³ (Лалић 1997: 33).

Лалић уз то указује на директну везу између Илића и Костића и на њихов, истина песнички различит, допринос артикулацији модерног поетског израза (Стојановић Пантовић 2011: 76). Уколико се упореде неке песме једног и другог песника, нпр. „Спомен на Руварца“ Лазе Костића и балада „Последњи гост“ Војислава Илића, видећемо, упркос разликама, и несумњиве сличности (Стојановић Пантовић 2011: 75–84).

Миодраг Павловић истиче пре свега популарност наших романтичарских песника, док о поезији Лазе Костића, упркос недостацима, истиче да она „стоји као једно раскршће наше песничке традиције“. Даље се указује на Костићеву везу са старијим наслеђем (Лонгин, Димитрије Кантакузин), али и са модернистичком и савременом поезијом (Радомир Продановић, Васко Попа), што је најбољи и највреднији део Павловићевих увида о дијакхронијским квалитетима српског романтизма. Остали песници прошли су прилично лоше, иако је многе од њих

3 У свом изванредном огледу из 1981. године „О поезији Војислава Илића“, Лалић 1997: 33.

касније, у својим есејима, управо сам Миодраг Павловић заправо рехабилитовао (пре свега Змаја и Радичевића). Занимљиво је да у овом одељку нема ни речи баш о Бранку Радичевићу и његовим везама ни са старијом, ни, посебно, с новијом, модернистичком песничком традицијом 20. века. Ипак, Павловићев суптилан и убедљив избор Радичевићевих и особито Змајевих лирских песама, у потпуности демантује оцену изречену у предговору.

Занимљива је с овог аспекта помало контроверзна оцена Зорана Мишића у његовој *Антологији српске поезије* (1956) где је Костић, уз Растка Петровића, главни јунак ове антологије. Мишић на почетку кратког Костићевог портрета каже следеће:

Ако и није највиши домет српске поезије, Лаза Костић је свакако њен најсмелији, најнестрпљивији, најдирљивији прометејски подухват, – и њен најславнији пораз, међу толиким поразима (Мишић 1956: 70).

Мишићева је парадоксална тврдња да је најзначајнији песник у антологији онај који је имао потенцијал да оствари свој дар, али је у томе само делимично успео, тачније тек у неколико својих песама. Ипак, већина тумача управо око неколико песама и трагедије *Максим Црнојевић* гради своје изузетно мишљење о Костићу ерудити који је успео да у свом делу синтетизује усмену књижевност, западну ренесансу и барок с бројним писцима и уметницима: Шекспиром, Бајроном, Гетеом, и особито предсократовским и платонистичким наслеђем, као и Хомером и трагичарима, пре свих.

И даље, констатује Јован Христић, Костић је својом комплексном појавом наткрилио читав поетични 19. век и српски „певљиви“ романтизам, бивајући у друштву песника мањих по дару од њега и другачијег душевног склопа.

Назначили смо по чему је Лаза Костић постао својеврстан „случај наше књижевности“ (Деретић),

испрва, као млад песник, изузетно цењен, да би у познијим годинама и почетком 20. века он био једна од најомраженијих личности и песника наше књижевне сцене – захваљујући, како смо рекли, Љ. Недићу, Скерлићу, Б. Поповићу, али и књижевницима и званичницима из Матице српске и Новог Сада, посебно због спорне *Књиџе о Змају* (1902). Христић покушава да то одгонетне макар овлаш (и то у време када још није била објављена маестрална Винаверова студија о Костићу) у чему је суштина његове загонетности, вишезначности и коначно – фрагментарности, која се узимала као нешто негативно по песника, уместо позитивно, у духу романтичарског шлегеловског фрагмента, али и предсократовског уломка. Због чега између генерације Бранка, па потом особито Змаја и Јакшића, зрачи такав јаз, који, годинама, свим књижевнојезичким и стилским средствима и односом према свеколикој традицији покушава да надокнади Лаза Костић, песник чија је поезија, према Јовану Христићу, каткада била трагично испод његових филозофских и поетских амбиција (Христић 2005: 56).

У погледу хеленства Лазе Костића, Христић не говори само о естетском идеалу хармоније и симетрије, који је он остварио у неколиким својим песама, већ пре свега о космолошкој димензији, о чему је писао у предговору *Основној начела* (Христић 2005: 36). Он је био песник или мислилац оног типа какви су били предсократовци Емпедокле, Хераклит и Парменид, и Христић се у том смислу позива на тумачење пролошке песме „Моја звезда“ познатије као „Вилованка“, из његове завршне збирке из 1909. године.

Како каже Драгиша Живковић, Костић је био наш најобразованији и теоријски и аутопоетички најосвешћенији романтичар, па су многе његове песме имале елементе програмских начела (Живковић 1997: 140). Многе Костићеве песме довођене су у везу с алегоријским мишљењем, с тим што Христић сматра да се веза између Парменидових и Ко-

стићевих слика може повезати с идејама из студије *Претйлаштонска ерошологија* Анице Савић-Ребац, где повезивање истине са светлошћу има не само алегоријски већ и космолошки карактер. Код Костића, каже Христић, постоји паралелизам између светлости и поезије, чиме се поезија ставља на пиједестал космолошког принципа, а не само алегорије као конвенционалног метода ранијих доба, па и романтичарске епохе.

Даље се расправља о „Вилованки“ као опису једног сна, о чему је писао Зоран Мишић, али и Гастон Башлар, пре као о сневачу, једном активном стању које није ни сан, пасиван је, али није ни будност (Христић 2005: 39). Сан је, према Христићу, код Костића један вид уређене перцепције, некакве конструкције форме, какву ћемо касније срести код модерних и авангардних песника 20. века, и ту Костић свакако антиципира експресионисте и надреалисте. Како сам Костић пише:

Занос, песнички или уметнички занос, обично долази на јави и прекида јаву, уноси у јаву нешто што је више налик на сан. Али *може доћи и у сну*, само што тада не прекида сна, не чини да се сањач пробуди, али оживљава сан, као да се заиста збива, уноси у сан једну особину јаве (Костић 2006: 204).

Све реалне димензије ствари сан тако поставља у један апстрактан простор, па се људска фигура доживљава као титанска и прометејска, космичких распона и размера (песме „Прометеј“, „Јадрански Прометеј“, поема „Самсон и Делила“): „Ал не дршће Прометеј, не дршће титан / на камену, на станцу прикован, / већ оковима бије о стење, / о стењу пршти сужно прстење, / а из грла се ори грдан смеј, / та доста грдан да га чује Зеј!“ (Христић 2005: 43). Лазин хеленизам је и према Исидори Секулић аутентично оплођен романтизмом, јер је његов Прометеј у исто време и титан и демон. Тако су они романтизовани јунаци једне хеленске

легенде чија је имагинација, како Христић констатује, највероватније ишла у правцу енглеског романтизма, будући да нам је познато колико је Шекспир својим супротним и каткада парадоксалним поетичким начелима и својствима инспирисао Лазу Костића.

Бивствовање и стварање на граници сна и јаве, и сан као конструктивни поредак особито је инспирисао експресионисте и доцније авангардисте, који су се залагали за динамику, промену, ослобођење, покрет, стихију пре стихије, како је о томе писао Винавер (Живковић 1997: 12). Музика сфера и уопште магија звука, уз изразиту визуелност, подстицала је Костићеве космичке слике које су се завршавале у бесконачности, означавајући интегралност света. Хармонија и симетрија често су раздвајане нескладом, деформацијом и гротеском, али баш је то онај авангардни поступак који нису разумели критичари његовог времена.

Поетика као предмет певања, што је карактеристично искључиво за (пост)модерну поезију и особито интертекстуални поступак у организацији песничког текста, јесте нешто што Костића несумњиво повезује за међуратним и савременим песничким генерацијама. То је особито видљиво у његовој програмској песми „Међу јавом и мед сном“ где се метонимијска слика песниковог срца (сложен романтичарски топос) доводи у везу с различитим интертекстовима: Пенелопе која дању плете а ноћу пара и Арахне која плете своју паукову мрежу. Обједињујући Платонов принцип надахнућа и песничког заноса и Аристотелов поступак *шехне*, односно обликовања знања, Костић нас доводи до самог извора значења речи интертекстуалност:

У изразу интертекстуалност теоретски је актуализован и конотативни потенцијал корена, јер речи *textus* (ткиво, плетиво, веза, садржај, текст) и *textum* (тканина, састав, структура) побуђују асоцијације на ткање, преплитање и плетење (Juvan 2013: 13).

Костић је био обузет самим стваралачким поступком који је дефинисан као *начело укришјаја*, а упућује на ренесансну формулу синтезе платонистичке инспирације и аристотеловске структуре текста. Наш песник био је петраркистички надахнут просевима ока драге жене, у чему видимо наслеђе лауризма, али и специфичног Костићевог повезивања љубавне инспирације и поезије:

ПОСТАНАК ПЕСМЕ

Сунашца на залазу
кроз прозор пада жар,
оданде на твој адићар,
са њега на дувар.

Разишо се у млазу,
па шара бели зид,
плаветан као небни вид,
па румен као стид.

Запали срце моје,
из њега сину зрак,
кроз ока твога камен драг
просинуо је благ.

Па и он је у боје
разишао се цео
још лепши шар је разапео
на листак овај бео.

И нестаће му сунца,
ал' трајаће тај цвет,
јер то је онај неповред
што песмом зове свет.

(Костић 2006: 15)

Лирски субјект овде предочава процес материјализације песничког текста од почетног зрака, који шаље његова драга (кроз ока камен драг), и као да се читава палета прелива тих боја, од којих касније настаје јединствен ентитет песме, просипа по ентеријеру: од прозора и дивана, шарајући бели зид

карактеристичним плавим и руменим бојама (боје невиности и чистоте). То је затим, попут Хераклових магнета, запалило и песничково срце, које почиње да одашиље песничке сигнале, зраке, пренесећи их на листак бео у још „лепши шар“. Занимљива је ова сликарска алегорија Лазе Костића, која се у последњој седмачкој строфи завршава похвалом иманенцији и аутономији песничког дела: оно ће постојати и кад га не буду више грејала сунца надаћућа. Песма као неповред и свет као песма упућују на Костићеву свест како о субјективности и неповљивости песничког чина, тако и о вечној трајности песничког текста, песме.

Овде ћемо се осврнути још и на питање Костићевог језика и стила, стиха, форме и ритма. Христић је сматрао да је Костић морао бити на челу нове језикотворне традиције која није миметичког типа, иако је у томе имао и своје претходнике (средњовековне и барокне песнике, класицисте, Кодера, Симу Милутиновића, Његоша, итд.). Прво што нам пада на памет јесу његове бројне кованице или неологизми, који су му давали шекспировску језичку слободу, а због чега је управо и био на рђавом гласу код Недића, Скерлића и Поповића (чувени Лазини каламбури). Према Христићевом тумачењу, Костић је стварањем кованица често мењао род именица (нпр. уместо комешање – комешај), што је произлазило најпре из скучености и крутости нашег трохејског десетерца са ударом и успоном на почетку и брзом паду на крају стиха. Имајући у виду активни космолошки принцип као основно начело Костићеве поезике, коју рађа његова имагинација,

[О]н је хтео да од језика народне мудрости, који је једноставан језик именована, створи истанчани песнички медијум који ће бити способан за многоструке и разнолике преливе и мелодије. Лаза је хтео да речи звуче својим значењем, и да значе својим звуком, и стога је морао да наш језик песнички у најбуквалнијем смислу васпита (Христић 2005: 49).

О односу Лазе Костића и српског десетерца могло би се надуго расправљати, али битно је скренути пажњу на његов однос према тзв. певљивим формама које су користили Бранко и Змај, и у којима су они имали несумњивог успеха (као варошко певање), а Костић није. Његова лирика, по Исидори Секулић фрагментарна, забрујала је хармонично не само у мелодијско-космолошкој структури „Santa Maria della Salute“, већ и у песми „О Шекспировој тристагодишњици“, онако како је он желео „да забруји неком оргуљском музиком, неком титанском моћи, неким елементарним раздешајем и комешајем“ (Христић 2005: 55).

Амбивалентан однос према Костићевим песничким резултатима проистиче из Христићевог негирања српског романтизма јер је, по њему, скренуо Лазину поезију ка једном другом стилу, али је исто тако недвосмислено да поезија Лазе Костића, у бројним својим аспектима, уз већ помињаног Војислава Илића, представља мост, спону ка свим процесима модернизације српске поезије од романтизма, преко модерне, авангарде, до савременог песништва.

ЛИТЕРАТУРА

- Живковић 1997: Драгиша Живковић. *Европски оквири српске књижевности IV*. Београд: Просвета.
- Живковић 2004: Драгиша Живковић. *Српска књижевност у европском оквиру*. Прир. Душан Иванић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Juvan 2013: Marko Juvan. *Intertekstualnost*. Prev. Vojana Stojanović Pantović. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Костић 2006: Лаза Костић. *Изабрана дела*. Прир. Драгиша Живковић. Београд: Дерета.
- Лалић 1997: Иван В. Лалић. „О поезији Војислава Илића“. У: Војислав Илић, *Дела. IV*. Прир. Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике, 29–44.
- Мишић 1956: Зоран Мишић. *Антологија српске поезије*. Нови Сад: Матица српска.

- Павић 1983: Милорад Павић. *Рађање модерне српске књижевности – Предромантизам*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Павловић 1964. Миодраг Павловић. *Антологија српског јесништва XIII–XX века*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Скерлић 1966: Јован Скерлић. *Омладина и њена књижевности (1948–1971)*. Београд: Просвета.
- Стојановић Пантовић 2011: Бојана Стојановић Пантовић. „Типологија и вредновање песничке традиције у антологијама XX века“. *Распони модернизма*. Нови Сад: Академска књига, 198–218.
- Христић 2005: Јован Христић. „Скица о Лази Костићу“. *Изабрани есеји*. Прир. Михајло Пантић. Београд: Српски ПЕН центар, 33–57.

Bojana Stojanović Pantović

POLEMIC ACCENTS IN *THE SCETCH ON LAZA KOSTIĆ* BY JOVAN HRISTIĆ

Summary

The paper discusses and problematizes Jovan Hristić's interpretation of the overall poetics and the significance of Laza Kostić's poetry and his work with regard to the entire 20th century, as well as certain objections that our author Hristić addresses to the famous role model. For most post-war interpreters, through the hybrid and synthetic poetics of Laza Kostić emerges a more comprehensive and more acute question of Serbian romanticism as a whole, its character and value, i. e. the real beginnings of modern Serbian poetry of the 20th century. This is particularly noticeable in the negative evaluations of Serbian romanticism in Milorad Pavić's and Miodrag Pavlović's analyses and especially Jovan Hristić himself, which were opposed in a superior way by Ivan V. Lalić in his famous essay on Vojislav Ilić in 1981, bearing in mind the unusual, almost marginalized position of Laza Kostić. Discussing the relationship between Kostić's Hellenism, the cosmological dimension of his poetry and that of romantic, demonic, ironic, and then Renaissance-baroque poetics, Hristić concludes that this is the consequence of a poetry that, thanks to Vuk's reform,

remained in a narrow, provincial framework (according to the opinion of M. Pavić and M. Pavlović as well). Therefore Kostić had to make a great poetic effort to overcome that situation, but today Kostić's poetics represents the bridge from romanticism to the Serbian modern, avant-garde and contemporary poetry.

Keywords: Laza Kostić, Jovan Hristić, poetics, classical heritage, Serbian romanticism, fragmentation, modernism, critical reception

Тања КОЈИЋ

Институт за књижевност и уметност, Београд
tanjakojic2017@gmail.com

ТОРЗО ОД ВЕЛИКОГ ЧОВЈЕКА И ТОРЗО ОД ВЕЛИКОГ ПЈЕСНИКА: ЕСЕЈИ ВЕЉКА ПЕТРОВИЋА О ЛАЗИ КОСТИЋУ

Сажетак: У раду се анализирају есеји Вељка Петровића посвећени лику и дјелу Лазе Костића. Лазе Костићу Петровић је дао више мјесто у историји књижевности него иједан критичар који је о њему писао. И у таквој оцјени Костићевог пјесништва треба тражити основна начела на којима почива цјелокупно стваралаштво Вељка Петровића. Показује се како је Петровић, тумачећи живот и дјело Лазе Костића у контексту српског романтизма, један од првих критичара који је сагледао природу и величину његовог талента.

Кључне ријечи: Лаза Костић, есеј, поезија, пјесничка традиција, романтизам

Мање је познато,¹ сигурно неправедно заповијено, и свакако још недовољно проучено да је пјесник и приповједач Вељко Петровић (1884–1967) био и један од плоднијих интерпретатора српског пјесништва у свом богатом есејистичко-критичком дјелу.

Вељко Петровић припада генерацији која је у наш јавни живот ступила у првој деценији XX вијека и, како је то већ у књижевној критици констатовано, унијела много нових и оригиналних погледа на

1 Као да се пјесниково самооплакивање – *воћку на друму* помиње у писмима Стајићу, Лесковцу, Вл. Поповићу, М. Јовановићу Марамбоу – показало основаним у нашем добу.

свим пољима друштвене дјелатности.² О књижевним есејима Вељка Петровића готово да није писано све до појаве друге (*Времена и догађаји* 1954) и шесте књиге Сабраних дела (*О књижевности и књижевницима* 1958), када се осјетила потреба да се сагледа цјелина његовог опуса, и посебно вриједност и значај његових есеја.³ Иако ће у уводној ријечи књиге *О књижевности и књижевницима* практично умањити значај свог есејистичког рада (као што умањује значај и властите приповједачке праксе, сматрајући се превасходно пјесником), Петровићево есејистичко-критичко стварање дјелује импозантно.⁴ Упркос његовом минимализовању приповједачког и есејистичког науштрб пјесничког стваралаштва, остали смо дужни да говоримо и пишемо о његовом есејистичком раду.

Есејистика Вељка Петровића представља знатан допринос савременијем освјетљавању неких кључних проблема у културном наслијеђу. Са живим интересовањем писао је о нашим и страним књижевницима и њиховим дјелима, о најразноврснијим теоријско-књижевним питањима, о историјским догађајима и питањима из историје умјетности. У есејистичком сегменту свога опуса Вељко Петровић је сачинио готово па цјеловиту историју српске књижевности, од Саве Немањића до Јована Дучића.

2 Видјети: *Кришчари о Вељку Петровићу*, приредили Божидар Ковачек и Драшко Ређеп, Нови Сад 1965; Бранко Лазаревић, „Вељко Петровић“, *Имјерсије из књижевности*, Београд 1924; Миодраг Павловић, „Песништво Вељка Петровића“, *Поезија ог Војислава до Бојића*, Београд 1966; Исидора Секулић, „Вељко Петровић“, *Књижевности између два раша*, Београд 1972.

3 Тада су по први пут књижевни критичари почели да говоре о Петровићевој есејистици, да је анализирају и оцјењују (Велибор Глигорић, Бошко Новаковић, Коста Милутиновић, Павле Зорић).

4 У ненасловљеној уводној биљешци књиге, гдје своје есеје и огледе назива „утицима, опаскама и мислима једног нашег радника пером, који никад није био фанатично страстан поклоник само штампаног слова“ Петровић маргинализује властито есејистичко-критичко промишљање књижевности.

Ти утисци, опаске и мисли – сачуване у књигама *О књижевности и књижевницима* и *Времена и догађаји*, те у оних 190 Петровићевих одредница о српским писцима у Станојевићевој енциклопедији, као и у понеком одломку његових писама – чине, узете заједно, како рекосмо, својеврсну повесницу наше књижевности, са именима и без имена, са упечатљивим портретима значајних стваралаца, али и с прецизним карактеризацијама појединих раздобља, песничких школа, друштвено-историјских и културних констелација, поетичких и језичко-стилских модела (Гордић 2000: 46).

Петровићеви духовни извори су, првенствено, наша народна пјесма, српски и хрватски романтизам, велики наши и страни реалистички писци XIX вијека. Он је настојао да есејистички освијетли нове аспекте тих традиција, да новим интерпретацијама неких умјетника реализма и романтизма оживи стара тумачења, успостави плодотворан дијалог са новом књижевном историографијом, и да остави свој лични траг у њој.⁵

Када су у питању есеји о српским књижевницима, међу којима су пјесници најбројнији, примјетно је да се Петровић више окреће ка књижевном наслијеђу него према својим савременицима.⁶ Петровићева честа писања о књижевној прошлости нису била вођена само идејом трагања за потребе индивидуалног стварања, већ и његовим схватањем улоге писца у друштву: потребом и жељом да млађим генерацијама пренесе и изгради свијест о књижевном наслијеђу.⁷

5 Петровићево дјело јесте изван главног тока књижевног развоја (симболизам и авангарда), али није посебна појава. У развоју српске књижевности његово дјело припада посебном току за који је карактеристично изграђивање модерног израза са ослонцем на традицију, а не раскидом с њом.

6 О својим поетским савременицима у почетку неће писати, осим о Л. Костићу, М. Јакшићу и Ј. Дучићу. Пјесницима између два свјетска рата неће бити превише наклоњен, због опирања авангардним поетичким обрасцима. Најмлађи српски писац о којем је говорио је његов друг из младости Милутин Ускоковић.

7 Петровић је писао углавном о ствараоцима који су испуњавали услове за његово виђење националног писца, који би био

Поред романтичарског схватања књижевности као битне форме националне свијести и напретка, Петровић је истицао потребу да књижевност има и критичку димензију. По његовом мишљењу, књижевник није само апологет, него и критичар или, како он каже, „оцењивач, критичар вредности и судија“.

Традиција омогућава лакше изграђивање писца, регулише развој, стабилизује га у томе смислу да нешто искључује као могуће, нарочито превелика одступања од дотадашњег канона, преврате и скокове. Одсуством јаке делујуће традиције у српској књижевности објашњавао је истовремено постојање различитих тенденција; падове и скокове у развоју; постојање несистематских појава, изван контекста (Грдинић 2011: 42).

Петровић је настојао да у дјелима прошлости пронађе оно што се може препознати као вриједност, али истовремено и оно што је негативно у смислу опомене, да се разумију све грешке и околности које су је створиле. Програмски је настојао да из дјела сваког писца издвоји оно што је у његовом дјелу вриједно, као и да утврди његов лични допринос, и онда када је он мален. У својим есејима он је мноштвом нових детаља потврђивао већ донесен суд о поједином писцу, дјелу, књижевној појави, или је казивао нова тумачења по којима се разликовао од тадашњих схватања у историји књижевности.⁸

нека врста будиоца свијести, мисионар и васпитач: Вук, Његош, Бранко Радичевић, Змај, Ђура Јакшић, Скерлић, Петар Кочић. У есеју „Ново у књижевности и уметности“ Петровић напомиње да је дио ауторовог поступка да доведе у склад старо и ново, пролазно и вјечно, а да се ново огледа у јакој личности писца, у оној „инхерентној енергији личности“, која даје печат дјелу, а елементи и компоненте такве личности су: изразитост сензибилитета, нарочита моћ оживотворења ствари, односа и вриједности, као и снага, сугестивност којом се читалац привлачи, придобија и уводи у свијет који је аутор саградио.

8 Духовни портрет Вељка Петровића могао би се извести из чувеног низа Доситеј – Вук – Његош – Бранко Радичевић – Ђура

Највећи дио Петровићевог есејистичког рада посвећен је нашем херојско-патријархалном (Вук, Милутиновић, Његош) и грађанском (Радичевић, Јован Грчић Миленко, Змај, Јакшић, Костић) романтизму.

За разлику од односа према другим пјесницима романтизма, Вељко Петровић о Лази Костићу пише тако да у томе можемо препознати његову најинтимнију и најдраматичнију опсесију као критичара и књижевног историчара.⁹ Петровићеви записи о Лази Костићу нуде нам Костићев портрет и као пјесника и као човјека, са свим типичним ознакама његове судбине у историји књижевности. Портрету Лазе Костића Петровић се враћао више пута, развијао га је и богатио, варирајући неке оцјене и теоријске поставке.¹⁰

Јакшић – Змај – Лаза Костић. Поменути аутори чине круг Петровићевих духовних сродника из наше књижевности, о којима је најтоплије и највише писао, и у чијим дјелима је видио најпотпуније изражену етичку и националну функцију литературе.

9 О Лази Костићу Петровић пише у седам наврата. Најприје су то били некролози у *Босанској вили*, *Српској ријечи* и сарајевском *Прегледу*, затим пригодни текстови: „Појава Лазе Костића“ (1911), „Лаза Костић и романтика“ (1930), „Лаза Костић“ (1941), „Смрт великог и малог поете“ (1959), „Пера Сегединац и Лаза Костић“ (1960) и „Лаза Костић у Сомбору“ (1964).

10 У Петровићевој преписци можемо прочитати писмо упућено Радивоју Симоновићу од 17. фебруара 1926. године, у којем пише да у том тренутку саставља кратку, али први пут гачну биографију Лазе Костића. Од Симоновића тражи податке који му недостају: „Лаза то заслужује од нас, а ја ћу Вам бити необично захвалан“ (Петровић 1977: 108). За потребе Станојевићеве енциклопедије (*Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка*) написаће 190 одредница о српским књижевним ствараоцима, међу којима сами врх заузима Лаза Костић „К. је најтипичнији представник нашег књижевног романтизма, а, уједно, и један од најособенијих српских песника, као што је био и најкњижевнији у своме нараштају“ (Петровић 1994: 95). У писму Младену Лесковцу, од 20. фебруара 1950. године, одушевљено га информисе да је његов некролог у *Српској ријечи* изазвао велику пажњу и да је многе његове реченице цитирао Богдан Медаковић. О Лази Костићу пише и Живку Милићевићу 20. децембра 1950. године, и саопштава му своје запажање да *Књижевне новине* третирају Костића са висине, док су други за њих већи и бољи пјесници.

У својим писмима и сјећањима његује успомене, а једна од првих је вјенчање Лазе Костића и богате усједјелице Јулијане Паланачки.¹¹ Заједно са осталом гомилом викао је „Изгоре, куме, кеса! (Поповић 2009: 16). Још као ученик гимназије упознао се са већ остарјелим Лазом Костићем, који ће му посредством Елека Гождуа похвалити стихове пјесме „Те очи“, објављене 1906. године у *Српском књижевном гласнику*. Из Сомбора ће, 1908. године, др Лази Костићу послати честитку за славу: „Великом мајстору сретну славу жели последњи шегрт“ (Петровић 1997: 31).

Петровићева одбрана и борба за Лазу Костића почела је од некролога у *Српској ријечи* (1910), осврта из 1911. у *Прејледу* и *Босанској вили*. Након некролога услиједила су предавања и есеји писани између два свјетска рата, затим позна сјећања, писма упућена матичарима, у којима се занима за библиографске податке о Костићу, а посљедње текстове пише у шали, надајући се да ће понеку одгонетку чути и од самог пјесника када постану комшије у сомборском гробљу.¹²

Прва три текста (два некролога и есеј) Вељка Петровића о Лази Костићу, написана непосредно након пјесникове смрти, показују напор Петровићеве генерације (Светислав Стефановић) да са новим искуствима врати поезији Лази Костића, али и самом пјеснику онај углед који је раније имао, а који му је владајућа критика оспорила.¹³ Текстови Вељка Пе-

11 Костићев лик и појаву први пут је запазио и посматрао приликом његовог вјенчања. Младожења „с прогрушаном чулавом косом, збрчканих већ образа, а млада у дивној свиленој, пенастој белини, с повеликим подвољком, веома угојена, сва масивно обла, са спуштеним, стидљивим очима с блаженим осмејком доброћудног срећног створења“ (Петровић 1964: 289).

12 У есеју „Лаза Костић у Сомбору“ он, евоцирајући успомене на Костића, пише: „О нашој књижевности никад ми није рекао ни речи. Вероватно, чекао је да га ја питам, а ја сам се, из респекта према великоме мајстору, снебивао“ (Петровић 1964: 290).

13 Петровић је отворено исказивао неслагање са ставовима Јована Скерлића, Богдана Поповића и Љубомира Недића. Највећа

тровића о Лази Костићу садрже много више од онога што сам наслов наговјештава, па тако у некрологу, у сарајевском *Прејледу*, Петровић прави осврт на ране успјехе и потоње неуспјехе Лазе Костића, и реконструише слику стања друштва у другој половини XIX вијека. Поред тога, бави се разлозима због којих је смрт Лазе Костића у друштву прошла скоро па незапажено, и наглашава да се његова смрт мора означити крупним и црним словима. Вељко Петровић непоколебљиво Лазу Костића доживљава као великог pjesника и то *ијесника стивараоца*.¹⁴

Уз Бранка, Мажуранића и Његоша, по нашем мишљењу прије Ђуре Јакшића и Змаја, поменућемо име Лазе Костића, који је српској књижевности дао *Максима Црнојевића, Перу Сејединца, Минагира, Дужде се жени, Самсона и Делилу, Промешеја, Јагранској Промешеја и Santa Maria della Salute*, најјаче трагедије, баладе, патриотске пјесме и елгије у српској књижевности (Петровић 1958: 434).

Костићеву трагедију види у томе што је поникао сам, што је ишао својим путем и као такав и заћутао, без своје школе и сљедбеника.

замјерка упућена овим критичарима односи се на несхватање аутентичних књижевних вриједности (Костић, Дис, Пандуровић и др.). Са Скерлићем спорио се усмено, а такође и посредно, и писмено, истакавши трајне вриједности у Костићевој поезији. „Није тражио опортуне везе с новом српском критичарском, Недић-Богдан Поповићевском књижевношћу. Био је дакле свестан, што његова умуклост и потоње песме доказују, да му је књижевни рад недочет, али је био уједно и уверен да се јединствена вредност његових главних радова не да порећи (о чему смо, уосталом, потпуно уверени и ми)“ (Петровић 1958: 431). Узроке Костићевом страдању проналази у његовој личности (самосвојни карактер), недовољној транспарентности у процесу стварања (никада није одавао ништа о својим „порођајним грчевима“) и политичком опредјељењу.

14 Вељко Петровић је у есеју о Змају (1939) навео Витменову подјелу на *ијеваче* и *ијеснике-стивараоце*, при чему је Змаја сврстао у прву групу, а Костића, заједно са Његошем, у другу, уједно и вишу групу. И овај детаљ говори у прилог Петровићеве високе оцјене Костићевог дјела.

Зато је био у почетку преко мјере и у један глас хваљен, а пред смрт од стране млађих, који нијесу могли да му опросте мане и због њих превиђали његове непорочне стихове, преко мјере кућен и запостављен (Петровић 1958: 436).

Врсни трагичар српске поезије разликовао се од своје средине и менталитетом, образовањем, васпитањем, материјалном ситуираношћу, мишљењем и писањем.

У другом некрологу, у *Сарајевској ријечи*, о Костићу пише као о најмаркантнијем и најтипичнијем представнику Српства уопште, са чијом смрћу је отишао и посљедњи српски романтичар великих размјера. У овом тексту отвара питање истовјетности проблема статуса Лазе Костића у српској књижевности и проблема српског народа. Увјерен је да се Лаза Костић не може разумјети без разумијевања нашег романтизма, као што се ни романтизам не може у потпуности разумјети без лика и дјела Лазе Костића.

Тај, такорећи општи нагон сваког младог бића да заузме изузетан, самосвојствен став у друштву, Лаза Костић је развио у свом животу, до краја доследно, у свестан култ своје одељене индивидуалности, у смислу романтичарски схваћене личне слободе. Због тога је он најизразитији романтик у нас и због тога се наша романтика неће разумети потпуно и представити видљиво докле год се личност Лазе Костића не проучи и не прикаже (Петровић 1958: 417).

Писац сматра да је разумијевање проблема који је Костић имао, и начина на који га је ријешао, важан акт разумијевања сопствене ситуације, и опомена за будућност: „јер све тачнијим разумевањем његова проблема све ћемо ближе доћи и решењу нашег националног проблема уопште“ (Петровић 1958: 432).

Свративши пажњу баш данас на Лазу Костића и на његов књижевни рад, нама се напурује у први ред помисао на занимљиви стицај његовог данашњег

оживљавања са прослављањем стогодишњице француске романтике, односно романтике уопште, као што нам се намеће и мисао о нашој романтици. Можда ће и неумрли дух Лазе Костића пристати да прими од нас посмртну почаст у облику размишљања о нашој романтичарској епохи (Петровић 1958: 417–418).

У есеју „Да ли наука о књижевности или наука о књижевницима?“ (1952) Петровић је писао против биографске методе, која скреће пажњу са самих дјела. Али, у свих седам есеја о Лази Костићу он ће посегнути управо за овом методом, и говориће не само о литерарној судбини Лазе Костића. У размишљањима о животу писца у релацији са дјелом и епохом, Петровић уочава тежњу да се живот писца „чита“ као и књижевно дјело:

Ништа не потврђује врсноћу једне личности и њенога дела као њихова моћ да стално потичу посматрача и читаоца на решавање, час општих час нарочитих питања и проблема, што значи да су исте личности и њихова дела у исти мах и алегоричне и симболичне вредности (Петровић 1958: 417).

Петровић истиче важност потребе за измјеном наших представа и стереотипа о писцима, а то ћемо постићи једино другачијим читањем њихових живота у кључу два тропа: симбола и метафоре.

Лаза Костић је рођен и одрастао у добрим материјалним околностима, па је сву своју младост могао да проведе и не упознавши борбу за хлеб и за могућности образовања, а у старој Војводини, која је још тада заузимала доминантан положај у духовном животу Срба и присвајала себи вођство у политици (Петровић 1958: 425).

У поменутих текстовима, а посебно у есеју „Лаза Костић“ из 1941. године, Петровић у Костићевом дјелу не проналази само чист романтизам, него уочава и нешто од класицистичког и барокног нас-

лијеђа. Његову поезију назива „мушком“ и неке од лирских пјесама попут „Међу јавом и мед сном“ Петровићу звуче некако „бас-баритонски“.

Да ли је Костић баш пунокрвни романтик, или је заправо духовни потомак великих барокних мајстора, од којих је наследио и неодољиву склоност ка гротески и ону сирановску, раблезијанску, шекспирску, каботенску кокетерију и разметљивост својом снагом фантазирања и ватрометом свога духа (Петровић 1958: 415).

Петровић о Костићевом дјелу говори отворено, без сладуњаваог заташкивања и некритичког дивљења. Многе замјерке које му је упутио, личе на књижевни суд његових претходника са којима се спорио, али је важно нагласити да је Петровићева оцјена Костићевог дјела изузетно позитивна. Највећом и епохалном врлином види Костићеву европеизацију српске поезије, а то је успио једино могућим и правилним методом: потрудио се да српске мотиве стави у свељудску перспективу, а не да стране мотиве вјештачки унесе у домаћу поезију.

Усред фрулашког десетерца, гајдашког и тамбурашког осмерца и седмерца, он се јавио својом обимном клавијатуром, јамбским каденцијама ни до данас непремашене звонкости и пуноће (Петровић 1958: 420).

Проблем није у потпуности ријешен, сматра Петровић, јер је Костић, поврх свега, патриотски пјесник. Није успио да српско национално осјећање ослободи неумјерености, баналности и сладуњавости и учини га човјечанству занимљивим и потресним.

Његово свако дело је патриотско, са патриотском тенденцијом, и уколико је та тенденција обнаженија, упадљивија и произвољнија, толико је уметничка вредност дела штетовала више (Петровић 1958: 426).

Спасао је српску поезију празне реторике, приближио је српску патриотску пјесму апсолут-

ној умјетничкој пјесми „али није био кадар да конкретизује оно српско апсолутно лепо“ (Петровић 1958: 427). Костићеву ману проналази у недостатку довољне наклоњености гротесци, „те је тај свој ђаволски рошчић испољавао и у већини својих особито љубавних песама, те их изродио тиме у нехотичну карикатуру“ (Петровић 1958: 421). Петровић жали што Костић није чешће посезао за гротеском, као у оне двије ванредне, јединствене у српској књижевности пјесме „Еј, ропски свете“ и „Еј, несрећо...“.

Године 1930, на предавању у Сомбору, Вељко Петровић је пажљиво учинио и осврт на Костићеву *Књигу о Змају*, која је од своје појаве произвела многе спорове у научној и књижевној јавности:

Са својим трагичним патетичним бас-баритоном он је силом певао тенорске, лирске партије, замерао змаја у Змају, а и сам је био змајевско биће (Петровић 1958: 421).

Исто двојство које је Костић уочио у Змајевој поезији, подјела на пјесме славујанке и змајевке, Петровић открива и у Костићевој поезији.¹⁵ Писац му, међутим, не пребацује толико недостатак осјећања мјере, колико мањак способности за разликовање озбиљности и логике. Неспособност да одоли маси, кључ је његових успјеха и његове ране изнурености и потоњих неуспјеха:

Ова тужна и неодмерена слика Лазе Костића, рађена необузданим потезима Вељка Петровића, доноси на знаке готово свих замерки које су критичари упућивали Костићу (Вуксановић 1985: 13).

Иако је и сам био свјестан свога двојства, закључује Петровић, он није увијек знао да изађе на крај с њим. Због свог сувише особеног и самосвојног ка-

15 Слично Змају, Костић је реаговао на политичке догађаје свог времена, као нпр. у пјесми „Разговор са увученом српском заставом у мађистрату новосадском“.

рактера, Костић је, долази до закључка Петровић, намјерно о себи подржавао глас особењака, силом афектирао надахнутог импровизатора, те је због тога, под старост, постао „Луди Лакан“, „Фрајла-Лаза“ у сопственом народу, и као пјесник умро двадесет година прије своје смрти.

Књижевни рад „квргавог генија“ Петровић описује овако:

Његов рад има карактер бујног почетка, без организоване поступности у наставку и без усклађене заокружености целине при крају каријере, али поједина његова дела носе на себи несумњиве знаке величине (Петровић 1958: 432).

Види га као „торзо од великог човека и торзо од великог песника“. Лаза Костић је кентаур, *али само до појаса* Аполонов син, а од појаса Минотавурсово чудовиште, и као такав представља наш народ, а посебно нашег интелектуалца сачињеног од двије стихије. Костићу се, прича Петровић, поезија изродила у спорт и каприциозну акробатику, фразе су га „шчепале за кике“, па је одједном, пред крај живота, писао „тугом старца који осећа сав бол једне похарчене младости и промашеног живота“, уз „плач великог срца и велике душе која се стиди своје разголићености (Петровић 1958: 429). Тако је, закључује Петровић, Лаза Костић постао *шорзо од великог човека и шорзо од великог песника*, сав у комичном колебању између озбиљности и смијешности, „који је гунђајући јурио сомборским друмовима, верао се по сремским храстовима“, да би му, на крају, блатњавим сомборским улицама спровод прошао „уз накинђурене вармеђске пандуре, готово без икаквог учешћа српских културних установа“ (Петровић 1958: 415).

Петровић у највећем броју критика његује афирмативни принцип, сматрајући да тиме доприноси рехабилитовању Лазе Костића:

Као највиши вредносни суд, писац је истицао – суд читалачке публике, преносећи дискусију у сферу социологије књижевности (Ивановић 1985: 77).

У текстовима о Костићу много је више врлина на које Петровић указује, а које су у дослуху са тумачењима савремених историчара књижевности и књижевних критичара.

Но кад се стишају страсне размирице двију генерација, доћи ће трећа, која ће приступити Лази Костићу без предрасуда, и прије но што га буде кудила или у звијезде ковала, потрудиће се да му дјела и прочита (Петровић 1958: 436).

За Петровића је Лаза Костић представник оmlадинског прегоаца из шездесетих година XIX вијека, са свим врлинама, манама и сновима своје генерације. Вулкански темперамент, префињено осјећање језика и ритма и похађање Шекспирове школе – били су неки од неопходних услова да би он постао велики свјетски пјесник, али је Костићев рад на крају, као цјелина, ипак највише личио на један генијалан почетак. У Костићевим најбољим тренуцима препознаје се склад његове двије основне инспирације: шекспирске драматично-динамичне и народне десетерачке, субјективно-лирске. Према Петровићу, Костић је написао „најјаче трагедије, баладе и патриотске пјесме у српској књижевности“, а то су, понављамо: *Максим Црнојевић*, *Пера Сејединац*, „Минадир“, „Дужде се жени“, „Самсон и Делила“, „Прометеј“, „Јадрански Прометеј“, „Међу јавом и мед сном“, „Пролог за *Горски вијенац*“, „*Santa Maria della Salute*“. Петровић пише и да је Костић, који није сличан ниједном од својих претходника, стваралац српске метричке драме, посљедњи српски класик, који је у неким од својих *иозница* пребацио свој највиши домет. Костићеве пјесме види он као драгоцености српске поезије – „њих волимо из дана у дан све више, као чисто, суво злато које никад не стари, и због њих се пред духом

њиховога ствараоца све дубље клањамо“ (Петровић 1958: 423). Једино се за Лазу Костића, поред Његоша, може рећи Гетеово *er kommandiert die Poesie*.

Рехабилитовање Лазе Костића и његовог књижевног стварања Вељко Петровић започео је у вријеме када је овај пјесник био заборављен и одбачен, а посљедње текстове написао је у вријеме величања Костићевог пјесничког дјела. Писао их је са увјерењем да Костићевој слави није нашкодило то што га савременици нису довољно схватили, јер ће, као што је и његова, доћи генерације које ће бити изненађене заблудама и неправдама својих предака, и које ће поново оживјети и осавременили заборављене величине српске књижевности. У њему је назрео стваралачку природу (лавовску, вулканску, титанску) и ранг великог модерног ствараоца, изнад и изван оквира свога времена. Из таквог погледа на традиционалну српску културу и дјело Лазе Костића могу се уочити главни елементи иманентне поетике Вељка Петровића, као и доминантне теме и мотиви његовог стваралаштва уопште.

Данас се књижевни портрет Вељка Петровића – тог, како је називан, „националног барда“, кога је Иво Андрић, осјетљив на сва претјеривања, убрајао у оне писце чији глас иде испред дјела – не може замислити без његових огледа, студија и чланака о српској књижевности и писцима, без његове богате журналистичке и есејистичке дјелатности. Петровићева схватања нису имала велику улогу у стварању критичких оцјена наших највећих писаца, али су свакако допринијела утврђивању тих вриједности. Захваљујући великом броју радова, монографија и студија, многе од поменутих контроверзи или су разријешене или су постале мање важне, релативизујући напетости које је Костић производио. Подсјећање на есеје Вељка Петровића само говори у прилог томе да Костићево дјело и даље изазива високо интересовање, као дјело најизразитије романтичарске појаве у српској књижевности.

ИЗВОРИ

- Петровић 1954: Вељко Петровић. *Времена и догађаји*. Нови Сад: Матица српска.
- Петровић 1958: Вељко Петровић. *О књижевности и књижевницима*. Нови Сад: Матица српска.
- Петровић 1964: Вељко Петровић. *Разговору никад краја II*. Нови Сад: Матица српска.
- Петровић 1977: Вељко Петровић. *Писма: 1904–1967*. Нови Сад: Матица српска.

ЛИТЕРАТУРА

- Вуксановић 1985: Миро Вуксановић. „Вељко Петровић о Лази Костићу“. У: *Дело Вељка Пејровића*. Ур. Јован Јерковић. Нови Сад: Матица српска, 11–15.
- Гордић 2000: Славко Гордић. *Опелеги о Вељку Пејровићу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Грдинић 2011: Никола Гордић. „Вељко Петровић есејист“. У: *Вељкови дани 2010*. Ур. Мирослав Јосић Вишњић. Сомбор: Градска библиотека „Карло Бијелицки“, 23–63.
- Ивановић 1985: Радомир Ивановић. „Естетичка и критичка опредељења Вељка Петровића“. У: *Дело Вељка Пејровића*. Ур. Јован Јерковић. Нови Сад: Матица српска, 71–82.
- Поповић 2009: Радован Поповић. *Воћка на друму*. Београд: Службени гласник.

Tanja Kojić

TORSO OF A GREAT MAN AND TORSO OF A GREAT
POET: ESSAYS ON LAZA KOSTIĆ BY VELJKO PETROVIĆ

Summary

Despite the fact that contemporary literary criticism definitely marked the position of Laza Kostić in Serbian literature as of a poet who ended his work in a supreme romantic manner and simultaneously paved the way for modern Serbian poetry, it is always compelling to go back to his “case” for a myriad of reasons. Essays by Veljko Petrović

devoted to Laza Kostić, written during a period of half of a century, offer an explanation of circumstances in Serbian literature in the first half of the 19th century. These texts are of assistance when it comes to fully comprehending the attitude of the literary critics towards the persona and work of Laza Kostić. By analyzing the work of Laza Kostić and by defending it, Veljko Petrović laid the foundations for other authors (Crnjanski, Vinaver) who succeeded him in rehabilitating the work of Laza Kostić.

Keywords: Laza Kostić, essay, poetry, poetic tradition, Romanticism

Катарина ПАНТОВИЋ

Институт за књижевност и уметност, Београд
katarina.pantovic@ikum.org.rs

ВАСКО ПОПА О КОСТИЋУ: ПРЕДГОВОР
ПЕСМАМА ЛАЗЕ КОСТИЋА

Сажетак: Васко Попа је 1973. приредио издање изабраних песама Лазе Костића, које је опремио несвакидашњим ауторским предговором који је по својим поетичким и жанровским особеностима својеврсна прозаида, или есејистичка поезија. У раду укратко анализирамо опште одлике поезије и песничког језика Васка Попе за које би се могло тврдити да су еволуирале под утицајем поезије и поетичких начела Лазе Костића, тумачимо његов предговор *Песмама Лазе Костића*, али пажњу посвећујемо и двома песмама које стоје у непосредном дијалошком и интертекстуалном односу, „Стварање света“ Лазе Костића и „Мала кутија“ Васка Попе.

Кључне речи: Лаза Костић, Васко Попа, модернизам, песнички језик, неологистичка традиција

Рецепција поезије Лазе Костића била је, као што је у историји српске књижевности већ познато, необична и недоследна. У време када је песник стварао, она није била препозната по квалитетима који се данас истичу као кључни и за своје време далековиди и далекосежни – језикотворачка и мелодијска иновативност. Костићеви стихови били су неочекивани, лудистички, привидно нелогични и готово експериментални, што су тадашњи ауторитети књижевне критике (Ј. Скерлић, Љ. Недић, Б. Поповић) оценили као својеврсно светогрђе, поста-

вивши се спрам Костића као идеолошки и верски неистомишљеници. Нарочито негативну реакцију књижевне јавности доживела је Костићева *Књига о Змају* (1902), настала на основу пригодног говора који је Костић требало да одржи у Матици српској 23. новембра 1899. године, а поводом педесетогодишњице стваралаштва Јована Јовановића Змаја, а који се трансформисао у једну од најконтроверзнијих критичних оцена у историји српске књижевности.¹

Може се рећи да права рецепција Костићеве поезије почиње тек између два рата, када се појављују позитивне оцене – М. Кашанина, С. Винавера, М. Лесковца, М. Павловића међу првима, па се, упркос критикама и нападима, напоре до јављају све више и гласови подршке: С. Стефановић, М. Будисављевић, Р. Врховац, М. Савић, В. Петровић и други. Црњански 1935. објављује *Песме и мисли о поезији Лазе Костића*, а Исидора Секулић 1941. пише есеј „Лазе Костић, доктор права“ у ком се осврће управо на Костићеву граничну и амбивалентну позицију као човека, али и као песника и интелектуалца.

Ипак, најзначајнији текст који је означио претектницу у вредновању и рецепцији поезије Лазе Костића био је есеј Тодора Манојловића „Нови сјај Лазе Костића“ из 1931. године. У њему је по први пут аргументовано постављена и потврђена теза да је Костић романтичар који је отворио путеве „модерној поезији у нас“ (Манојловић 1998: 209). Манојловић, упознат са француском, италијанском, пољском и мађарском модерном и авангардном поезијом и разнородним поетичким струјањима првих деценија двадесетог века, полази од уверења да је модерна поезија она која је дубоко лична, ду-

1 Такав иступ за последицу је имао маргинализацију значаја Костићеве поезије, али и депласирање њега као појединца и интелектуалца: сетимо се страствености и гнева с којима су се поменути критичари упустили у „психологизацију“ Костићеве личности, оценивши га као „човека који срамоти нацију“, те „пркосног, јогунастог и еготичног“.

ховна, проживљена, ослобођена формалних стега, и која тражи нове модусе израза. Готово с истоветним увидима огласио се 1955. и Зоран Мишић, назвавши Костића „оснивачем модерне српске поезије“ и уврстивши га, 1956, у своју *Антологију српске поезије* са највећим бројем песама, поред Растка Петровића. Тако се формулисала теза о Лази Костићу као утемељивачу модерне српске поезије, који је у јеку национално-романтичарске, вуковско-бранковске лирике блеснуо другачијим сјајем и најавио нову, модернистичку оријентацију у схватању песничке имагинације и, још важније, песничког језика.

Пишући о Костићу Драгиша Живковић позива се на студију Хуга Фридриха *Структура модерне лирике* (1956) у покушају да мапира особености модерности које се могу препознати у Костићевој поезији, те наводи „неутралну духовност уместо душевности, фантазију уместо стварности, разбијеност света уместо јединствености света, смешу различитости и хаос, фасцинираност замраченошћу и магијом језика“, те „песму као хладну конструкцију засновану на аналогији са математиком“ (један од аспеката који се најпре везују за поезију француског симболизма) (Живковић 2004: 245–246, 249).

Костић је свој доживљај песничке уметности и надахнућа образлагао и теоријски у естетичкој студији *Основа лейтмотива у поезији* (1880) и у филозофском трактату *Основно начело: критички увод у општу филозофију* (1884), а нису занемарљиви ни његови естетички и поетички увиди управо из напред поменутог *Књиже о Змају*, у којој је критички писао о односу између песничког и политичког, те етичког и опортунистичког у поезији. Другим речима, као извориште модерности и естетичког *новит*-а у Костићевој поезији издвојена је концепција укрштања супротности: песник, односно уметник, поседује и божанску и демонску природу, које производе често контрадикторне, али дијалектички уистину заокружене емоције и становишта спрам којих се посматра и тумачи свет. Наместо дихотомија разума и маште

јављају се јава и сан, чија међусобна искључивост, а суштинско преплитање, представљају поприште песничког надахнућа.

Модерност Костићеве поезије огледала се и у новом, другачијем схватању и третирању песничког језика и версификацијских аспеката стиха. Његов лудистички и демијуршки приступ поезији не односи се само на ритам и звук или форму (Костић је истраживао могућности слободног стиха у исто време када је њиме писао Волт Витмен у Америци), већ су креативне интервенције најдаље отишле на плану језика и граматике. Костићеве кованице, односно неологизми засновани су на семантичким укрштањима а као последица готово насушне потребе да се именују ствари или појаве за које тадашњи језик није поседовао никакве, или бар не адекватне изразе (уп. Лаковић 2006). Костић није посустајао у потрази за непознатим и новим лексичким и стилским варијететима, те су поред неологизама у његовој поезији фреквентне и фигуре дикције (асонанца, алитерација), лирски паралелизми (анафора, симплока, рефрен, параномазија, етимологика), фигуре конструкције (инверзија) и различити синтаксички паралелизми, као и каламбури, редуција, елипса и вешта уметања народних пословица у песничке стихове. Слично као што је за један од доминантних закона у природи доживљавао принцип супротности и њихов вечити сукоб, начело укрштаја песник је пренео и на лингво-стилистички фон, те основно начело оваквих сложеница треба да представља принцип укрштаја и састављања растављених елемената: „у њима су у суживоту и контрасту истовремено духовно и материјално, сан и јава, психичко и чулно, мисли и нагони, бића и ништавила“ (Лаковић 2006: 55). Смисао оваквих Костићевих укрштаја било би, другим речима, не само сукобљавање и укрштање противречних појава и сила, већ и њихово „уједињење и здруживање у нову појаву“ (Лаковић 2006: 56).

Појава Васка Попе у српској поезији друге половине двадесетог века била је јасан показатељ утицаја модерности и актуелности претходника чијим се поетикама нападао: Лазе Костића и Момчила Настасијевића, који су уједно једини песници о којима је Попа писао за потребе предговора антологијским изборима њихових песама (уп. Лалић 1997: 51).² Несумњиво је да је Попино припадање културном кругу око Зорана Мишића, као и њихово блиско пријатељство, утицало да се он окрене нешто старијим песничким традицијама, међу којима је поезија Лазе Костића имала привилеговану позицију. Још је поводом *Коре* (1953), прве Попине песничке збирке, уочено песниково дубоко усађивање у језик и покушаји изналажења веза са митским, жанровским и језичким наслеђем фолклора, као и са, с једне стране, средњовековном традицијом, а с друге, са преживелим облицима ритуала, обреда и пракси карактеристичних за паганску митологију. Поступцима сродним монтажи или колажу Попа је успевао да конструише поезију необичног, модерног израза и сензибилитета; али, још важније, да у свакодневним, реалистичним предметима и појавама представи њихову неочекивану, сулуду и језовиту димензију. То је постигнуто различитим језичким и синтаксичким средствима, прожимањем и згушњавањем већих или мањих фрагмената различитог порекла, и значајних сегмената људског културног памћења (уп. Лаковић 2006: 138), где је критеријумско преимућство имао семантички потенцијал преузетих речи, синтагми или асоцијација. У том смислу Владимир Гвозден примећује да је главни „задатак“ поезије 20. века био врло тежак:

2 Попа у последњој песми у збирци *Живо месо* (1975), „Лепо ништа“, спомиње Јована Стерију Поповића као суграђанина Вршчанина и једног од великих песника, исписујући својеврстан интертекстуални одговор на Стеријину песму „Надгробје саме себе“.

[O]на је непрестано морала да се суочава са по-
реклом језика, да тражи истинску могућност об-
раћања у свету увек већ испричаних прича, и у свету
најпре постепеног и потом веома убрзаног процеса
пражњења великих идеолошких наратива. Услов по-
езије је да доводи у питање језик, а кроз језик и нашу
слику света (2023: 31).

Попа, иначе сасвим уздржан када је изјашња-
вање о властитој поезици посредни, двојницом својих
духовних сродника – Костићем и Настасијевићем
– бавио се у двама текстовима које је назвао *Иохва-
лама* и *Иоклоњењима*, али је ове ауторе уврстио и у
свој зборник песничких сновиђења *Поноћно сунце*
(1962), са њиховим записима о сневачком песнич-
ком заносу и значају снова за укупну песничку има-
гинацију, као и са уметничким текстовима (песма-
ма и једном причом Момчила Настасијевића).
Попа се, међутим, већ у предговору овој антологији
недвосмислено одређује као „костићевац“ – не ди-
ректно и декларативно већ имплицитно и посред-
но, на извештан начин детерминишући и властита
поетичка кретања и схватање поезије.³ И заиста, из
реченица као што су: „Песници су овде једини бо-
гови и нема ту других богова осим оних које сами
песници уобличују и разобличују. Видети у сну за
њих значи стварати“ (Ропа 1979а: 7), или: „Обасјани
једним другим сунцем, крстаримо овим мађијским
тлом. На сваком кораку открива се и отелотворује
све чудесно у нама па и око нас. Узнесени смо до
недокучиве дивоте која нам претвара главу у вол-
шебну ковачницу“ (Исто: 8) готово да се чује ехо
Костићевих песама и програмских начела. Како се
показало у поезији Васка Попе, песничково је да по-
куша да се одвоји од доживљаја света као линеарног

3 У том смислу, сва три песничка зборника које је Попа саста-
вио и објавио (*Од злаша јабука – руковеш народних умошворина*
из 1958, *Урнебесник – зборник ђесничкој хумора* из 1960. и *По-
ноћно сунце – зборник ђесничких сновиђења* из 1962. године, могу
се разумети и валоризовати као три путоказа, три аутопоетичка
сведочанства о његовој поезици.

и предметног, и да наместо тога у језику прикаже његове најразличитије преображаје и наличје, да се бори против прозирности (идеологизоване) свакодневице и разобличи њене тајне, али истовремено задржавајући свест о „очухински равнодушном свемиру“.⁴

* * *

Попа 1973. године објављује *Песме Лазе Костића*, избор који опрема несвакидашњим предговором. У питању су кратки, лирски интонирани текстови фрагментарног типа, који могу бити „драгоцени као сведочанства једне дубоке песничке емпатије“ (Лалић 1997: 51), али су значајни и због своје жанровске хибридности. У питању је, наиме, један посве нови књижевни жанр, који би најближе могао да се одреди као поема-есеј, есејистичка поезија (Пајић 2004: 234), или нека врста песме у прози. Објективно и аргументовано теоријско или аксиолошко сагледавање и тумачење стихова Лазе Костића, какво би се очекивало од уобичајеног предговора, повлаче се у корист високо лирски интонираних, рекли бисмо понегде и импресионистичких, девет текстова-записа који одишу патосом и готово апологетским тоном. Попино читање Костића – песник који чита, тумачи песника и размишља о песнику – производи, поново, суштински песнички текст.

Први одељак предговора доноси један посве лични и психологизовани опис Лазе Костића у Круshedолу, уз индикативни почетак који сигнализује аудитивну визију: „*Чујем ја* кад год ме пут наведе

4 „Говори нам се овде језиком свемогућих преображавања. Све се овде преображава: као да се, одједном, све у свему препознаје, као да расцветана разноврсност препознаје себе у облом јединству у које сазрева и из кога ће се поново расцветати. Преображава се све према нашој жељи и према нашем страху. Да ли то песници овде венчавају и развенчавају суштине? Или то сама твар од које смо саздани сања своја могућа поновна рађања, поновна васкрсавања“ (Ропа 1979а: 9).

у Крушедол“ (Попа 1973: 7, истакла К. П.). Ово привиђење и *јављање* може се разумети као нарочита повезаност два песника, као нераскидиви однос духовног претка и његовог потомка, инкарнације у другом животу. Костића на такав начин може да доживи и искуси само неко ко је с њим у дослуху. У свом тексту „Попа и Лаза Костић“ Миленко Пајић се пита „зашто је Попа изабрао баш Лазу Костића и његово песништво за тему свог есејистичког песничког циклуса“, па закључује да је разлог у Попином веровању „да му је он раван, да му једино Костић може бити ривал у борби за примат на златном трону српске поезије“ (Пајић 2004: 237). Ако је Костић својим делом премостио 19. и 20. век, и повезао романтизам са модерном, аналогно томе би Попа требало да премости 20. и 21. век и повеже модерну и постмодерну, сматра Пајић, али Попи одриче песничку величину и достигнућа у поређењу са Костићем, закључивши да би најподесније било не поредити их као песнике, већ као „културне феномене“ (Исто: 237). Задржавајући на уму да Пајић овај текст пише 2004. године, те да је од њега протекло безмало две деценије, током којих се Попина поезија интензивно изучавала, вредновала и остваривала свој утицај на доцнија песничка поколења, сматрамо да је компарација ове двојице песника у *ривалском* смислу, где између њих треба бирати – једног искључити а другом дати преимућство у самеравању „песничких величина“ – неправедна и, у крајњем, и немогућа, јер су обојица у својој традицији и времену остварили моћан и неповљив утицај.

У другом одељку Попа Костића ставља у највише редове остварености у српском песништву:

Летео је као нико пре њега у српском песништву, осим можда наших старих златокрилих химнографа (Попа 1973: 7).

Костић спада међу песнике који *не припадају овом свету*, односно који нису с *овога света*, и чији

је усуд за живота био да у својим песмама *јавом* и обичном земљом корача и обрачунава се са недо-стојнима, трпећи осуде и критике:

Летео је у својим песмама, како је сам то истицао, међу јавом и мед сном. Дивно је знао, без муке, сам летети, сам себи своје дару и висинама цар. [...] Није било те висине коју он није могао досећи, ни тога сна који он није умео са тих висина овамо доле снети. За лет, за сновидну песму висина био је рођен. Мучио се он и да хода кроз јаву у својим песмама, као и други, и других ради. [...] За ход, за приземну песму јавом настањену, није био рођен (Попа 1973: 7).

Занимљиво је сведочити оваквој својеврсној глорификацији и готово безусловном афирмативном вредновању. Из сваког фрагмента исијава дивљење које Попа гаји према апсолуту и свемоћности Костићеве поезије, а исказује разумевање и за Костићеве песме које су нешто мање естетски успе-ле. О томе, о језику и интервенцијама у речима, и Костићевој визији музике и певања, пише у трећем одељку:

Желео је да подреди језик својим виђењима и сно-виђењима. Поткресивао је речи, калемлио их и пле-вио им коров-слогове. [...] Кад год му то није до краја полазило за руком, биле су криве његове изукрштане леје, а не цветови речи који се, сурово пресађивани и изубијани, нису тамо примили (Исто: 8).

Костићево подређивање језика сопственом пес-ничком науку са сигурношћу је појава с којом се и Попа као песник идентификовао јер је, слично ро-мантичарском песнику, неретко био склон готово суровом *прочишћавању* и кроћењу језичког дискур-са песме. Костић, песник-зрак светлости, опчињен хармонијом сфера, није се одрицао своје мисије ни када му се властити живот испоставио као прома-шен:

Није се ње одрицао ни онда када му је све на свету, и раскопани живот, и раздешени стихови, и распамљене речи, говорило противу ње (Исто: 8, фрагмент четири).

У петом фрагменту Попа се бави Костићевим односом према завичају. У овим редовима искрсава историјска и религиозна димензија важна за неговање националног и родољубивог осећања, које је за романтизам (и постромантизам) особито и уметнички подстицајно, док је у модерни педесетих и шездесетих година 20. века најчешће доживљено као контроверзно. Док се значајан део Костићевог опуса недвосмислено може разумети и тумачити као израз чисте поетске религиозности, која произлази из интимног, духовног саодноса са хришћанством и његовим различитим садржајима (жанр молитве, обраћање Богородици, топоси скрушености, покајништва и скромности), рекло би се да је Васко Попа у своју поезију имплементирао хришћанске, прецизније речено манастирске мотиве не толико из верских уверења, колико у циљу рехабилитовања српске традиције и њене величанствене културне историје, али и трансцендирању из овог у *онај свет*:

У време које је давало све од себе да потисне у други план хришћанство, цркву, живот посвећен вери и Богу, Попа пише бројне песме посвећене српским манастирима. Премда је утисак да песник није био религиозан, чини се да је упркос томе понекад необично вешто ходао по танкој жици на којој су се спајале и раздвајале социјалистичке и хришћанске идеје (Проле 2023: 12).

То сугерише и сам Попа у поменутом петом фрагменту, спомињући на неколико места *историју* и *историју завичаја*, самеравајући је у космолошком, а не у нужно религијском смислу. Завичај, који се може разумети и као асоцијативни сродник *народа*, важан је када је Костићев песнички језик

посреди, али и језик осталих његових савременика. Након Вукове реформе српског језика говор народа и народни језик постају језик поезије, у којем се истражују разнородне благодати и креативне могућности на начин на који то у српској књижевности раније није чињено, а Попа у својим предговорима поменутих песничким зборницима пажњу усмерава и на појаву да се највећи песници враћају „вечито живим изворима народне поезије“.

Слутио је да је историја његовога завичаја само мајушни, али природни део тајновите судбине свемира, и да мора делити с њим и добро и зло. На неумитне мене те историје, златне или оловне, радосне или болне свеједно, гледао је као на кораке у поворци свеколиког свемирскога похода ка изворишту сјаја. Из песме у песму сањао је он свој завичај како коракком страховите и лепе убојне поскочице напредује према месту свога поновног рођења преко *бојишта претворених у храмове* и кроз *бишке претворене у свадбе* (Попа 1973: 8–9, истакла К. П.).

Шести и седми фрагмент предговора у дискурс уводе Костићеву лабудову песму „Santa Maria della Salute“. Попа уочава да је велики песник у току свог дугог живота упадљиво мало песама написао, али да је управо у ћутању све то време сазрела „најлепша песма нашега језика“ (Попа 1973: 9), коју ће нам оставити у завештање. „Љубављу која надживљује смрт“, опеваној у последњој чувеној песми, Костић није само задужио српску поезију, већ се реинкарнирао, вратио свом исходишту, свету за који је номинално и био саздан: оностраности која је неукаљана несавршеностима и просечношћу. Попа тезу о томе развија у осмом фрагменту, тврдњом да у самој етимологији и симболици Костићевог имена и презимена, односно значењима које корени ове две речи носе, наслућује његову песничку судбину (*noten est oten*), алудирајући на васкрсење из мртвих попут Светог четвородневног Лазара:

[M]ogaо бих са корица његових књига, исписаних његовим именом и презименом, као са длана прочитати судбину његовог песништва. Као да у имену стоји записано да ће му песништво бити стално сахрањивано, и да ће стално, у свој својој свежини, васкрсавати попут тела његовог имењака из древне приче. И као да у презимену стоји такође записано да ће му песништво бити густо посејано костима некога нерођенога огњенога змаја, и да ће о те расуте кости поломити зубе сви учени песмочатци који ће покушати да успоставе змајев костур у свој његовој застрашујућој савршености (Попа 1973: 10).

Последњи, девети део почиње истим речима као и први: *чујем ја*, чиме се овај песнички текст и есеј, ова песма у прози подељена у девет фрагментата, заокружује и враћа на свој почетак, са новом сликом Костића, овог пута у Сомбору, пред очима. На овај начин се Костићева песничка фигура смешта у одређени културолошки, па чак и митографски миље, у завичај своје Војводине, из које је и Попа потекао. Поново уводећи у текст и визију властиту фигуру, Попа поентира у *поклоњењу* бесмртној поезији Лазе Костића, излажући и значајан део своје аутопоетике.

* * *

После смрти Васка Попе у његовој заоставштини, између осталог, пронађена је незавршена књига песама под називом *Гвоздени сад*, у којој се налази циклус песама „Мала кутија“ (Попа 1997: 473–483, Попа 2004: 155–165). Он окупља једанаест песама са централним мотивом мале кутије, у којој се уписују различити семантички садржаји.

Посебну пажњу усмерићемо пак на уводну песму тога циклуса, „Мала кутија“. Она је, попут многих предмета који се јављају у поезији Васка Попе, персонификована, и дата су јој фантастична

својства: „Малој кутији расту први зуби / И расте јој мала дужина / Мала ширина мала празнина / И уопште све што има“ (Попа 2004: 155). Како песма одмиче, у малу кутију бивају, постепено, смештани предмети (орман), па и читаве просторије (соба) и простори (град, земља) обрнуто пропорционални њеној величини, чиме се појачава парадоксалност и гротескност слике. Емоционална, па и метафизичка димензија уводи се стиховима у четвртој строфи: „Мала кутија сећа се свог детињства / И од превелике чежње / Постаје опет мала кутија“ (Исто: 155), да би се крајњи преокрет догодио у последњој строфи и издвојеном завршном моностиху:

Сада је у малој кутији
Цео свет мали малецан
Лако га можете у цеп ставити
Лако украсти лако изгубити

Чувајте малу кутију

(Исто: 155).

„Мала кутија“ може се разумети као алегорија о стварању света, и о самом свету, о његовој крхкости, варљивости и трансформацијама, али и о односу човека према њему. Слика је готово митолошка: иако мала, она прожима, обухвата и садржи у себи све што је човеку познато и чулима схватљиво, надраста читав свет и у себе га похрањује. Стога не чуди што је Попа узео једну од мање познатих Костићевих песама, „Стварање света“, насталу 1859. или 1860. године, и уврстио је у свој *Урнебесник*: у овој песми јавља се мотив „плаве кутије“ у коју је Бог „тврдо закључао све своје благо“ које је створио – сунце, звезде, месец и земљу. Међутим, на земљу је Бог приковао своју слику:

Бог је сковô земљу,
потуру велику,
приковô је на њу
своју царску слику.

То големо благо,
овејану славу,
закључо је тврдо
у кутију плаву,
час по час отвара
ту кутију света
а кад год отвара,
потуру загледа.

(Ропа 1979b: 74)

Како Миленко Пајић наводи поводом ове песме,

Творац је склепао земљу по својој слици и прилици, али некако на брзину, надвоје-натроје. Ипак, он љубоморно чува своје дело у „кутији плавој“ и сваки час је отвара и загледа. Остаје недоречено да ли се Творац диви илузији која се зове „плава кутија“ (или „кутија света“) или ужива у самом себи (Пајић 2004: 239).

Костићева плава кутија и Попина мала кутија деле многе сличности, од којих је најважнија тема о постању и амбивалентној природи света, па и њеног творца. Може се тврдити да оне садрже и религијске, и митолошке, и традиционалне наносе. У наслову Костићеве песме садржан је одговор на питање: шта је (или ко је) предмет, односно тема песме, тако слично многим Попиним песмама-загонеткама. Индикативно је што је Попа ову песму уврстио управо у зборник песничког *хумора*, што је путоказ за разумевање начина на који ју је читао: као својеврсну загонетку. Подсетимо, Попа у предговору *Урнебеснику* пише:

Та средства [хумора, прим. К. П.] су разорна, ти изрази безобзирни, та откровења запањујућа. Хумор је озаконио сва безакоња говора: речи преступнице, недозвољене спрегове, урнебесне слике (Ропа 1979b: 9).

И Костић и Попа су овим двома својим песмама остварили интертекстуални дијалог, помоћу мистичности и непрозирности, помоћу алегорије

и специфичног хумора досегли „иначе недостижну оштроумност“ и понудили откровење и сопствену, модерну слику најстаријег од свих догађаја.

* * *

Када говоримо о трансформацијама усменог стваралаштва у један од слојева песничког текста модерног српског песништва, важно је присетити се да су многобројни песници, од романтичара до модерниста, на индивидуалан начин развијали и преобликовали народне стихове, настављајући најснажнију линију српског песништва коју су започели Сима Милутиновић Сарајлија и Лаза Костић. Песници модерног српског песништва, као што су Момчило Настасијевић, Растко Петровић, Десимир Благојевић, касније и Васко Попа, а данас Алек Вукадиновић и Милосав Тешић, у својим песмама покушавали су да досегну и одгонетну тајне „матерње мелодије“ или „праматерњег липовог језика“ (уп. Лаковић 2006: 139). Другим речима, утицај који је Костићева поезија извршила на Попину белодана је најпре на поетичком плану, али, како смо видели из предговора *Песмама Лазе Костића*, она је незанемарљива и на личном, интимном плану. Док је Лаза Костић фаворизовао фон звучања, односно његове фонетичке, мелодијске, ритмичке и еуфонијске аспекте, модификујући облике речи до њиховог морфолошког преиначења, Попа се усредсређивао на усавршавање семантичког слоја речи и говорних облика, поигравајући се њима док не почну да варнице нове семантичке спојнице. Семантичко прожимање у Попиној поезији поседује синкретички импулс: спајају се езотерично и цивилизацијско, индивидуално и колективно, свакодневно и религијско / паганско.

У песмама Лазе Костића и Васка Попе напоредо делују (тобожње) контрадикције: прошлост и будућност, свето и профано, спојеви мотива који

су по свом емоционално-рефлексивном смислу не само супротни, него и несродни, зачуђујући и изненађујући, продукујући неретко и бизарне, гротескне форме. Одатле кованице попут „квариигра“, „безвезница“, „знамен-ватра“, „немир-вода“ у Попиној поезији, у којима и даље живи и одјекује Костићева поезија, одишући непрекидном свежином.

ЛИТЕРАТУРА

- Гвозден 2023: Владимир Гвозден. „Поезија и век: рефлексивна о Васку Попи“. *100 година Васка Поје*. Прир. Јован Зивлак. Вршац: Градска библиотека Вршац, 30–35.
- Живковић 2004: Драгиша Живковић. *Српска књижевност у европском оквиру*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Костић 1973: *Песме Лазе Костића*. Предговор Васко Попа. Нови Сад: Музеј града Новог Сада – Народна библиотека.
- Лалић 1997: Иван В. Лалић. „Проширена белешка о једном трагању за поетиком Васка Попе“. *Поезија Васка Поје*. Београд – Вршац: Институт за књижевност и уметност – Друштво „Вршац лепа варош“, 49–57.
- Лаковић 2006: Александар Б. Лаковић. *Језикотворци: њоноризам у српској поезији*. Зрењанин: Агора.
- Манојловић 1998: Тодор Манојловић. *Основе и развој модерне поезије*. Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин“.
- Пајић 2004: Миленко Пајић. „Попа и Лаза Костић“. У: Васко Попа. *Мала кућица*. Београд: Нолит, 234–242.
- Попа 1973: „Лаза Костић“, предговор. У: *Песме Лазе Костића*. Нови Сад: Музеј града Новог Сада – Народна библиотека.
- Попа 1979а: Vasko Popa. *Ponoćno sunce. Zbornik pesničkih snoviđenja*. Beograd: Nolit.
- Попа 1979б: Vasko Popa. *Urnebesnik. Zbornik pesničkog humora*. Beograd: Nolit.
- Попа 1997: Васко Попа. *Сабране њесме*. Вршац: Друштво „Вршац лепа варош“.
- Попа 2004: Васко Попа. *Мала кућица*. Београд: Нолит.

Проле 2023: Драган Проле. „Два песничка ока: реални надреализам Васка Попе. Поводом сто година од рођења песника“. *100 година Васка Попе*. Прир. Јован Зивлак. Вршац: Градска библиотека Вршац, 7–29.

Katarina Pantović

VASKO POPA ON KOSTIĆ: THE PREFACE
TO POEMS OF LAZA KOSTIĆ

Summary

In 1973 Vasko Popa edited and published *Poems of Laza Kostić* equipped by an unorthodox and extraordinary preface, which could be by its poetic and genre qualities identified as a prose poem of its kind, or essayistic poetry. In nine highly lyrical and even apologetical fragments infused with pathos and fascination, Popa demonstrated admiration and unconditional affirmative attitude towards poetry of Laza Kostić, naming him the greatest poet of the Serbian language and pointing out his endeavours and credits when it comes to the new treatment of poetic language, as well as drawing attention to the social and private figure of the great romantic poet. Popa undoubtedly evolved his own poetics under the influence of Laza Kostić (as well as Momčilo Nastasijević, who is, besides Kostić, the only poet he ever wrote about). As early as Popa's first poetry collection appeared (*Kora*, 1953) it was recognized that his poetry was deeply rooted into language and attempts in finding connections between the mythical, the genre and the language tradition of the folklore, as well as tackling the medieval and pagan heritage. Therefore this paper briefly presents several common traits of Popa's poetry and poetic principles that are akin to Kostić's, but also conveys a thorough analysis of Popa's preface to the *Poems of Laza Kostić*. Attention is also drawn to the two poems that stand in direct dialogue and intertextual relation, "Creation of the World" („Stvaranje sveta“) by Laza Kostić and "A Little Box" („Mala kutija“) by Vasko Popa.

Keywords: Laza Kostić, Vasko Popa, modernism, poetic language, neologistic tradition

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Аврамовић, Мирјана 218
Алексић, Слађана 86
Анакреонт (Ἀνακρέων) 46, 157
Андоновска, Биљана 237
Андрић, Иво 27, 42, 382
Аристотел (Ἀριστοτέλης) 363
Арсенијевић, Срђан 272
- Бајрон, Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 46, 150, 157,
158, 360
Башлар, Гастон (Gaston Bachelard) 275, 276, 362
Бејкон, Франсис (Francis Bacon) 279
Белић, Александар 165
Бенет, Ендру (Andrew Bennett) 101
Бернардо, Алдо С. (Aldo S. Bernardo) 301
Бећковић, Матија 26
Бичков, Виктор Васильевич
(Виктор Васильевич Бычков) 277, 288
Бјанки, Ђовани (Giovanni Bianchi) 326
Благојевић, Десимир 399
Богдановић, Димитрије 219, 287
Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire) 30, 358
Бојовић, Драгиша 276, 279
Бојовић, Страхиња 252, 277
Бокато, Александра (Alessandra Boccato) 61
Боројевић, Никола 205
Браун, Маршал (Braun Marshall) 101
Бркић, Светозар 184–186, 294–298, 354
Бузи, Ђулио (Giulio Busi) 315
Бут, Роберт (Robert Booth) 326
- Вајс, Нада 227
Вилперт, Геро фон (Gero von Wilpert) 200

Винавер, Станислав 25, 26, 31–35, 39, 51, 53, 54, 61, 108,
 109, 137, 240, 254, 260–262, 354, 361, 363
 Вирек, Џорџ Силвестер (George Sylvester Viereck) 237
 Витмен, Волт (Walt Witman) 375, 388
 Владушић, Слободан 99, 114
 Волпол, Хорас (Horace Walpole) 235
 Вонг, Орин (Orin N. C. Wang) 102
 Вордсворт, Вилијам (William Wordsworth) 103
 Врховац, Радивој 386
 Вукадиновић, Алек 226, 399
 Вукадиновић, Предраг 84, 93
 Вуксановић, Миро 379
 Вуловић, Светислав 77

Гајић, Ненад 337, 341
 Гварди, Франческо (Francesco Guardi) 325
 Гвозден, Владимир 92, 389
 Гебел-Шелинг, Герхард (Gerhard Goebel-Schelling) 314
 Гершић, Глигорије 74, 183
 Гете, Јохан Волфганг (Johann Wolfgang von Goethe) 46,
 150, 157, 158, 194, 360, 372
 Гледстон, Вилијам (William Ewart Gladstone) 19
 Глигорић, Велибор 370
 Глушчевић, Зоран 58
 Гонсале, Антонио (Antonio Ballesteros Gonzáles) 238
 Горчаков, Александар (Александр Михайлович Горчаков)
 16
 Грдинић, Никола 191–194
 Гревс, Роберт (Robert Grevs) 147–149, 151, 152, 154
 Громовић, Милан Б. 13, 275–292, 278
 Грковић-Мејџор, Јасмина 164
 Грчић, Јован 76, 77, 373

Даничић, Ђуро 165
 Данојлић, Милован 27
 Данте Алигијери (Dante Alighieri)
 46, 57, 126, 157, 295, 298

Дарвин, Чарлс (Charles Darwin) 91, 173
Дединац, Милан 54
Деј, Ејдан (Aidan Day) 102
Делић, Јован 12, 15, 23–52
Деретић, Ирина 88
Деретић, Јован 360
Дикенс, Чарлс (Charles Dickens) 343, 344, 346, 347
Димовић, Јован 175
Докић, Марија 89
Драинац, Раде 54
Дунђерски, Ленка 57, 102, 106, 294, 305, 342
Дучић, Јован 15, 16, 19, 55, 56, 357, 370

Ђемин, Масимо (Massimo Gemin) 315
Ђованарди, Стефано (Stefano Giovanardi) 320
Ђорђевић, Тихомир Р. 342
Ђурђевић Димић, Гордана 252
Ђурић, Жељко 38
Ђурић Пауновић, Ивана 348

Еванс, Ричард (Richard J. Evans) 19
Евертовски, Томаш (Tomasz Ewertowski) 287
Емпедокле (Εμπεδοκλής) 361
Есхил (Αίσχυλος) 150, 152, 158
Еурипид (Ευριπίδης) 158

Живковић, Драгиша 23–25, 31, 34, 38, 39, 51, 55, 58, 99,
200, 268, 269, 271, 286, 356–358, 361, 363, 387

Зафрански, Ридигер (Ridiger Zafranski) 218, 225
Зечевић, Слободан 338
Зивлак, Јован 336
Змар, Џенет Левари (Janet Levarie Smarr) 301
Зорић, Павле 370
Зубановић, Слободан 253

Иванић, Душан 12, 25, 71–82

Ивановић, Радомир 381
 Иго, Виктор (Victor Marie Hugo) 30
 Изенберг, Орен (Oren Izenberg) 245
 Илић, Војислав 24, 55, 56, 201, 206, 355, 359, 366, 370

 Јакшић, Ђура 35, 37, 71, 72, 81, 167, 207, 209, 357, 361,
 372, 372
 Јакшић, Милета 208
 Јанковић, Владета 163, 164, 167–171, 175, 178
 Јаус, Ханс Роберт (Hans Robert Jauss) 253
 Јаћимовић, Слађана 253
 Јерков, Александар 99, 105
 Јован Дамаскин (Ἰωάννης Δαμασκηνός) 53, 55, 64, 65, 67,
 68, 129, 138, 185, 276, 277, 280, 283, 284, 288, 294
 Јовановић, Јелена В. 13, 251–273
 Јовановић, Предраг 258
 Јовановић, Слободан 190, 254
 Јовановић Змај, Јован 31, 37, 41, 55, 74, 79, 80, 93, 98, 103,
 167, 192, 360, 373, 379, 386
 Јовановић Марамбо, Војислав 369
 Јуван, Марко (Marko Juvan) 366
 Јунг, Вили (Willi Jung) 320
 Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 320

 Каварнос, Константин (Constantine Cavarnos) 281, 282
 Калидаса (कालिदास) 46
 Кант, Имануел (Immanuel Kant) 91
 Кантакузин, Јован (Ἰωάννης Ἄγγελος
 Παλαιολόγος Καντακουζηνός) 286, 359
 Квас, Корнелије 130, 131, 293–307, 299, 303, 316
 Квинси, Томас де (Thomas Penson De Quincey) 101
 Караџић, Вук Стефановић 265, 353
 Карло I Гонцага-Неверс (Carlo I Gonzaga-Nevers), војвода
 од Мантове 312
 Каћански, Стеван В. 72, 81
 Кашанин, Милан 11, 59, 124, 254, 286, 386
 Китс, Џон (John Keats) 97, 102–104
 Кјеро, Антонио (Antonio Chiero) 327

Кладис, Марк (Mark Cladis) 137, 138
 Ковачевић, Милош 163, 165, 169, 170
 Ковачек, Божидар 255, 370
 Којић, Тања 14, 369–384
 Колриџ, Семјуел Тејлор
 (Samuel Taylor Coleridge) 30, 97, 101, 108
 Коко, Лучо (Lucio Cocco) 322
 Константиновић, Радомир 51
 Контарини, Никола (Nicolò Contarini) 312
 Коруновић, Горан 13, 235–250, 258
 Костић, Слободан 277, 279
 Костић, Страхинја 227, 254
 Кочић, Петар 372
 Кравар, Зоран 194
 Крајнов, Југослав 252
 Крњевић, Хатица 51, 74, 78, 88, 240, 241, 264, 265
 Крстић, Бранислав 270

Лазаревић, Бранко 370
 Лазаревић Ди Ђакомо, Персида
 (Persida Lazarević Di Giacomo) 13, 62, 309–329
 Лазарини, Антонио (Antonio Lazzarini) 318, 319
 Лазин, Хаџи Зоран 99, 280, 285
 Лајбниц, Готфрид Вилхелм
 (Gottfried Wilhelm Leibniz) 90, 91
 Лаковић, Александар Б. 388–399
 Лалић, Иван В. 26, 27, 53, 55–57, 60, 61,
 63–66, 68, 278, 279, 286, 359, 389, 391
 Левери Смар, Џенет (Janet Levarie Smarr) 300, 301
 Лесковац, Младен 26, 40, 42, 51, 59, 177, 279, 354, 373, 386
 Линдоп, Гревел (Grevel Lindop) 99–102
 Лонгена, Балдасаре (Baldassarre Longhena) 63, 313
 Лонгена, Мелкиседек (Melchisedech Longhena) 314
 Лонгин (Longinus) 359
 Лотман, Јуриј (Юрий Михайлович Лотман) 203
 Луј XIII (Louis XIII), краљ 355
 Лучани, Томазо (Tomaso Luciani) 319

Мажуранић, Иван 79, 375
Мајендорф, Јован (Иоанн Теофилович Мейендорф) 65,
277
Макена, Ејми (Amy McKenna) 347
Максимовић, Мирослав 15, 27
Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 358
Манојловић, Годор 11, 26, 31–34, 37–40, 51, 54, 190, 191,
256, 257, 271, 354, 386
Манцони, Алесандро (Alessandro Manzoni) 311
Маретић, Томо 73
Марино, Ђамбатиста (Giambattista Marino) 355
Марићевић Балаћ, Јелена 13, 144–159
Марковић, Даница 163
Марковић, Светозар 29
Марковић Кодер, Ђорђе 204, 365
Мартиниони, Ђустинијано (Giustiniano Martinioni) 317,
318
Матавуљ, Симо 295
Матић, Душан 38, 316
Медаковић, Богдан 373
Мемо, Франческо Паоло (Francesco Paolo Memmo) 329
Микавица, Дејан 17
Милановић, Александар М. 13, 86, 163–181
Миљинковић, Миомир 254
Миљинчевић, Васо 76
Милица Николајевна, кнегиња 148, 158
Миловановић, Милован 77
Милосављевић, Петар 99, 105, 109
Милосављевић Миљих, Сања 261, 267
Милтон, Џон (John Milton) 46, 157
Милутиновић, Коста 370
Милутиновић Сарајлија, Сима 230, 365, 373, 399
Миљковић, Бранко 11, 27
Миошић Качић, Иван 270
Мирковић, Лазар 283
Мићевић, Коља 337
Михаиловић, Дејан 283

Мишић, Зоран 32, 43, 51, 354, 356, 360, 362
Москини, Ђанантонино (Giannantonio Moschini) 313, 318
Мушицки, Лукијан 201

Назаров, Далер (Далер Назаров) 258
Настасијевић, Момчило 35, 43, 54, 399
Настовић, Иван 58
Негри, Ада (Ada Negri) 295
Негришорац, Иван 188
Недељковић, Душан 84, 85
Недић, Зоран 11
Недић, Љубомир 26, 51, 53, 55, 76, 80, 98, 189–191, 354,
361, 374, 385
Несторовић, Зорица 254
Нешић, Ђорђе 26
Нијеро, Антонио (Antonio Niero) 61, 319
Николић, Ненад 13, 217–233
Новаковић, Бошко 370
Новаковић, Стојан 165
Новалис (псеуд. Георга Филипа Фридриха фон Харденбер-
га – Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg,
Novalis) 358

Његош, Петар II Петровић 365, 372, 373, 375, 381
Њутн, Исак (Isaac Newton) 334

Обрадовић, Доситеј 311, 372
Огњановић, Дејан 236, 241, 332, 333, 340, 343
Орлов Вилимоновић, Лариса 277
Орсић, Срђан 58–61
Онг, Валтер (Walter Jackson Ong) 256
Отовић, Владимир 143, 199

Павић, Милорад 24, 64, 287, 353, 355, 358, 359
Павловић, Миодраг 11, 26, 27, 43, 51, 58–60, 99, 104, 106,
123, 135, 294, 317, 336–338, 340, 353, 355–360, 386
Пајић, Миленко 391, 398

Пајпер, Џон (John Piper) 324
 Палавестра, Предраг 87
 Паланачки, Јулка 59, 62
 Палацески, Алдо (Aldo Palazzeschi) 13, 309, 310, 320, 321
 Пантић, Михајло 253
 Пантовић, Катарина 14, 385–401
 Париповић Крчмар, Сања Ј. 13, 183–198
 Парменид (Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης) 361
 Пачић, Јован 205
 Пачифико, Пјетро Антонио (Pietro Antonio Pacifico)
 318
 Пеитмен, Стивен (Stephen Peithman) 332
 Перић, Раша 279
 Петковић, Новица 25
 Петковић Дис, Владислав 108, 357
 Петрарка, Франческо (Francesco Petrarca) 295, 298, 299,
 301–304
 Петровић, Александар 334, 338
 Петровић, Вељко 369, 370–374, 386
 Петровић, Миодраг 252
 Петровић, Растко 38, 54, 360
 Петровић, Светозар 25, 51, 186, 187, 202, 203, 205, 209
 Печинали, Ђован Франческо (Giovan Francesco Pecinali)
 310
 Пива, Виторио (Vittorio Piva) 319
 Пиндар (Πίνδαρος) 46
 Пипер, Предраг 86, 294
 Питагора (Πυθαγόρας) 89
 Платон (Πλάτων) 89, 301, 363
 По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 14, 25, 30, 54, 331,
 333–337, 339, 340, 343–348, 358
 Попа, Васко 11, 14, 26, 31, 43–50, 55, 56, 280, 357, 385,
 389–400
 Поповић, Богдан 11, 26, 36, 37, 357, 361, 365, 374, 385
 Поповић, Ђорђе 221
 Поповић, Стеван В. 74
 Поповић, Тања 266, 267, 269, 270

Поповић Николић, Данијела 265
 Поповић Стерија, Јован 43, 354, 389
 Правдић, Иван 252, 253
 Прерадовић, Петар 75
 Продановић, Радомир 359
 Проле, Драган 394

Радивојевић, Ратко 252
 Радичевић, Бранко 35, 37, 55, 74, 75, 77, 205, 207, 209,
 357, 359, 360, 372
 Радовић, Миодраг 25, 51, 86, 87, 144, 146, 147, 149, 152,
 155, 156, 194, 354
 Радојчић, Саша 12, 83–96
 Радоњић, Горан 13, 97–112
 Радуловић, Марко М. 13, 92, 113–141
 Раичевић, Горана 35, 36, 51
 Ракић, Милан 55, 357
 Рамзи, Хосам (Hossam Ramzy) 258
 Рансимен, Стивен (Steven Runciman) 283
 Ређеп, Драшко 370
 Ренан, Ернест (Joseph Ernest Renan) 113, 122, 222, 223
 Рикер, Пол (Paul Ricoeur) 227
 Ристић, Јован 75
 Ристић, Марко 38
 Ристић, Олга 165, 173
 Ричардс, Ајвор А. (Ivor Armstrong Richards) 275
 Руварац, Коста 122, 219–222, 224
 Рудерман, Дејвид (David B. Ruderman) 315
 Ружић, Жарко 186, 265
 Русо, Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 101

Савић, Милан 37, 51, 76, 354, 386
 Савић-Ребац, Аница 26, 37, 40, 41, 51, 99, 354, 361
 Саид, Едвард (Edvard Said) 244
 Санктис, Франческо де (Francesco de Sanctis) 304
 Секулић, Исидора 11, 354, 362, 366, 38
 Симовић, Љубомир 26, 27, 51, 55–57, 63, 66, 67, 99, 258,
 338, 339, 341, 354

Симоновић, Радивој 59, 280, 373
Скендеровић, Ивана Е. 299
Скерлић, Јован 11, 26, 51, 54, 80, 354, 355, 361, 365, 372,
374, 385
Сладоје, Ђорђо 26
Смиљанић, Дамир 84, 85
Софокле (Σοφοκλῆς) 158
Спароу, Џон (John Sparrow) 14, 309, 310, 323–325
Срејовић, Драгослав 284
Стајић, Васа 366
Стаменковић, Весна 252
Станковић, Корнелије 156, 158
Стевановић, Лидија 252
Степановић, Милан 317
Стефановић, Мирјана Д. 13, 188, 199–213
Стефановић, Светислав 26, 32, 51, 54, 354, 374, 386
Стојановић, Драган 58, 99, 103, 105, 116, 119, 120, 127,
128, 135, 136, 230
Стојановић Пантовић, Бојана 14, 353–368
Стојковић, Андрија 84
Стојковић, Саша 252
Сувајџић, Бошко 281, 339, 342, 343

Тарановски, Кирил (Кирилл Фёдорович Тарановский)
203
Тасо, Торквато (Torquato Tasso) 46, 157
Терзић, Марија С. 331–350
Тешић, Милосав 279, 399
Томић, Драгана 153
Тортон, Фил (Phil Thornton) 258
Треш, Џон (John Tresch) 331, 332, 334, 347
Трифунровић, Ђорђе 147
Тропин, Тијана 225

Ђурчин, Милан 203

Ускоковић, Милутин 371

- Ферони, Ђулио (Giulio Feroni) 298, 299
 Флашар, Мирон 40, 144, 149, 150, 152, 156–158
 Форд, Џенифер (Jennifer Ford) 100
 Фрај, Нортроп (Nortrop Fray) 275
 Фрејзер, Џејмс Џорџ (James George Frazer) 147
 Френклин, Мајкл (Michael Franklin) 247
 Фридрих, Хуго (Hugo Friedrich) 387
 Фројд, Зигмунд (Sigmund Freud) 239, 258
- Хајне, Хајнрих (Christian Johann Heinrich Heine) 158,
 194, 240, 271
 Хаселквист, Теодор Едвард (Theodor E. Hasselquist) 325
 Хаџимуртезић, Ервин 252
 Хаџић, Антоније 74
 Хераклит (Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος) 335, 361
 Херодот (Ἡρόδοτος,) 270
 Хоган, Патрик Колм (Patrick Colm Hogan) 268
 Хомер (Ὅμηρος) 46, 73, 157
 Хопкинс, Ендру (Andrew Hopkins) 312, 313
 Хорват, Ото 343
 Хрћан Остојић, Вера 252
 Христић, Јован 27, 37, 52, 53, 55, 253, 275, 353–356, 358,
 365, 366
- Цвијановић, Светислав Б. 37
 Це, Чуанг (莊子) 102
 Црњански, Милош 11, 15, 19, 25–27, 31, 32, 35–37, 52, 54,
 55, 136, 252, 255
- Чајкановић, Веселин 220
 Чале, Франо 302
 Чебашек, Александра В. 343, 345
 Чичовачки, Предраг 93
 Чупић, Радоје 252
- Шантић, Алекса 202
 Шеатовић, Светлана 12, 20, 53–70

Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 26, 33, 36, 46,
73, 74, 155, 157, 184, 211, 355, 360, 363, 363
Шевић, Милан 280
Шели, Перси Биш (Percy Bysshe Shelley) 107, 158
Шијаковић, Богољуб 88
Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 46, 157, 227, 230, 231
Шлегел, Фридрих (Friedrich Schlegel) 218, 230, 231
Шмаус, Алојз 256
Шмиц, Херман (Herman Schmitz) 261
Шолем, Гершом (Gershom Scholem) 315
Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) 79, 91

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИЧКА НАЧЕЛА ЛАЗЕ КОСТИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

Издавачи

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2

ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ
Требиње

За издаваче

Др Бојан Јовић
Мр Мирко Ђурић

Лектор и коректор
Грозда Пејчић

Преводи резимеа на енглески

Марија С. Терзић
Катарина Пантовић

Именски рејисар
Александра Секулић

Графичко уређење
Лепосава Кнежевић

Тираж
300

Штампа
Printshop Требиње

ISBN 978-86-7095-329-1

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Костић Л.(082)

ПОЕЗИЈА и поетичка начела Лазе Костића :
зборник радова / [уредници Светлана Шеатовић,
Марко Аврамовић]. - Београд : Институт за књижевност
и уметност ; Требиње : Дучићеве вечери поезије, 2024
(Требиње : Printshop). - 413 стр. : слика Л. Костића ;
19 см. - (Наука о књижевности. Поетичка истраживања
; 30)

Тираж 300. - Стр. 11-14: Уводна реч / Уредници. -
Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Summaries. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-329-1

а) Костић, Лаза (1841-1910) -- Поетика -- Зборници

COBISS.SR-ID 136993033