



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
ОДСЕК ЗА СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ

ПЕСНИЧКИ ОБЛИЦИ СРПСКОГ НЕОСИМБОЛИЗМА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор:
Проф. др Никола Грдинић

Кандидат:
мр Сања Париповић Крчмар

Нови Сад, 2014. године

**УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ**

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	mr Sanja Paripović Krčmar
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	prof. dr Nikola Grdinić, redovni profesor
Naslov rada: NR	Pesnički oblici srpskog neosimbolizma
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Novi Sad
Godina: GO	2014.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	

Fizički opis rada: FO	4 poglavlja, 345 strana
Naučna oblast: NO	Srpska i južnoslovenske književnosti sa teorijom književnosti
Naučna disciplina: ND	Teorija književnosti
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	stalni oblici pesme i strofe, srpski neosimbolizam, balada, balata, lauda, stramboto, sestina lirika, rondo, rondel, madrigal, sonet, tercina, sesta rima, kanon, heksametar, sapfijska strofa, formalni manirizmi
UDK	
Čuva se: ČU	
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Монографски приказ песничких облика у одређеном периоду српске књижевности, настао на корпусу дела српских неосимболистичких песника, корак је ка валоризовању форме и незанемаривању проблема формализације путем утврђених правила. Проучавање репертоара песничких облика ових песника модернизоване традиције, препознавање употребе облика, извођење типолошке поделе као и маркирање начина на који се односе према облику (у којој мери и на који начин се крше строга и утврђена правила; ради ли се о деструкцији или стилизацији облика), представљаће допринос управо континуираном актуализовању питања сталних облика. Према је о неосимболистичким песницима доста писано, има значајних текстова у којима се тумачи њихова поетика, није истражено, међутим, који су се све песнички облици и на који начин употребљавали, нити је компаративно сагледана специфичност поступака свих песника ове оријентације. Само се у својству примера могу уочити понеке песме ових песника у радовима који систематски представљају све сталне облике</p>

песме, строфе и стиха. Циљ нашег истраживања је да сагледа поетичке претпоставке неосимболистичког песништва из аспекта опредељења за утврђене песничке облике; да издвоји промишљања о облицима појединих песника ове групе исказана у есејима, са освртом на начелне разлике у схватању; да уочи доследност између поетичких исказа и конкретних песничких остварења, и коначно, да укаже на врсте и одлике облика којима су се служили, као и на поступке којима су их модернизовали. Све до данашњег дана остало је занемарено студиозно проматрање и интерпретирање принципа грађења песме, па чак и нека компаративна анализа примене песничких облика неосимболиста и песника на које су се угледали.

У првом поглављу докторске дисертације *Песнички облици српског неосимболизма* осврнућемо се на појам песнички облици, дати преглед постојеће литературе о сталним облицима, указати на претходна сазнања и методолошки оквир истраживања. Потом ћемо сагледати основне поетичке постулате неосимболистичког песништва и издвојити склоност према сталним облицима као вид односа према традицији и представити грађу (библиографија облика у песничким књигама).

Друго поглавље, поред књижевно-историјског контекста српског неосимболистичког песништва, којим се указује на утицај модерне поезије како европске тако и наше, те активирање и модернизовање песничке традиције, представиће и свесност значаја форме опипљиву у експлицитној поезици ових песника.

Главно поглавље монографије пружиће преглед сталних облика песме и строфе којима су се песници изражавали. Биће издвојени облици по пореклу: романски (који су и најзаступљенији), грчко-

	<p>византијски и класични. Прегледно ће све песме истог облика наведених песника бити груписане, свака интерпретирана понаособ и у односу на песме других аутора. Издвојиће се и одређени типови строфа преузети из традиције; интерпретативно ће се указати на однос слободног и везаног стиха, указати на обнову стихова из класичне, европске и домаће традиције.</p> <p>Закључак ће генерално одговорити које су особености избора песничких облика и поступања с традицијом песника друге послератне песничке генерације, затим извести проблематику принципа грађења песама усклађену са поетичким моментима и иновације у поступцима структурирања чиме су начинили помаке на развојној линији српске поезије.</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	
Author: AU	mr Sanja Paripović Krčmar
Mentor: MN	Nikola Grdinić, PhD
Title: TI	Poetic forms in Serbian neosymbolism
Language of text: LT	serbian
Language of abstract: LA	english
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Novi Sad
Publication year: PY	2014.
Publisher: PU	
Publication place: PP	

Physical description: PD	4 chapters
Scientific field SF	Serbian literature with literary theory
Scientific discipline SD	Theory of literature
Subject, Key words SKW	fixed forms of poems and stanzas, Serbian neosymbolism, ballad, balata, lauda, strambotto, sestina lirica, rondeau, rondel, madrigal, sonnet, terzina, sesta rima, canon, hexameter, Sapphic stanza, formal mannerisms.
UC	
Holding data: HD	
Note: N	
Abstract: AB	<p>Founded on the body of works by Serbian neosymbolist poets, this monographic presentation of poetic forms in a particular period of Serbian literature is a step toward the evaluation of the form and represents due acknowledgement of the formalization problem by means of established rules. Studying the repertoire of poetic forms of these poets belonging to a modernized tradition, recognizing their form usage, proposing typological classifications and marking the manners in which they are related to the form (how and to which extent are strict and predefined rules broken; is there any destruction or stylization of forms) will contribute to the continued actualization of the issue of fixed forms. Much has been written on neosymbolist poets and there are significant texts in which their poetics is interpreted. Nevertheless, it has never been researched which poetic forms are used and how, nor has there ever been any comparative analysis of specific techniques of all the poets within this orientation. Some poems of these poets can only be recognized as examples in the papers systematically presenting all fixed forms of poems, stanzas, and verses. The goal of this research is to analyze poetic preconceptions of neosymbolist</p>

poetry in terms of commitment to established poetic forms. In addition, the research aims to pinpoint the thoughts on the forms of the respective poets within this group expressed in essays, paying attention to fundamental differences in their understanding, and to notice consistency in poetic statements and particular poetic achievements. Finally, it highlights the types and characteristics of the forms used by Serbian neosymbolist poets, as well as the techniques applied in their modernization. Studious consideration and interpretation of principles involved in writing poems have been neglected to this very day, just like any comparative analysis of the use of poetic forms by neosymbolists and the poets they revered.

The first chapter of the doctoral thesis *Poetic Forms of Serbian Neosymbolism* takes a look at the notion of poetic forms, offers an overview of the existing literature dealing with fixed forms, and indicates previous findings and the methodological framework of this research. Then the basic poetic postulates of neosymbolist poetry are considered and the tendency toward fixed forms as a kind of relation to tradition is highlighted. Finally, the first chapter brings the overview of the corpus – bibliography of forms in poetic books.

The second chapter presents the awareness of the significance of the form tangible in the explicit poetics of these poets. It also underlines the literary and historical context of Serbian neosymbolist poetry, which indicates the influence of both European and Serbian modern poetry, as well as the activation and modernization of poetic tradition.

The central chapter of this monograph presents an overview of fixed forms of poems and stanzas used by Serbian neosymbolist poets. Based on their origin, forms are classified as: Roman (the most common), Greek-Byzantine and classical. All the poems by the listed poets using the same forms are clearly grouped, and each of them interpreted, on its own and in relation to the poems by the other authors. Certain types of stanzas taken from the tradition

	<p>are listed as well. The relation between free and rhymed verse is highlighted interpretively and the revival of verses stemming from classical, European and Serbian tradition is underscored too.</p> <p>In general, the conclusion proposes the characteristics of chosen poetic forms and the usage of the tradition of the second postwar generation of poets. Furthermore, it draws attention to the issue of poem creating principles harmonized with poetic eras, and to innovation in structuring techniques which brought improvements in the development of Serbian poetry.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	<p>president: member: member:</p>

САДРЖАЈ

АПСТРАКТ.....	5
---------------	---

ABSTRACT.....	7
---------------	---

I ПОЈАМ ПЕСНИЧКИ ОБЛИЦИ; МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

1. Теоријске основе (претходна сазнања о сталним облицима).....	10
2. Поетичке претпоставке неосимболистичког песништва.....	19
3. Грађа.....	26
3.1. Стални облици романског порекла.....	26
3.1.1. Стални облици песме.....	26
3.1.2. Стални облици строфе.....	33
3.2. Стални облици грчко-византијског порекла.....	35
3.3. Стални облици класичног порекла.....	35
3.3.1. Строфа.....	35
3.3.2. Стих.....	36
3.4. Формални маниризми.....	36

II СХВАТАЊЕ ПЕСНИЧКИХ ОБЛИКА (ОДНОС КА ОБЛИКУ)

1. Књижевно-историјски контекст српског неосимболистичког песништва.....	38
1.1. Традиција и иновација.....	38
1.2. Стваралачки дослух са традицијом – националном и европском.....	41
1.3. Песници модернизоване традиције.....	50

2. Свест о песничким облицима у експлицитној поезици.....	53
2.1. Осећање облика Бранка Миљковића.....	54
2.2. „Песничке ситнице” Борислава Радовића.....	58
2.3. „Чишћење алата” Милована Данојлића.....	60
2.4. Аутопоетички искази Ивана В. Лалића.....	64
2.5. Христићев однос према форми.....	68

III ПЕСНИЧКИ ОБЛИЦИ СРПСКИХ НЕОСИМБОЛИСТА

1. Стални облици романског порекла.....	75
1.1. Стални облици песме.....	75
1.1.1. Балада.....	75
а) Балада Бранка Миљковића.....	77
б) Баладе Милована Данојлића – појединачне и у циклусу.....	80
1.1.2. Балата.....	94
а) Миљковићева стилизација облика балате.....	95
1.1.3. Лауда.....	97
а) Лауда – циклус и песма Бранка Миљковића.....	98
б) Циклус „Четири лауде на тему звезда” Ивана В. Лалића.....	100
1.1.4. Страмбото.....	103
а) Лалићев циклус страмбота (жанровски насловљен).....	104
1.1.5. Сестина лирика.....	111
а) „Буђење у зимској ноћи” Ивана В. Лалића.....	114
1.1.6. Рондо.....	121
а) Рондо Милована Данојлића.....	122
1.1.7. Рондел.....	125
а) Два рондела Бранка Миљковића.....	126
б) Два рондела Милована Данојлића.....	129
в) „Рондел” Велимира Лукића.....	132
1.1.8. Мадригал.....	133

а) Ренесансни облик – циклус мадригала Велимира Лукића.....	137
1.1.9. Сонет.....	141
а) Сонети Бранка Миљковића.....	154
б) Лалићеви појединачни сонети.....	160
в) Сонети Борислава Радовића.....	164
г) Сонети Милована Данојлића.....	167
д) Сонети Велимира Лукића.....	171
ђ) Спорадична употреба сонета у песништву Јована Христића и Драгана Колунције.....	180
1.1.10. Циклус сонета.....	185
а) „Седам мртвих песника”, „Триптихон за Еуридику” и „Бол и сунце” Бранка Миљковића.....	186
б) „Мелиса”, „Десет сонета нерођеној кћери” и „Два сонета о лобањи” Ивана В. Лалића.....	192
в) „Сонети Магу”, „Фаунова досада” и „Сонети из самоће” Борислава Радовића.....	207
г) Данојлићев и Вукадиновићев сонетни триптих.....	213
д) „Име заборав”, „О двојнику”, „Руб времена”, „Неправилни сонети” и „Слике из сутона” Велимира Лукића.....	216
1.1.11. Сонетни венац.....	220
а) „Трагични сонети” Бранка Миљковића.....	221
б) „15 прелудијума за љубав” Ивана В. Лалића.....	227
1.2. Стални облици строфе.....	231
1.2.1. Терцина.....	231
а) Модернизоване терцине Ивана В. Лалића.....	236
б) Данојлићева стилизација терца риме.....	244
в) Песме у терцинама као оквир збирке <i>Чарна птица</i> Божидара Тимотијевића.....	245
г) Циклус терцина Алека Вукадиновића.....	246
1.2.2. Сестина (sesta rima).....	251

а) Основна строфа песама и циклус строфа-песама Милована Данојлића...	252
б) Традиционално римоване сестине Алека Вукадиновића.....	254
2. Стални облици грчко-византијског порекла.....	256
2.1. Канон.....	256
а) Обнова канона – циклус канона Ивана В. Лалића.....	260
б) Композициона структура <i>Четири канона</i> Ивана В. Лалића.....	263
в) Раван песничког саопштења (семантички аспект).....	267
г) Жиг личне трагедије у песмама канона.....	272
д) Цитатност у канону.....	275
ђ) Лексичка структура <i>Четири канона</i>	279
е) Метричка структура <i>Четири канона</i>	281
3. Стални облици класичног порекла.....	284
3.1. Стих – хексаметар.....	286
а) Циклус хексаметара Ивана В. Лалића.....	287
3.2. Сапфијска строфа.....	295
а) Три песме у сапфичким строфама Ивана В. Лалића.....	297
4. Формални маниризми.....	301
а) <i>Versus concordantes</i> Бранка Миљковића.....	301
б) Фигурална поезија Алека Вукадиновића.....	305
 IV ЗАКЉУЧАК.....	 308
БИБЛИОГРАФИЈА.....	316

ПЕСНИЧКИ ОБЛИЦИ СРПСКОГ НЕОСИМБОЛИЗМА

Апстракт

Монографски приказ песничких облика у одређеном периоду српске књижевности, настао на корпусу дела српских неосимболистичких песника, корак је ка валоризовању форме и занемаривању проблема формализације путем утврђених правила. Проучавање репертоара песничких облика ових песника модернизоване традиције, препознавање употребе облика, извођење типолошке поделе као и маркирање начина на који се односе према облику (у којој мери и на који начин се крше строга и утврђена правила; ради ли се о деструкцији или стилизацији облика), представљаће допринос управо континуираном актуализовању питања сталних облика. Према је о неосимболистичким песницима доста писано, има значајних текстова у којима се тумачи њихова поетика, није истражено, међутим, који су се све песнички облици и на који начин употребљавали, нити је компаративно сагледана специфичност поступака свих песника ове оријентације. Само се у својству примера могу уочити понеке песме ових песника у радовима који систематски представљају све сталне облике песме, строфе и стиха. Циљ нашег истраживања је да сагледа поетичке претпоставке неосимболистичког песништва из аспекта опредељења за утврђене песничке облике; да издвоји промишљања о облицима појединих песника ове групе исказана у есејима, са освртом на начелне разлике у схватању; да уочи доследност између поетичких исказа и конкретних песничких остварења, и коначно, да укаже на врсте и одлике облика којима су се служили, као и на поступке којима су их модернизовали. Све до данашњег дана остало је занемарено студиозно проматрање и интерпретирање принципа грађења песме, па чак и нека компаративна анализа примене песничких облика неосимболиста и песника на које су се угледали.

У првом поглављу докторске дисертације *Песнички облици српског неосимболизма* осврнућемо се на појам песнички облици, дати преглед постојеће литературе о сталним облицима, указати на претходна сазнања и методолошки оквир истраживања. Потом ћемо сагледати основне поетичке постулате неосимболистичког

песништва и издвојити склоност према сталним облицима као вид односа према традицији и представити грађу (библиографија облика у песничким књигама).

Друго поглавље, поред књижевно-историјског контекста српског неосимболистичког песништва, којим се указује на утицај модерне поезије како европске тако и наше, те активирање и модернизовање песничке традиције, представиће и свесност значаја форме опипљиву у експлицитној поетици ових песника.

Главно поглавље монографије пружиће преглед сталних облика песме и строфе којима су се песници изражавали. Биће издвојени облици по пореклу: романски (који су и најзаступљенији), грчко-византијски и класични. Прегледно ће све песме истог облика наведених песника бити груписане, свака интерпретирана понаособ и у односу на песме других аутора. Издвојиће се и одређени типови строфа преузети из традиције; интерпретативно ће се указати на однос слободног и везаног стиха, указати на обнову стихова из класичне, европске и домаће традиције.

Закључак ће генерално одговорити које су особености избора песничких облика и поступања с традицијом песника друге послератне песничке генерације, затим извести проблематику принципа грађења песама усклађену са поетичким моментима и иновације у поступцима структурирања чиме су начинили помаке на развојној линији српске поезије.

POETIC FORMS IN SERBIAN NEOSYMBOLISM

Abstract

Founded on the body of works by Serbian neosymbolist poets, this monographic presentation of poetic forms in a particular period of Serbian literature is a step toward the evaluation of the form and represents due acknowledgement of the formalization problem by means of established rules. Studying the repertoire of poetic forms of these poets belonging to a modernized tradition, recognizing their form usage, proposing typological classifications and marking the manners in which they are related to the form (how and to which extent are strict and predefined rules broken; is there any destruction or stylization of forms) will contribute to the continued actualization of the issue of fixed forms. Much has been written on neosymbolist poets and there are significant texts in which their poetics is interpreted. Nevertheless, it has never been researched which poetic forms are used and how, nor has there ever been any comparative analysis of specific techniques of all the poets within this orientation. Some poems of these poets can only be recognized as examples in the papers systematically presenting all fixed forms of poems, stanzas, and verses. The goal of this research is to analyze poetic preconceptions of neosymbolist poetry in terms of commitment to established poetic forms. In addition, the research aims to pinpoint the thoughts on the forms of the respective poets within this group expressed in essays, paying attention to fundamental differences in their understanding, and to notice consistency in poetic statements and particular poetic achievements. Finally, it highlights the types and characteristics of the forms used by Serbian neosymbolist poets, as well as the techniques applied in their modernization. Studious consideration and interpretation of principles involved in writing poems have been neglected to this very day, just like any comparative analysis of the use of poetic forms by neosymbolists and the poets they revered.

The first chapter of the doctoral thesis *Poetic Forms of Serbian Neosymbolism* takes a look at the notion of poetic forms, offers an overview of the existing literature dealing with fixed forms, and indicates previous findings and the methodological framework of this research. Then the basic poetic postulates of neosymbolist poetry are considered and the tendency toward fixed forms as a kind of relation to tradition is highlighted. Finally, the first chapter brings the overview of the corpus – bibliography of forms in poetic books.

The second chapter presents the awareness of the significance of the form tangible in the explicit poetics of these poets. It also underlines the literary and historical context of Serbian neosymbolist poetry, which indicates the influence of both European and Serbian modern poetry, as well as the activation and modernization of poetic tradition.

The central chapter of this monograph presents an overview of fixed forms of poems and stanzas used by Serbian neosymbolist poets. Based on their origin, forms are classified as: Roman (the most common), Greek-Byzantine and classical. All the poems by the listed poets using the same forms are clearly grouped, and each of them interpreted, on its own and in relation to the poems by the other authors. Certain types of stanzas taken from the tradition are listed as well. The relation between free and rhymed verse is highlighted interpretively and the revival of verses stemming from classical, European and Serbian tradition is underscored too.

In general, the conclusion proposes the characteristics of chosen poetic forms and the usage of the tradition of the second postwar generation of poets. Furthermore, it draws attention to the issue of poem creating principles harmonized with poetic eras, and to innovation in structuring techniques which brought improvements in the development of Serbian poetry.

**I ПОЈАМ ПЕСНИЧКИ ОБЛИЦИ; МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР
ИСТРАЖИВАЊА**

1. ТЕОРИЈСКЕ ОСНОВЕ (ПРЕТХОДНА САЗНАЊА О СТАЛНИМ ОБЛИЦИМА)

Важност коју су некад имали репертоари песничких облика треба поново успоставити израдом свеобухватних и темељних приказа. Ако се, због захтевности и сложености посла, не осмелимо за опис песништва једног језика, а оно макар можемо начинити преглед једног временског периода или пак, у најједноставнијем виду, системски представити инвентар облика једног песника. Настојати треба да радови прикажу основне стиховне, строфне и сталне облике песме у песништву, рецимо, једне генерације, што је циљ нашег рада, уз пропратне неизоставне чиниоце, попут садржаја, структурних варијанти, дистрибуције у одређеним периодима стварања песника.

У свом разматрању о песничким облицима српског и хрватског романтизма, Светозар Петровић, увидевши сврсисходну намену репертоара облика, даје и један вид подстрека да приступимо послу њихове израде:

Репертоаре пјесничких облика човјек данас користи првенствено да би успоставио подлогу према којој је могуће адекватно испитати појединачне употребе једног облика и отворити опћенитије питање о функцији и семантици пјесничких облика. Али човјек их може такође искористити, ако се користи њима обазриво, као лако примјетљиву нит у оном битном ткању континуитета и промјене у историји књижевности, као више или мање објективно средство провјеравања наших више или мање субјективних опћих утисака и наших не тако лако провјерљивих опћих хипотеза о опсегу, смјеру развоја и преобразби појединих књижевних традиција (Петровић 2003а: 281).

У појединим раздобљима књижевности версификацијски елементи (стих, строфа, рима) стичу значења на основу заступљености у традицији; међутим, тако створена норма подесна је за кршење и најчешће је условљена песниковом свесном интенцијом грађења индивидуалног поетског израза и скретања пажње на однос који је изградио према целокупној песничкој традицији за коју се везује тај употребљени облик. Кршење норматива очито буди код читалаца интригираност за студиозно проницање у принципе грађења песме. Па ипак, чим се изгради норма којом се одржава традиција, последично се

рађа и потреба за кршењем исте. „Samo stvaralačkim rješavanjem napetosti između norme i pjesničkog doživljaja nastajala je prava poezija”, констатује Петровић у запису о општој теорији сталних облика (1983: 411). Исти песник понекад ће норму једног или више различитих облика стопроцентно поштовати, а понекад готово деструисати читав збир наслеђених особина. Тако песме у сталним облицима изузев подразумеваног садржаја самим обликом прихваћеног, морају да покажу и тај однос према канонској структури. Важан моменат при том је сусрет са другом културом и књижевностима, јер се облици преносе из једног језичког подручја у друго, а да се при таквим међународним додирима ипак очува његов примарни идентитет.

Петровић је упозорио да се при квалификацији песме у неком сталном облику морамо клонити постојећих двају предрасуда: прва се односи на мишљење да је таква песма добра уколико испуњава норму; док се друга, мање распрострањена премда опаснија, крије у романтичарском учењу о органској форми, обликовању песме које полази од садржаја, чиме се истиче анимозитет према готовим фиксираним облицима, а тиме им се уједно и умањује вредност (Petrović 1983: 412). Начин на који се неки песник опходи према правилима вредносно је неутралан. Није песма која поштује захтеве облика боља или лошија од оне која од тих захтева одступа. „Svako je odstupanje od norme dopušteno, a i potpuno je potčinjavanje normi dopušteno, ali dopušteno je oboje samo onda kad je motivirano” (Petrović 1983: 412).

Сталним обликом називамо облике стиха или строфе, композиције строфа у песми које су се понављале у књижевној традицији и које нас по свом утврђеном обиму, врсти и редоследу строфа, римовању, рефренима асоцирају на тај облик сваки пут кад се сусретнемо са њим. Свака нова песма у неком сталном облику биће стављена у однос са претходним репертоаром потврђујући или оповргавајући његове носеће елементе, али и освежити га новим значењем. Велику блискост стални облици остварују са жанром, особито када се за њих везује одређени садржај. Тако је могуће понеки облик сматрати жанром (рецимо сонет). Постоје три основне поделе сталних облика:

1. према пореклу (из романских¹, грчке и римске², грчко-византијске³, словенских⁴, германских⁵ књижевности и источњачких култура⁶)
2. према степену нормираности (облици са утврђеном врстом и бројем строфа (нпр. сонет); са утврђеном врстом строфа, али не и бројем (нпр. терцина); са слободнијом структуром и бројем строфа употребљених у песми, дакле без строго дефинисане норме (нпр. канциона))⁷
3. према степену распрострањености у књижевностима (слаби и јаки стални облици)⁸

Књижевно-теоријско подручје посвећено сталним облицима песме и строфе у нашој науци о књижевности дуго није целовито сагледано нити прецизно приказано у циљу олакшавања анализа и интерпретација појединачних песничких опуса или делова опуса. Недовољно је пажње посвећено овој области у проучавању књижевности, што потврђује чињеница да је у већини случајева маргинализовано бављење проблемом форме, а почесто је и искључено из истраживачких пројеката. Самим тим расте и нејасност положаја и функције сталних облика. И само дефинисање појма стални облици, при разматрању проблема форме као неодвојивог сегмента у интегралном приступу поетским текстовима, није било заступљено у већини теоријске литературе, па ни у речницима књижевних појмова, ни енциклопедијама. Засебних одређеница о сталном облику нема нити у страним

¹ Њих је и највише: канциона, секстина (*sestina lirica*), сонет, балата, балада, лауда, мадригал, терцина, терцинела, страмбото, сицилијанска строфа, риторнел, сестина (*sesta rima*), станца (*ottava rima*), рондо, рондел, ронделет, виланел, триолет, глоса, еспинела, кансион.

² Елегијски дистих, хипонактејска, архиолохијска, асклепијадска, алкманска, сапфијска, алкејска, фалекијска строфа, ода, пиндарска ода, палинодија.

³ Канон, тропар, кондак.

⁴ Бећарац, коломијка, краковјак, оњегинска строфа, частушка.

⁵ Нибелуншка строфа, Спенсера станца, енглески сонет, лимерик.

⁶ Рубаија, газела, касида, пантум, хаику, хаикаи, танка, ута, макаме, хоку, вака, таркиббанд, тарцибанд, мувашшах...

⁷ „Разлике у нормираности објашњавају се као различити ступњевни у прелазу од строфе према сталном облику” (Грдинић 2007а: 17–18).

⁸ „Пре се може говорити о јаким и слабир облицима само поједине националне књижевности или књижевне епохе” (Грдинић 2007а: 18).

нити у нашим специјализованим приручницима, премда се у сваком језику именују: енгл. *fixed forms*; фр. *poème à forme fixe*; рус. *твёрдые формы*; ит. *forme chiuze*; нем. *feste formen*. У српском језику за епитет *стални* користимо синонимне изразе *утврђени*, *устаљени*, *стабилни*; што због више изрази који се употребљавају за сталне облике само говори о неопходности нормирања терминологије.

Направимо ли хронолошки осврт на радове на српском језику, сазнајемо да је питању сталних облика посвећена пажња још у 19. веку. Значајне и корисне биле су школске поетике Ђорђа Малетића *Теорија поезије* из 1854. године и Стевана Павловића *Мала поетика* објављена 1888. године. Посебно су важне две књиге тога периода које и данас при анализама форме могу да послуже. О размерима, врстама стихова и строфама нашим и страним писао је још 1845. године Јован Суботић у раду *Наука о српском стихотворенију*. Заступајући у свом предговору тезу да за основ метрике треба да се узме народно стихотвореније, „јер нигди, гди се год та наравним путем развила, није метрика стихове дала, него стихови метрику” (1845: V), није био против ни преузимања понеких облика из стране версификације.⁹

Нешто детаљнији приказ сталних облика са примерима из свог песништва дао је Александар Андрић 1863. године у књизи *Стихотворенија*. Информативан предговор на тринаест страна „Закони стихотворства” термилошки указује на садржај науке о стихотворенију или поетике који обухвата прозодику, метрику и ритмику, а потом је побројано 20 различитих облика без класификације по врстама и пореклу. Тако поред песме, оде, химне, дитирамба, рапсодије, елегије и хероида, Андрић даје прве основне податке о сонету, мадригалу, ронду, триолету, терцини, шестини, осмини, десетини (односно глоси), канцони, канциону, кантати, газели и риторнелу. У уводу је јасно изнео и сврху употребе ових облика: „Видећи сиромаштво србско у лирском стихотворству, ја сам покушавао систематично пресадити од сваког вид по један цвџетак у башту поезије, да тако страни род србским духом припитомим. Надам се да ћу тим начином не само полъ више или уметне поезије разпространити, него и правац дати сходан духу времена” (1863: IV).

⁹ „Може се по нешто, што је свеопште лепо, и из стране метрике пресадити у нашу, али све не. Латински хексаметар и Пентаметар, и други свиколици, изузимајући Сафин стих, и трохејски гдикои, нису за нас стихови, па баш ни за саме научене. Бадава ми сами себе варамо: ми у њима видимо стихове, али неосећамо; разумевам, кад се србски сграде” (1845: V)

20. век донео је већи број разноврсније литературе о метрици, па самим тим и о облицима. Спорадичне информације могу се наћи у студији Светозара Матића из 1932. године „Принципи уметничке версификације српске”, усмерене на имитовање класичних строфа у српској књижевности 19. века. Знање о класичним метричким обрасцима, строфама и стиховима у грчкој књижевности употпуниће се књигом Николе Мајнарића *Грчка метрика* (1948) и Кајетана Гантара *Grečke lirične oblike in metrični obrazci* (1979).

У овом веку једини детаљнији и уопштенији увид у сталне облике начинио је Светозар Петровић у раду „Стих”, штампаном у зборнику *Увод у књижевност*, 1983. године. Осим метричке терминологије, система версификације, података о строфама и рими, слободном стиху и ритму, овај Петровићев текст даје преглед сталних облика стихова, строфа и песама на основу порекла, са примерима и освртом на њихов развој и примену у српској и хрватској књижевности. Петровић је за пар година употпунио и начинио комплетним сагледавање облика разматрајући и његов семантички ефекат у књизи *Облик и смисао. Списи о стиху* (1986). Уз ове две његове књиге корисне су и основне информације о појединим облицима које се могу наћи у *Речнику књижевних термина* из 1986. године или у неком новијем издању. Монографија Николе Грдинића *Нерегуларни метрички облици* (1995), корисна је у препознавању употребе полисилабичког стиха у појединим сталним облицима код неких песника.

Сви остали радови обрађују метричке репертоаре једног песника, све облике истог порекла или пак, што је и најчешће, структуру и историјат појединих облика генерализовано или на који га је начин употребио понеки поета. Таквих радова има доста и континуирано настају. Највише литературе од свих сталних облика посвећено је сонету заступљеном и у нашој и у европској књижевности. Пре свега, треба поменути књигу Светозара Петровића *Проблем сонета у старијој хрватској књижевности: (облик и смисао)* штампану засебно 2003. године; потом два зборника радова: *Sonet in sonetni venec* (1997), као резултат међународног научног скупа у Љубљани, и *Сонет у европском песничтву* (2001), обједињена предавања са Коларчевог народног универзитета. О посебној врсти сонета писао је Веселин Костић у тексту „Енглески сонет”, предговору књиге *Пет векова енглеског сонета*. Опште информације пружају и два страна текста на која се најчешће ослањамо: Валтера Менха „Облик и биће сонета” и Скота Клајва „Граница сонета, ка правилном савременом приступу”, оба објављена у часопису

Савременик из 1978. године. Посебним питањима у вези са сонетном формом бавили су се: Мирослав Топић „Како је исплетен Миљковићев сонетни венац” (1970); Иван Сламниг „Је ли сонет жанр?” (1991); Мирјана Стефановић у раду „Сонет: везани стих?” (1993); Светозар Петровић „Сонетне традиције у књижевностима на српскохрватском” (1999); Злата Бојовић „Место сонета у дубровачкој лирици” (1999). О сонетима појединих песника писали су: Светозар Петровић „Студије о Пачићевом канцонијеру” (1975–76); Нада Савковић „Сонети Јована Дошеновића” (1995); Сања Париповић – „Дучићеви сонети” (2009), „Раичковићева преданост сонетној форми (ауторски сонети и препеви)” (2010), „Поигравање ‘малом мензуром’ – Бећковићев сонетни облик” (2012), „Сонетограми Оскара Давича” (2013), „Визија у квартетној конструкцији (о песми *Ноћ дужа од снова* Милана Дединца)” (2013), „Питање сонета Бранка Радичевића” (2013), „Сонетизам Рајка Петрова Нога” (2014; у штампи). Значајни су и предговори две антологије сонета у српској књижевности: прве, коју је саставио Драгутин Вујановић 1995. године *Антологија српског сонета* и једине наследнице, *Српски сонет (1768–2008: Избор, типологија)* Часлава Ђорђевића из 2009. године.

О осталим облицима романског порекла има знатно мање литературе и није о свима њима чак ни засебно писано. На нивоу националне књижевности, у великом временском интервалу, разматрано је питање терцине у раду Светозара Петровића „Дантеова терцина у књижевности хрватској и српској” (1986); питање канцоне у раду Мирке Зоговић „Проблем превођења италијанске канцоне на српско-хрватски језик” (1982), као и питање триолета у раду Николе Грдинића „Триолет у српској књижевности” (1991). Начином на који је поједини романски облик индивидуално примењен у поезији бавили су се следећи аутори: Мирка Зоговић „Стих у Мариновом мадригалу” (1991), Никола Грдинић „Глосе на стихове Лазе Костића” (1993), Бојан Јовић „Вечно враћање сличног (Неколико речи о псалмима и баладама Милована Данојлића)” (2005), Сања Париповић „Модернизоване терцине Ивана В. Лалића”, „*Sestina lirica* Ивана В. Лалића”, „Конструкционо нијансирање истоврсног – баладе Милована Данојлића” (2013).

Значајнија пажња у литератури посвећена је и опонашању класичних размера у српској књижевности. Незаобилазни су радови Анте Петравића *Класична метрика у хрватској и српској књижевности* (1939), Николе Грдинића „Псеудокласични облици друге половине 19. века (функција, грађа, опсег)” (1987) и „О еволуцији сапфичке строфе у

српској поезији” (2007), Мирослава Кривара „О прозодијској структури српске класицистичке метрике” (1984–85). Писано је и о класичној метрици у опусу једног песника: Стеван Јосифовић „Антички узор метрике Мушицког”; Жарко Ружић „Стеријино слогемерије и његова класична метрика” и „Метрички репертоар Вељка Петровића” у којем се посебно указује на имитације античких метара (1986).

Мало је радова о сталним облицима словенског и грчко-византијског порекла; углавном је то по један текст о сваком засебном облику: Младен Лесковац, предговор у антологији *Бећарац* (1958); Марија Клеут „О књизи Ојкача, о старини бећарца и о рецензирању” (1988); Димитрије Богдановић „Византијски књижевни канон у српским службама средњег века” (1970); Светозар Петровић „О издавању средњовековног пјесничког текста” (1975); Ивана Живанчевић „Краковјак у хрватској и словеначкој поезији” (1988); Јулијан Тамаш „Коломијка као десети Јолесов једноставни облик” (1991).

Од источњачких облика строфе и песме највећу употребу и важност имали су хаику и газела, те је отуда и литература о њима заступљенија у односу на друге облике ове групе. Доминирају радови о хаикуу: Милош Црњански „Хаикаи” (1927), *Антологија кинеске лирике и Песме старог Јапана* (1990), са предговором Кајоко Јамасаки; Исидора Секулић „Поводом *Антологије јапанских песама* г. М. Црњанског” (1928); Твртко Куленовић „Рецепција и естетика хаику поезије” (1988); Александар Нејгебауер „Уз хаику Милана Токина” (1982). О рубаји, газели и касиди писао је у више наврата (1912, 1924) Сафвет-бег-Башагић. О газели су значајни радови Николе Грдинића „Газела и оријентације у српској култури XIX века”, у којем је подробно испитан Змајев однос према сталном облику песме из средњовековне персијске књижевности у збирци *Источни бисер*, и „Газеле Александра Андрића” (1994). У нашем раду „Спрега традиција у Змајевим облицима” сагледава се Змајева тежња да стране облике прилагоди домаћем песништву, да их адаптира изворним нормама, а најбољи показатељ ове интенције усавршавања српске традиције управо је употреба газеле у два збиркама источњачке поезије *Источни бисер* и *Песме Мирзе Схафија*. Рад анализује употребу сталних облика песме и строфе (газела, сестине и страмбота) у другој збирци препева.

Посебно треба поменути радове који сагледавају репертоар песничких облика у целокупном опусу песника и то првенствено српских неосимболиста. До сада је предочено

богатство обликотворних могућности у песништву Миљковића, Лалића, Данојлића и Вукадиновића у следећим радовима: Никола Грдинић „Стални облици песме у поезији Бранка Миљковића” (1996); Сања Париповић „Версификација Ивана В. Лалића” (2007), „Песнички облици Милована Данојлића” (2013) и „Метричка ружа Алека Вукадиновића”¹⁰ (2014).

Можемо закључити да у српској науци о књижевности кроз векове постоји и расте фонд литературе о питањима сталних облика, па иако је данас мали број научника ангажован на том пољу и оних који придају значаја области формализације, ипак се не гаси потреба за обједињеним увидом у поетски свет могућим само у сустицању свих елемената које га чине.¹¹ Тако су овековна стремљења и научно-истраживачка интересовања спознала неопходност систематизовања и обједињења расутих информација о томе шта подразумевамо под сталним облицима, узимајући у обзир дотадашњу теоријску свест о песничком обликовању и достигнућа настала на основу егзактних приступа појединачним примерима. Као неизоставан приручник који примарно пружа основне податке о сталним облицима данас користимо књигу Николе Грдинића *Стални облици песме и строфе* (2007), конципирану тако да за сваки облик укаже на термилошка објашњења, његова правила и поткрепи адекватним примерима из српске књижевности, понегде и примерима на латинском, руском, пољском, украјинском, словеначком, немачком и енглеском језику. Секундарно, књижица¹² приказује „судбину облика у нашој књижевности”, даје одговор „на питање који међународни облици, када, и на који начин су били употребљени, или су присутни у нашој култури” (2007а: 11), чиме је начињена и хрестоматија облика. Аутор залази и у проблемска питања „до нивоа експликације, или само као указивање, а у вези са различитим врстама питања: генеза облика; семантика; књижевноисторијски аспект; компаративни аспект; термилошка проблематика; евиденције онога што јесте/није истражено” (2007а: 11). Сви потребни сегменти

¹⁰ У раду је указано на широк распон Вукадиновићевог метричког изражавања усклађеног са идејним принципом певања садржаним у вечитом враћању, циркуларном, преплетеном и слојевитом, а притом никад истом.

¹¹ „Уопштено говорећи, без форме нема поезије, и разматрање односа према форми неопходно је и корисно за разумевање одређене поезије. Али, то је неисцрпна тема” (Максимовић 2010: 312).

¹² Послужићемо се ауторовим термином за своје дело – књижица (*libellus*) (Грдинић 2007а: 9–13).

приручника, почев од појмовне апаратуре (посебно вредне због указивања на дистинкцију између криптоформи, стилизација и изведеног облика), потом поделе облика по пореклу и обраде сваког понаособ, описа посебних случајева, библиографске белешке која пружа опсежан избор радова и предметног регистра, олакшавају приступ истраживању оваквих појава, тачније почетна су степеница за формирање традиције проучавања сталних облика.

2. ПОЕТИЧКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ НЕОСИМБОЛИСТИЧКОГ ПЕСНИШТВА

Групу српских неосимболиста, оформљену крајем педесетих година 20. века на иницијативу Драгана Јеремића, чинили су изузетно значајни песници о којима је писано доста и који су у великој мери заступљени у многим песничким антологијама. Програмски неконкретно осмишљена и спонтано организована, група је итекако импресивно деловала због ерудитности и култивисаности израза. У мноштву критичких, есејистичких текстова и приказа тумачена је њихова поетика, песнички поступци, те спроведена контекстуализација којом су заслужно досегли релевантно место у националној књижевности. Ову другу послератну песничку генерацију¹³ чија дела и у овом раду разматрамо и проучавамо превасходно из једног аспекта, чинили су првенствено деветорица песника: Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, Јован Христић, Борислав Радовић, Алек Вукадиновић, Велимир Лукић, Божидар Тимотијевић, Милован Данојлић и Драган Колунџија.

Групи су се придружили и критичари, прозни писци и други мање помињани песници, са мањим уделом и доследношћу у креирању и одржавању новоформираних поетичких претпоставки, попут Петра Пајића, Вере Србиновић, Косте Димитријевића, Звездана Јовића, Жике Лазића. Понеки песници, попут рецимо Матије Бећковића, сврставани су у ову књижевну групу иако јој нису припадали, већ су више настављали њихова стремљења пригрливши неосимболистичка својства у својој поезији, особито се ослањајући на формална искуства претходника. Тако ћемо у тумачењима српске поезије друге половине 20. века наћи податке да се песници који су се појавили после 1960. године називају неосимболистима, а да су поменути чланови групе у ствари њихове претече.¹⁴

¹³ Називану још и 'резервном генерацијом' и 'генерацијом у сенци' (Лукић 1973: 139).

¹⁴ Тако Александар Петров наводи Милана Милишића, Рајка Сјеклоћу, Божидара Милидраговића, Тању Крагујевић, Бранислава Милановића (1983: 99–198). Слободан Ракитић је поред Бећковића наводио и Александра Ристовића као неосимболисту.

У прецизирању који су песници незаобилазни када говоримо о неосимболизму, Александар Јовановић закључује:

Књижевни истраживачи не слажу се, [...], око имена песника неосимболизма: за Петрова, то су песници седме деценије, са претечама у шестој; за Павковића, песници шесте деценије; Вуковић говори само о Христићу, напомињући да је утицај симболизма педесетих година био изузетно снажан; Ракитић уочава две групе песника, а Симовић читав један мелодијски лук. Када се саберу сва поменута песничка имена, може се стећи утисак да бар половина послератних српских песника тежи (нео) симболизму (Јовановић 1994: 58).

Апостолом овог новосмишљеног песничког правца, родоначелником и душом покрета, „маркером процеса преображаја српске књижевности после Другог светског рата” (Андрејевић 2005: 146) сматрали су Миљковића који је многим од њих пружио први кров у трагалачким лутањима, освајао их својим замислима и идејама, осоколивши их да афирмишу нови поетски говор сасвим ван једностраности дотада понуђеног реализма и модернизма.¹⁵ У Миљковићевој генерацији, шароликој и индивидуализованој у свом деловању

поред класицистичке античке инспирације Јована Христића егзистира библијски интонирана фактура стихова Божидара Тимотијевића, поред аполонијске углађености Ивана В. Лалића дионизијска распојасаност раног Данојлића, поред интелектуалних продора у поезији Бранка Миљковића, рустикални сентимент Драгана Колунџије, поред сендонперсовске густине стихова Борислава Радовића естрадне слободе Матије Бећковића и Бранислава Петровића (Милосављевић 1968: 131–132).

При одређењу треба поменути да су српске неосимболисте називали више песничком групом, а не као конституисан књижевни покрет или правац. Амбициозно настојање идеолога групе није резултирало засебним правцем, али се тим, назовимо га

¹⁵ Сукоб између модерниста и реалиста окупљених око два часописа, „између две врсте комунистичких интелектуалаца” у који су били увучени песници 50-тих година српске литерарне сцене, изродио је нови, трећи пут теоријски заснован од стране Бранка Миљковића. О учешћу у том „покрету” сведочи у једном разговору Милован Данојлић: „Миљковић је био жива ватра од интелигенције: за једно преподне могао је измислити три различита књижевна правца, и бранити их с једнаком убедљивошћу. Тако је настао неосимболизам. Само из љубави и поштовања према Бранку, учествовао сам у том покрету, једва наслуђујући шта би неосимболизам могао бити, и шта бих у свом писању морао променити или посебно развијати, да бих се усагласио са захтевима школе. Убрзо је дошло до разних спорова и цепања” (Данојлић 1992: 206).

покретом у повоју, тежило јединственом циљу, тачније, једновремено је успешно постигнута синтеза дотадашњих поетичких постулата, освежена је историјска димензија, као што је и постављен израз свога времена.¹⁶ Можда им се не може приписати нека чврста заједничка метода какву имају понеке књижевне школе, али њихове стваралачке индивидуалности, које плене ерудитношћу, итекако ће успешно постићи нову поетску етапу, „у вредносном погледу можда највиши, а по потенцијалима стваралачког преображавања свакако највиталнији сегмент савремене српске поезије” (Радојчић 1997: 31). Из индивидуалних поетика ових значајних песника издваја се скуп заједничких песничких начела која називамо неосимболистичким:

супротстављање нормативној поезији, њеној јасности и обраћање мноштву, усредсређеност на мотиве песничтва и културе (ма о чему да певају, ови песници, истовремено, певају и о поезији), неговање песничке неодређености и вишезначности, тежњу ка формалном савршенству (на пример, склоност ка утврђеним песничким облицима), али и отпор авангардној искључивости и проглашавању новине за основно начело (Јовановић 1994: 8).

Замисао да издају свој лист *Симбол* остала је јалова, међутим, њихов поетички проглас ипак је постао доступан у часопису *Млада култура* пласирајући појединачне екскурсе чланова групе о неосимболизму.¹⁷ Теоријски текстови могли су се наћи и у другим тадашњим часописима, попут *Поља* и *Видика*, али је програмско пледирање одјекнуло и у интервјуима и у њиховим есејистичким текстовима, са намером учвршћења теоријске базе. Ова генерација код нас је први пут употребила термин *неосимболизам*¹⁸ 1957. године, „да би га убрзо заборавили и припадници групе и књижевна критика, па се

¹⁶ „Основни циљ неосимболизма је да изрази оно што је симболично у једном времену и у датом друштвеном контексту. Миљковићево мишљење да песма 'остаје ако је испевана у времену' могло би се схватити и као програм свих неосимболиста” (Ракитић 2005: VIII).

¹⁷ Видети одељак насловљен „Реч је о неосимболизму” у *Младој култури*, Београд, бр. 52, 14. II 1957, стр. 6. У докторској дисертацији о поезији ове групе Александар Јовановић издваја на основу ових поетичких текстова три момента као општа јер их помиње већина припадника: прво, исказе о потреби да се пева у дослуху са својим временом, те извесно осећање историје које поседују; друго, инсистирање на коришћењу симбола, међу којима посебно издваја Миљковићево књижевно значење симбола у уверењу да: „Симбол повезује оно што ми нисмо и оно што јесмо, наш субјективни свет са објективним светом око нас”; треће, свест о сопственој позицији изнад актуелног сукоба традиционалиста и модерниста (1994: 14–17).

¹⁸ Писци који су објављивали у француском часопису *Фаланга*, 1906 године, предвођени Жаном Роајером називани су такође неосимболисти. О историји термина *неосимболизам* видети Јовановић 1994: 5–71.

поново, после две деценије, појавио у књижевнокритичким и књижевноисторијским текстовима новијег времена, али сада у доста промењеном значењу” (Јовановић 1994: 9).

Значајан допринос ови песници дају српској поезији у послератном периоду, њеном развоју и усмерењу, одређењу места које заузима на читавој поетској сцени. Ова генерација, како је то рекао Петар Џацић, „уживала је плодове борбе коју су водили њени претходници; догматске концепције поезије и литературе губиле су тло под ногама” (1965: 22). Средином педесетих година 20. века на песнике више није вршена пресија како и шта треба писати, шта поезија сме да буде у друштву, а шта не; борбу је окончала претходна генерација, песници попут Васка Попе и Миодрага Павловића, суочена са „грубим оспоравањима” и „дочекивана ударцима оштрог сечива” (Џацић 1965: 23). Стављајући себе у тим околностима изнад претходног идеолошког и књижевног сукоба, песници овог нараштаја усредсређени су били више на саму поезију, на њена унутрашња питања, референцирање постојеће културе, али и очување односа према традицији, историји, миту. Миљковићеви истомишљеници, тврди Џацић, ступили су на арену литературе са правом на „неприкосновеност своје интимае, било да она одзвања муклим, трагичним тоновима, или пак да се изражава стиховима елиптичним, загонетним, и чија фактура не подлеже уским стандардима ’разумљивости’” (1965: 23). Међутим, то никако није значило да је требало нову поетику лишити артистичких достигнућа старијих литерарних исписника; започињао је и повратнички, а донекле и превратнички талас. Из таквог „споја осећања новине и осећања препознавања”, подсетимо се, и потиче уживање у књижевном делу, тврде теоретичари Велек и Ворен у разматрању књижевних жанрова: „Образац који је потпуно познат и који се понавља изазива досаду; потпуно нова форма била би несхватљива” (1991: 274).

Инсистирање на спајању различитих стваралачких концепција резултирало је управо једном од маркационих линија овога песништва. Тако је највише истицано баш њихово истовремено ослањање на модерну европску поезију и осврт на домаћу традицију и културу чиме смо добили изузетно комплексну слику песничког света поткрепљену уједно сложеним и захтевним композиционим структурама.¹⁹ Активираће се мноштво

¹⁹ „Увели су, пре свега, мисаону пренапрегнутост и интелектуалну концентрацију што је на тематском плану олакшавало да се стекне потпунији доживљај историје и духовног континуитета, а у области форме омогућавало да се, насупрот неконтролисаној и раскомањеној бујици речи, изради један сажет, концизан и синтетичан израз, ближи класичном идеалу складности и пропорције него разбарушеним егзалтацијама

песничких поетика на које ће неосимболисти усмерити нови светлосни сноп дајући притом овешталом семантичком кругу ново окриље и вредност. Тачно је констатовано да су у свом стваралаштву песнички утицај са стране умели да превладају и сачувају се од епигонства даровитошћу и способношћу „да проживљене мотиве, теме и идеје уграђују у једну помало и барокно замишљену форму” (Вујановић 1995: 72). Можда ће се у литератури највише помињати, у контексту поменутог путовања кроз културу, како нашу тако и страну, угледање на формалну организацију, премда само на нивоу препознавања истоветног обликовног уређења. Студиозно проматрање и интерпретирање принципа грађења песме за којима су посезали ови песници остало је занемарено до данас; чак и нека компаративна анализа примене песничких облика неосимболиста и песника на које су се угледали, још увек чека иза кулиса на смеле истраживаче.

Дакле, остављајући семантички распон по страни за неку другу прилику, као спону међу поетикама истичемо однос према форми и утврђеним песничким облицима. Континуирана брига према дисциплиновању израза, односно свесно приступање облику као основном конститутивном елементу песме, очитоваће управо начин песниковог одношења према традицији и култури. Посезање за појединим сталним облицима песме или строфе указује с једне стране, на мањкавост поезије без чврстог облика, на спрегнутост садржаја и форме, а са друге стране, подсетиће нас на наслеђе и период у којем се сам облик валоризовао. Песници српског неосимболизма негују однос према форми од својих првих песничких остварења и томе остају доследни, неко у већој, неко у мањој мери, све до својих поетских утихнућа. Реактивирање облика из традиције заједничка је црта свих њих, иако су појединци томе посветили више пажње те у употреби задрли дубље не би ли освежили своје и целокупно српско песништво њему до сада познатим, али и неприсутним нити коришћеним песничким облицима. Тако су посебно Миљковић, Лалић, Радовић и Данојлић увели и нове облике у нашу поезију, док су остали припадници књижевне групе најчешће посезали за најзаступљенијим облицима, попут сонета, и на томе заустављали своје интересовање. Код свих њих, уочљива је склоност баш

романтичарске несталности и ћудљивости”, објашњава Палавестра у раду о послератној српској књижевности (1972: 155).

према романским облицима, док се ретко посеже у класичну ризницу или пак у нама ближу групу словенских облика.

Не само да су се опредељивали за сталне облике, него су имали и један другачији приступ према њима далеко од миметичког. Сваки од песника досегао је и усавршио елемент у уобличавању по ком је препознатљив. А како би се ушло у траг том персоналном коду неопходно је било проћи комплетном грађом завештаном нашем књижевном благу. На том задатку велику помоћ пружили су нам, пре свега, њихови поетички искази, њихова развијена свест не само о обелодањивању песничких остварења, него и о промишљању поезије као пропратног потпорног сегмента. Њихови теоријски ставови су у великој мери одредили и уоквирили чин песничког надахнућа. И то уверење да поезија може заживети само уз упоредно еволуирање свести о поетичким премисама издвојило је ову значајну песничку генерацију у плејади поета 20. века. Додуше, подстицај за теоријска објашњења поетског чина нашли су и код страних песника чију су вокацију ка затвореној форми као уверење пронели кроз читаву генерацију. Велика посвећеност енунцијацијама о конструктивним принципима флагрантна је црта српских неосимболиста, која заслужује посебан увид пре конкретног приступа ткиву песама у циљу уочавања доследности и склада експлицитне поетике и конкретних поетских остварења, мисаоне опсервације и волумена транспонована изреченог у делу.

Неспорно је да промисли о форми имају своје корене у симболистичкој поетици. Симболистичко наслеђе у овом случају повлачи за собом и постулате надреализма, па се у поетикама ових песника мире две претходне опозитне поетике²⁰ које осећају као родбинске, како би то Миљковић рекао. Од симболиста усвајају доминацију чврсте форме којој су различите садржине подређене, што је најчешће и експлицитним исказима аргументовано; потом брисање предметности, употребу алузије и симбола, али „не инсистирање на одвојености од животног искуства и борављењу у затвореном свету симбола” (Јовановић 1994: 69), већ усредсређеност на спојивост поетичког и егзистенцијалног. Сасвим супротно ће бити преузето од надреалиста, с обзиром да се у самим текстовима прибегава тамном, херметичном, тајанственом говору, неодређености и алогичности, тешко докучивом значењу, асоцијативним исказима. Узимајући за пример

²⁰ „[...] расејано писање и дионизијски вербализам надреалиста и симболистичко будно глачање драгуља маште у пуном напону свести, требало је да се измире у једном стварању које укључује и слободне импулсе подвести и пуну одговорност свести” (Џацић 1965: 30).

многе Миљковићеве песме, упозорава се читалац на збуњеност пред стиховима, „јер у првом случају – уз сва уопштавања, па и немогућности да се поменута разлика конкретно до краја изведе – реч је о одсуству значења, које, будући да није ни дано, не може се конституисати; док је у другом случају реч о потенцијално даном, али скривеном значењу, које се зависно од контекста може реализовати” (Јовановић 1996: 207–208). Већина песника следила их је на путу редукције емпиријског света и удаљавања од видљивог, што је посебно обележило Миљковићеву и Лалићеву поезију.

Има критичара који су сматрали да је удео симболизма у неосимболистичкој поезији далеко важнији (Микић 2002), као и да вео симболизма прекрива надреалистичке поставке (Ракитић 2005), нарочито када је реч о организованости песама која није једна од видљивих настојања надреализма.²¹ И песници сами истицали су сопствену блискост са симболизмом: „Краткотрајног века, неосимболизам се родио на рушевинама револуционарног романтизма, надреализма и социјалне литературе; симболизам нам је, као лиричарима, био ближи од свих тих искустава и поступака” (Данојлић 1992: 206). Треба прихватити да је неосимболизам само реакција на поменуте правце, прожимање њихових компонената пре свега, никако копирање нити понављање утемељених поставки. Тенденција обједињења изродила је иновативну поетичку матрицу као јединствено обележје једне младе генерације спремне да брани своје ставове и да оправда своја настојања. Како бисмо спознали њену семантику и дух интегралне поезије, подразумева се да таквом песништву обезбедимо нови приступ ван познатог, већ примењиваног и површног, спремност да се доживи нова енергија, нова осећајност.

²¹ Није спорно да извесног трага организованости ипак носи и надреалистичка поетика, те се управо у томе и сустичу две доктрине, симболизам и надреализам. Пишући о Миљковићевом песништву Микић је подвукао ту додирну тачку: „Шта је тај ’минимум управљања’ о коме говори Бретон, а шта је, опет, то ’распоређивање у пјесму’? Очито је реч о врло важним елементима који указују на то да вербални аутоматизам треба условно схватити и да у сваком надреалистичком тексту постоји ’минимум управљања’, постоји распоређивање појединих елемената, што, опет, значи да су надреалисти и те како водили рачуна о организацији својих песама, ако је можда незгодно рећи да су значајну пажњу посвећивали слагању појединих елемената вербалне материје” (2002: 38). О иноваторском приступу формалним узусима, пре свега особитом амалгаму надреалистичке стиховне структуре и утврђеног облика, на скупини од стотинак сонета Оскара Давича, видети Париповић 2013а: 399–415.

3. ГРАБА²²

3.1. СТАЛНИ ОБЛИЦИ РОМАНСКОГ ПОРЕКЛА

3.1.1. СТАЛНИ ОБЛИЦИ ПЕСМЕ

БАЛАДА

Миљковић, Бранко

„Балада” (*Ватра и ништа*, 1960; *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књ.1, Ниш 1972, стр. 273–274).

Данојлић, Милован

„Небинова балада” (*Урођенички псалми*, Београд 1957, стр. 87–88).

„Јесења балада” (стр. 32), „Балада о древним речима” (стр. 15–16) (*Чистине*, Нови Сад 1973);

„Балада о трави” (*Тачка отпора*, Београд 1990, стр. 249).

ЦИКЛУС БАЛАДА

Данојлић, Милован

„Баладе” – („Балада из јутарње самоће” (стр. 47–48), „Балада о прећутаном болу” (стр. 49), „Балада из вечерње самоће” (стр. 54–55), „Балада о очима” (стр. 58–59), „Балада бескућника” (стр. 62)) (*Баладе*, Београд 1966).

²² Првобитно се у загради наводе прва издања у којима је песма објављена, а потом податак из сабраних дела песника, односно издања које се користило. Ово се посебно односи на Лалића и Миљковића.

БАЛАТА

Миљковић, Бранко

„Балата” (*Ватра и ништа*, 1960; *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књ.1, Ниш 1972, стр. 272).

РОНДЕЛ

Миљковић, Бранко

„Рондел” (*Узалуд је будим*, 1957; *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књ.1, Ниш 1972, стр. 123).

„Док будеш певао” (*Сабрана дела Бранка Миљковића*, књ.2, Ниш 1972, стр. 105).

Данојлић, Милован

„По Шарлу Орлеанском” (*Чекајући да стане пљусак*, 1986).

„Сећање на Камаљ” (*Недеља*, Загреб 1959, стр. 26).

Лукић, Велимир

„Рондел” (*Чудесни предео*, Београд 1961, стр. 19).

СЕСТИНА ЛИРИКА

Лалић, Иван В.

„Буђење у зимској ноћи” (*Круг*, Београд 1968; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. II, Београд 1997, стр. 93–94).

ЦИКЛУС СТРАМБОТА

Лалић, Иван В.

„Strambotti (1–10)” (*Писмо*, Београд 1992; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. III, Београд 1997, стр. 138–141).

ЛАУДА

Миљковић, Бранко

„Лауда” (*Ватра и ништа*, 1960; *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књ.1, Ниш 1972, стр. 271).

ЦИКЛУС ЛАУДА

Лалић, Иван В.

„Четири лауде на тему звезда” – („Пролећна звезда”, „Летња звезда”, „Јесења звезда”, „Зимска звезда”) (*Аргонаути и друге песме*, Загреб 1961; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. I, Београд 1997, стр. 323–327).

РОНДО

Данојлић, Милован

„Рондо” (*Чистине*, Нови Сад 1973, стр. 48).

ЦИКЛУС МАДРИГАЛА

Лукић, Велимир

„Мадригали или заспали сат” – („Сат”, „Витез лугалица”, „Лето”, „Тама”, „Снег”, „Звук”, „Романса”, „Галас”, „Вук”, „Мадона”, „Лептир”, „Симетрија”, „Лабуд”, „Река”, „Шкољка”, „Имена”, „Лист”) (*Мадригали и друге песме*, Београд 1967, стр. 57–73).

СОНЕТ

Миљковић, Бранко

„Сонет” (стр. 115), „Орфеј у подземљу” (стр. 119), „Грађење песме” (стр. 121), „Сонет о птици” (стр. 124), „Сонет о непорочној љубави” (стр. 125), „Усних је од камена” (стр. 126), „Душа ракије” (стр. 159), „Душа вина” (стр. 160), „Размишљање у кафани ‘Прешернова клет’” (стр. 161), „Сонет” (стр. 170) (*Узалуд је будим*, 1957; *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књ.1, Ниш 1972).

„Ноћ јача од света” (*Ватра и ништа*, 1960; *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књ.1, Ниш 1972, стр. 265).

„Смрт Орфеја” (стр. 92), „Стеван Раичковић” (стр. 95), „Мит о рукама” (стр. 98), (*Смрћу против смрти*, 1959; *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књ.2, Ниш 1972).

Лалић, Иван В.

„Молитва” (стр. 106), „Кућа” (стр. 251), „Море” (стр. 254) (*Bivši dečak*, Zagreb 1955; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. I, Београд 1997).

„У суседству мртвих” (*О делима љубави или Византија*, Београд 1969; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. II, Београд 1997, стр. 181).

„Santico della creature” (*Сметње на везама*, Београд 1975; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. II, Београд 1997, стр. 216).

„Елпенор” (стр. 106), „Никад самљи” (стр. 165) (*Писмо*, Београд 1992; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. III, Београд 1997).

Христић, Јован

„Свеће” (*Сабране песме*, Нови Сад 1995, стр. 75).

Радовић, Борислав

„Икра” (стр. 16), „Неправилан сонет” (стр. 17), „Утеши се” (стр. 31), „Сонет” (стр. 32), „Ко се још сећа рата” (стр. 33), „Два сонета о хладноћи” (стр. 34–35), „***” (стр. 36), „Луталачки дар” (стр. 37), „Нарцис Г” (стр. 45–47) (*Остале поетичности*, Београд 1959).

Лукић, Велимир

„Прелудијум” (стр. 9), „Соба или димензија сенки” (стр. 31), „Сонет” (стр. 33), „Магично време сна и нестајања” (стр. 34), „Спокојство недогледа” (стр. 39), „Облик зиме” (стр. 41), „Мреже” (стр. 42) (*Лето*, Београд 1956).

„Епитаф или објашњење страве” (стр. 9), „Звук сенке” (стр. 53), „Почетак туге” (стр. 57), „Недоречена смрт” (стр. 65) (*Чудесни предео*, Београд 1961).

„Сенке” (стр. 34), „Прелудијум” (стр. 38), „Вечерњи сонет” (стр. 41), „Сонет” (стр. 50) (*Мадригали и друге песме*, Београд 1967).

„Сонет или скица за самоубиство” (*Руб*, Београд 1982, стр. 49).

„Неправилан сонет уместо елегије” (стр. 8), „Запис једног поподнева” (стр. 14), „Нестали иза облака” (стр. 16), „Блаженство” (стр. 18), „Акварел” (стр. 20), „Друга молитва” (стр. 28), „Тестамент” (стр. 30), „Ода” (стр. 33), „Потоња песма” (стр. 34), „Подземни бродари” (стр. 35), „Гескоба” (стр. 36), „Алхемија, па онда сонет” (стр. 41), „То што бива време” (стр. 42), „Дозивање таме” (стр. 44), „Омашка” (стр. 46), „Још једна љубавна песма” (стр. 52), „Конверзација о уметности” (стр. 53), „Без несанице” (стр. 54), „Спокој” (стр. 55), „Занемели певач” (стр. 60), „Грчка ваза” (стр. 67), „Радост” (стр. 75), „Темплари, или њима слични” (стр. 83), „Заборав” (стр. 86), „Заборављени канон трајања” (стр. 95), „Руб, дрво, пут...” (стр. 96), „Мреже зачаране” (стр. 97), „Иза огледала” (стр. 98), „Орвелијада” (стр. 99), „Друго предсказање” (стр. 101), „Одблесак” (стр. 111), „Чекање је коб у коби” (стр. 112), „Поворке љутих грађана” (стр. 116), „Понављање градива” (стр. 117), „Долазак” (стр. 118), „Продужени сонет” (стр. 119), „Оплакивање Перикла” (стр. 120), „Успаванка” (стр. 122), „Сапутници” (стр. 124)

(*Будне сенке таме*, Београд 1994).

Данојлић, Милован

VIII песма циклуса „Урођенички псалми” (стр. 14), „Офелија” (стр. 39), „Смех болесника” (стр. 40), „Одбрана” (стр. 45), „Солилоквијум” (стр. 69), „Продужење” (стр. 81) (*Урођенички псалми*, Београд 1957).

„Десетка, или песма свих бројева” (стр. 23), „Ја сам миран и проповедам сјај” (стр. 33), „Сунце” (стр. 42), „Сан у родној кући” (стр. 44) (*Недеља*, Загреб 1959).

„Мрав” (стр. 27), „Последња милост пејзажа” (стр. 41), „Равнодневица” (стр. 42) (*Баладе*, Београд 1966).

„У десет секунди сна, док једним гледам оком”, „Ко отпуштени рудар”, „Кад снег с кровова пође” (*Гласови*, Београд 1970).

„Прелазак” (*Тачка отпора*, Београд 1990, стр. 266).

„Тајно корење” (*Зло и наопако*, Београд 1991, стр. 40).

„Сонет” (*Песме за врло паметну децу*, Београд 1994, стр. 117).

„Сонет са параде” (стр. 226), „Двоумица” (стр. 228) (*Разгоревање ватре*, Београд 2000).

„Ружно буђење” (стр. 41), „Калемегдан: зима” (стр. 44), „Онамо, 'намо” (стр. 68), „Grosse Мадлена” (стр. 112), „Крај рата” (стр. 119), „На крају зиме” (стр. 130), „Туђинац” (стр. 131), „Споро сазревање” (стр. 144) (*Србија на западу*, Краљево 2005).

Колунџија, Драган

„Лешник” (стр. 25), „Племе” (стр. 26) (*Затвореник у ружји*, Београд 1957).

„Затворена ружа” (*Орах*, Београд 1973, стр. 100).

ЦИКЛУС СОНЕТА

Миљковић, Бранко

„Седам мртвих песника” (стр. 105–111), „Триптихон за Еуридику I–III” (стр. 116–118) (*Узалуд је будим*, 1957; *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књ.1, Ниш 1972).

„Бол и сунце I–II” (*Ватра и ништа*, 1960; *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књ.1, Ниш 1972, стр. 263–264).

„Бол и сунце III–IV” (*Смрћу против смрти*, 1959; *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књ.2, Ниш 1972, стр. 122–123).

Лалић, Иван В.

„Мелиса (поема)” 1–31 (*Melisa*, Zagreb 1959; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. I, Београд 1997, стр. 161–191).

„Десет сонета нерођеној кћери” – („Прстен”, „Око”, „Лампа”, „Једнорог”, „Трагови”, „Завичаји”, „Средокраћа”, „Љубав”, „Докази” и „Поздрав”) (стр. 119–128); „Два сонета о лобањи” (стр. 265–266)

(*Писмо*, Београд 1992; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. III, Београд 1997).

Радовић, Борислав

„Сонети Магу” I–XIII (*Поетичности*, Београд 1956, стр. 73–85); „Фаунова досада” I–IV (стр. 49–52), „Сонети из самоће” I–VI (стр. 53–58) (*Остале поетичности*, Београд 1959).

Вукадиновић, Алек

„Трагом камених цветова” I–III (*Први делиријум*, Нови Сад 1965, стр. 35–38).

Лукић, Велимир

„Име заборав” – („Рађање игре”, „Надирање”, „Осветљен вид”, „Долазак бола” и „Лажна светлост”) (*Лето*, Београд 1956, стр. 13–17).

„О двојнику” – („Присутност”, „Инкарнација”, „Порицање истоветности”, „Неопозива препрека”, „Снага светлости”, „Лобања и лето”, „О лету и коби”, „Неуморни фаун”) (*Лето*, Београд 1956, стр. 21–28).

„Руб времена” – („Увод у заборав”, „Црни лабуд” и „Јасност бола”) (*Лето*, Београд 1956, стр. 45–48).

„Неправилни сонети” – („Сутон”, „Сенка”, „Сонет о једном пејзажу”, „Магла”, „Тама”, „Време”, „Час”, „Корал”) (*Негде је час*, Београд 1977, стр. 27–34).

„Слике из сутона” – („Сећање на Рилкеа”, „Сећање на Пастернака”, „Сећање на једно вече у Большом театру”, „Сећање на Петрарку”, „Сећање на Дантеа”, „Сећање на Еуридику”) (*Негде је час*, Београд 1977, стр. 37–42).

Данојлић, Милован

„Северно море” I–III (*Урођенички псалми*, Београд 1957, стр. 28–30).

СОНЕТНИ ВЕНАЦ

Миљковић, Бранко

„Трагични сонети” – („Почетак сна”, „Кула лобања”, „Одбацивање сумње”, „Почетак путовања”, „Почетак трагања за бићем”, „Поистовећивање бића и речи”, „Испаштање сна”, „Сећање на покојника”, „Почетак заборав”, „Измишљање света”, „Зачаравање”, „Проповедање ватре”, „Крај путовања”, „Проповедање љубави” и „Магистрале” (*Узалуд је будим*, 1957; *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књ.1, Ниш 1972, стр. 129–143).

Лалић, Иван В.

„15 прелудијума за љубав” (*Велика врата мора*, Београд 1958; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. I, Београд 1997, стр. 297–306).

3.1.2. СТАЛНИ ОБЛИЦИ СТРОФЕ

ТЕРЦИНА

Лалић, Иван В.

„Аргонаути”, „Марина” (*Аргонаути и друге песме*, Загреб 1961; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. I, Београд 1997, стр. 195, 196).

„Нереида”, 4. и 6. песма (*Чин*, Београд 1963; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. II, Београд 1997, стр. 68, 70).

„Скопски монолог”, 1. песма (*Круг*, Београд 1968; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. II, Београд 1997, стр. 89).

„Писмо”, „Слово о слову” (*Писмо*, Београд 1992; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. III, Београд 1997, стр. 170–172).

8. песме III и IV канона (*Четири канона*, Београд 1996; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. III, Београд 1997, стр. 232, 251).

Данојлић, Милован

„Зимска идила” (стр. 38), „Недељно поподне у варошици” (стр. 39), „Ново столеће” (стр. 40), „Север” (стр. 45), „Запис на кожи” (стр. 47) (*Србија на западу*, Краљево 2005).

Тимотијевић, Божидар

„Чарна птица” (стр. 7), „Побеђено сунце” (стр. 87) (*Чарна птица*, Нови Сад 1977).

ЦИКЛУС ТЕРЦИНА

Вукадиновић, Алек

„Шест терцина” – („Круг злокруг”, „Терцина Магу”, „Терцина Било крило”, „Мук до мука врњн до врњна (*Терцина црни низ*)”, „Терцина Гашење крила”, „Терцина Numen omen”) (*Тамни тџм и Беле басме*, Београд 1995, стр. 17–24).

СЕСТИНА (SESTA RIMA)

Данојлић, Милован

„Небинова смрт” (стр. 27), „Писмо у сумрак” (стр. 31–32), „Пролеће” (стр. 34), „Руке на столу” (стр. 39) (*Недеља*, Загреб 1959).

„Хаотично надање” (стр. 17), „Далек, свет увек” (стр. 29–30) (*Баладе*, Београд 1966).

„Мртва природа” (*Тачка отпора*, Београд 1990, стр. 267).

„Задушнице” (*Вечити нашлазак*, Торонто 1986; коришћена књига *Србија на западу*, Краљево 2005, стр. 5).

„Тренутак историје” (*Песме за врло паметну децу*, Београд 1994, стр. 125–126).

„Попевка” (*Србија на западу*, Краљево 2005, стр. 51).

Вукадиновић, Алек

„Вечни зов” (стр. 35–36), „Кућа слика” (стр. 37), „Претакање пејзажа” (стр. 38), „Пејзаж госта” (стр. 39), „Обиље лова” (стр. 53–54), „Вечна слика” (стр. 55), „Ловац у

трему” (стр. 108), „Један трепет – чини разне” (стр. 109) (*Трагом плена и коментари*, Београд 1973).

„Укрштени знаци” (стр. 25), „Кружно распеће” (стр. 26), „Од пејзажа–до пејзажа” (стр. 27) (*Укрштени знаци*, Београд 1988).

ЦИКЛУС СЕСТИНА (SESTA RIMA)

Данојлић, Милован

„Записима на рубу” (*Зло и наопако*, Београд 1991, стр. 83–91).

„Бројке” (од „Јединице” до „Седмице”) (*Недеља*, Загреб 1959, стр. 13–20).

3.2. СТАЛНИ ОБЛИЦИ ГРЧКО-ВИЗАНТИЈСКОГ ПОРЕКЛА

ЦИКЛУС КАНОНА

Лалић, Иван В.

Четири канона (Београд 1996; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. III, Београд 1997, стр. 177–255).

3.3. СТАЛНИ ОБЛИЦИ КЛАСИЧНОГ ПОРЕКЛА

3.3.1. СТРОФА

САПФИЈСКА СТРОФА

Лалић, Иван В.

„Море после кише” (*Време, ватре, вртови*, Нови Сад 1961; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. I, Београд 1997, стр. 235–237).

„Океан” (*Круг*, Београд 1968; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. II, Београд 1997, стр. 115–116).

„Три строфе” (*О делима љубави или Византија*, Београд 1969; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. II, Београд 1997, стр. 162).

3.3.2. СТИХ

ЦИКЛУС ХЕКСАМЕТАРА

Лалић, Иван В.

„Хексаметри” – („Меланхолија”, „Фрагмент”, „Amor fati” и „Римска елегија”) (*Писмо*, Београд 1992; *Дела Ивана В. Лалића*, књ. III, Београд 1997, стр. 145–152).

3.4. ФОРМАЛНИ МАНИРИЗМИ

ИГРЕ СА СМИСЛОМ

Миљковић, Бранко

„Паралелна песма” (*Ватра и ништа*, 1960; *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књ.1, Ниш 1972, стр. 247–248).

ГРАФИЧКИ ПОСТУПЦИ

Вукадиновић, Алек

„Тајно биље” („Круг-алхем”) (*Трагом плена и коментари*, Београд 1973; *Тамни та̑м и беле басме*, Београд 1995, стр. 43).

„Пиета, 2002.” (*Књига прстенова*, Београд 2007, стр. 227).

**II СХВАТАЊЕ ПЕСНИЧКИХ ОБЛИКА
(ОДНОС КА ОБЛИКУ)**

1. КЊИЖЕВНО-ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ

1.1. Традиција и иновација

Тежња за новаторством, за модерним изразом, повлачила је са собом истовремено и осврт на традиционално. Изградити особит однос према традицији, ослањати се на њена средства, посезати за традицијским реквизитима, могло се тумачити као начин постизања трајних уметничких вредности. Раскид са традицијом водио је забораву, а управо то је требало избећи. Вечити антагонизам појмова старо и ново, модерно и класично биће подстицајан многим песницима у изградњи сопственог става. Најчешће ће их водити ка спознаји о неопходности прожимања и синтези оба правца. У својој студији о класичној и модерној оријентацији као основној дијалектици књижевног стваралаштва, Адријан Марино је уверен да „*stvaralaštvo nije moguće bez nekog modernog koeficijenta diferencijacije, izuma; koji će da restrukturira drugačije već postojeće, tradicionalne, prenosive elemente*” (1997: 82). Модерни дух посезао је за традицијским исходиштима асимилијући класичне вредности. У том непрекидном интегрисању дела која настају у постојеће књижевне низове, сагледавана је суштина развоја стваралаштва. Сасвим је извесна немогућност раздвајања појмова класично и модерно што нас суочава са постојањем амбигвитета, својеврсне јукстапозиције. Међусобно се старо и ново преплићу, допуњују, ослањају једно на друго, те је опредељење за традицију или иновацију апсурдно услед њихове очигледне међузависности.

Управо овакво поимање ове специфичне сарадње, значаја претходног без којег новог не може ни бити, а тиме ни развоја уметности, заступају песници педесетих година двадесетог века. Указано је на три фактора који су утицали на настанак ове групе врских индивидуалаца који су се називали неосимболистима.²³ Првобитно, тежњом наших

²³ У раду који примарно разматра сталне облике песме у поезији Бранка Миљковића, иницијатора ове групе песника, Никола Грдинић ће маркирати књижевноисторијски контекст и условљеност појаве српских неосимболиста. Видети Грдинић 1996: 87–100.

авангардиста да у доношењу новог поетског израза сачувају извесне конвенције традиционалног песништва, иако са њиховим печатом у начину употребе. Тиме би модеран израз и даље био у спрези са националним обележјем. Други чинилац формирања групе садржан је у актуелном спору реалиста и модерниста. У јеку сукоба присталица окупљених око тадашња два значајна часописа, *Дело* и *Савременик*, неосимболисти се неће приклонити ни једнима стварајући свој препознатљив модел опозитан свакој искључивости. Извесне промене настале су овим сусретањем модерног и традиционалног, створена је једна дијалогска ситуације која је резултирала оним што је другачије и од једног и од другог. Следећи концепт спајања прошлости и садашњости, група неосимболиста у српској књижевности имала је истовремено и ‘позитиван’ и ‘негативан’ приступ проблему промене.²⁴ И коначно, један од фактора у контексту је европског песништва, тенденције Е. Паунда²⁵ и Т. С. Елиота које су ишле у смеру раскидања са дотадашњим конвенцијама у поетском стваралаштву, бирајући само оне елементе унутар традиције чија ће виталност изнети модерни сензибилитет и успешно критички презентовати садашњост.

Када песник посеже за традицијским исходиштима, он „ходочасти у неке светлוצаве дубине крви, у дубине колективног националног присећања, да би одатле изнео знакове заборављених мудрости, симболе вековног трајања, доказе о перзистентности меморије – и у свему томе нашао нову вредност, ново место у свом систему одбране људскости... Песников је задатак да обави чин препознавања, споји знакове у времену, сагледа целину”, рећи ће Лалић (према Поповићу 1973: 208).

Однос према традицији за послератну српску књижевност имао је пресудан значај. Испитивање моћи традиције неће ићи у правцу глорификовања њених вредности и пуког подражавања, већ ће се изнедрити један дослух са свим оним што нам је остављено у наслеђе. Тиме ће се пре свега добро упознати, а потом и успоставити континуитет са духовним вредностима претходника. Песничка генерација педесетих година носила је сазнање поштовања песничке традиције осећајући је и даље живом. Кроз њихово стваралаштво спознаћемо да из наше књижевне историје вреди прихватити, упамтити и

²⁴ Видети рад „Проблем промене у култури”, Грдинић 2007б: 365–377.

²⁵ Неће пропустити да нагласе Паундову мисао о традицији ни Миодраг Павловић (2010: 53), нити Иван В. Лалић (1997г: 234): *Традиција је лепота коју чувамо, а не систем/гарнитура окова који нас спутава.*

дорађивати поједине делове; да нас очување спона са традицијом не спутава у креирању индивидуалности. Уз одговорност, она је и „изазов, подстицај, на који песник мора да одговори свим својим стваралачким моћима”, рећи ће Миодраг Павловић, песник прве послератне генерације, који је подробно разматрао проблем песничке традиције у предговору *Антологије српског песништва (XI – XX век)* (Павловић 2010: 15–61). Он ће прецизно представити ситуацију тадашњих песничких стремљења, можемо рећи, у потпуности применљиву и на групу неосимболиста:

Данашњи песници вајају нове рељефе на телу традиције, а песничка прошлост нам помаже да схватимо боље шта се у данашњој поезији збива. Из појединих песника рађају се нови правци развоја и бергсонски се ‘распрскавају’ на разне стране, у друге се песнике уливају разни токови и наше и стране традиције; спаја се неспојиво, ствара се незамисливо (Павловић 1973: 84).

Тај поетички постулат, основна поставка спајања неспојивог, за коју су се неосимболисти залагали, имао је за циљ реализовање интегралне поезије. Замисао је била да се постојеће вредности овлапоте у садашњем тренутку, а да се том синтезом ипак начини њихов препознатљив израз, у домену савремености. Под копреном две поетике, симболистичке и надреалистичке, тежиће се измирењу и укрштају које ће сублимисати дајући нов песнички израз. У таквом изразу остварена је равнотежа, како је то Лалић констатовао пишући о поезији Велимира Лукића, а поводом књиге *Мадригали и друге песме*, која „је саграђена у једном занимљивом и несумњиво особеном споју елемената традиционалног лиризма и једне квалитетно нове осећајности, карактеристичне за песнички напор послератних генерација” (1973: 624).

1.2. Стваралачки дослух са традицијом – националном и европском

Ко узмиче од скутова традиције не излаже се само ускогрудости њених бранилаца: њега чека казна са одложеним дејством, чији је извршилац време.

Борислав Радовић

„Poeta minor”²⁶

1.2.1. Процес задирања у културну и књижевну традицију не само националну него и европску, један је од кључних аспеката неосимболистичког песништва. Реч је о песницима, генерацијским исписницима чије су песничке стазе потцртане књижевном образованошћу; песницима који су трагали за новим изражајним могућностима ослањајући се на разноврсна стваралачка искуства – стварајући и на подлози народне поезије, фолклора, осврћући се на средњи век и Византију, надовезујући се на претходну националну поезију, у смислу изградње новог односа и према надреалистичкој, авангардној поезији. Предуслов стварања свакако је укореењеност у националном терену, песници морају бити свесни оних који су пре њих писали иначе ризикују етикетирање духовног провинцијализма, како је то говорио Лалић:

Провинцијалан је дух који одбија да се сећа, који се одриче својих координата заданих 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 1997д: 268).

Настављање посла предака опсесивно ће пламтети у духу свих припадника ове поетске групе. На јавним манифестацијама у два наврата на дослух са наслеђем указаће и Борислав Радовић, прво примајући награду „Десанка Максимовић” у Бранковини 16. маја 2001. године, а потом и награду „Жичка хрисовуља” у Жичи 19. августа 2002. године.

Пред споменом на нашу песникињу, потврђујући да није поникао без корена и да дослух са претходницима у тренуцима његовог рада није изостао, пронеће речи:

²⁶ Радовић 2001г: 164.

„Инокосан колико то може бити, он (песник – С.П.К.) ствара на створеноме. Модеран песник се нарочито одликује свешћу о томе. Он је штавише одавно истакао да својим претходницима дугује све што је постигао” (2002: 202). Прецизирао је Радовић да сам песник није заслужан за тај дослух, с обзиром да се он не бира, као ни матерњи језик, већ се бирају само разлог и средства.²⁷

Чињеницу да поезија зависи од свега што је до тог тренутка написано, да се одједи разних песника уплићу у поезију уопште, па тако и наших неосимболиста, посведочиће и гостима на Жичкој песничкој свечаности. Радовић нам је понудио решење којим ће вредности које песници стварају бити окренуте будућности и трајати кад и ти модернисти постану традиционалисти.²⁸

Опредељујући се да потражи ослонац на искуствима једних а заобилазећи искуства других, он бира међу њима себи сроднике, од далеких према ближима и најближима, како би се и сам прикључио том мноштву. Мало која реч је само његова, срећни проналазак из некаквог звезданог тренутка; мало која реч не би се дала протумачити као његово макар и нехотично позивање на нешто негде већ домишљено и исказано. Испада као да будућа песничка творевина пониче из дослуха са наслеђем, које је и само некада припадало будућности (Радовић 2003: 24).

Потребу за обухватањем целине у перманентном неговању наслеђа преточиће и симболички стихови његове песме „Живот вина”:

По недељном ручку, док пропадамо у сан,
власишта мокрих од варења и од жеге,
отац би ушао у виноград и ту се
бавио до мрака, окружен чокотима;
редио би лишће, разгледао гроздове,

²⁷ „Уосталом, песник се неизбежно, сваким иоле озбиљнијим и заснованијим покушајем, одређује према ономе што зовемо наслеђем, било да у њему тражи подршку или налази препреке остваривању сопствених намера. Састављање стихова могли бисмо примити као његов начин да се о томе изјасни. А то изјашњење није напослетку ништа друго до његов поступак, што ће рећи разлог којим он оправдава писање песме, уз одговарајући одабир и употребу песничких средстава која му стоје на располагању. Он чак може донекле да преиначује наслеђена средства, прилагођавајући их својим захтевима, да би их, тако преиначене, понудио на разматрање и коришћење следбеницима” (Радовић 2002: 202).

²⁸ У свом разлагању термина модерног А. Марино ће навести формулу Камила Петрескуоа: „*‘striktno teorijski gledano, tradicionalizam je samo beskonačna serija klasicizovanih modernizama’* ili: *‘modernisti su samo tradicionalisti u nastanku’*” (Marino 1997: 103).

пуцад крупнију од бибера,
и мислио о новом вину.

Данас претачем вино из његове мисли;
дижем га, жуто, светлуцаво, према окну:
да кроза њ промакне прашњаво сунце. И знам
чим жмирну зимска окца и сукну ластари,
замутиће се оно, живо.

Као да се није ни прекидала веза
међу петељком и коленцем,
биће опет у дослуху овога лета
вино у подруму, у плесним боцама,
и Сунчев корак глухотом небеских кућа.

Вино, слично звезди, описује путању
којом би се можда и отац отиснуо,
стојећи без даха од кашља, празна ока
и танак, као у туђој кошуљи;
задубљен, далек и сопственој мисли.

(Песме 1971–1982)

Значај те укорееености у традицији осведочиће и песник који баштини у свом стваралаштву националну вертикалу којом ће се једино успети досегнути врхови песничких остварења. Делотворност архаичног говора и древних мелодија, активираће Алек Вукадиновић у свом песништву, али и у двема занимљивим тврдњама нареченим као досетке, на које ће указати у свом раду и Славко Гордић: „По првој, модерно песништво није настало безгрешним зачећем, оно је нека *верзија* оног *пре* и оног *другде*. По другој, сродној, поезија живи од помешаних енергија *данашњег* и *давнашњег*” (Гордић 1996: 57). У тој микстури рађају се значајна песничка дела која су, иако у корелацији са претходећим, истовремено и нова, чиме се још једном подвлачи општепозната чињеница да је опредељеност за неку традицију двосмерни процес усвајања и давања, да је сврха црпљења из наслеђа уједно и у богаћењу истог, да се формирањем особеног, аутентичног поетског дискурса и продужава и гради нови традицијски поредак. У том се динамичном процесу крије гаранција вечитог утицаја претходне на потоњу поезију, „пошто

књижевност живи од сталног преображавања, давања новог лица ономе што је познато”, како то тврди Радивој Микић осврћући се на Миљковићево песништво после пола века (2011: 74). У контексту трансформисања или модернизовања постојећег, из чега консеквентно исходи интенционално нови изглед поткрепљен поетичким концептом ове групе песника, могу се сагледавати и поетски облици заступљени у њиховим опусима.

Песничка линија, у коју је инкорпорирано и Вукадиновићево песничко биће, свакако полази од народне поезије (пре свега оне фолклорно-мелодијске гране, звука басми, бајалица, бројалица, загонетки), потом, преко Кодерових језичких експеримената, Лазе Костића, Момчила Настасијевића, Васка Попе и Станислава Винавера, њену битну тачку чине и симболистички следбеници, посебно Бранко Миљковић. То је она посебна грана српског симболизма, о којој је Љубомир Симовић говорио, са природним завичајем управо у свету и језику бајалица. И Алек Вукадиновић је „изградио песнички свет чији су корени у сасвим особеном виду имагинације која доминира у фолклорно-митолошком слоју српске културе али која свој природни продужетак налази у симболистичкој поезици, тачније речено у потреби модерних песника да говоре на сасвим посебан начин” (Микић 2003: 8). Симилярни по стваралачком сензибилитету, имагинативно сродни толико да обједињени чине једно стваралачко сазвежђе (иако су и појединачно свет за себе, стварају и завештавају сопствену традицију²⁹), ови песници разапињу ону „тамновилаетску”³⁰ нит којом се, спрегом архаичног, древног и модерног, симболичког искуства, изродило најизворније песништво. Стара и модерна линија српске поезије укрстиле су се у истоветном својству комуницирања „са дубоким архетипским слојевима националног бића, његовим језичким и имагинативним матрицама”, закључује Вукадиновић у једном разговору о својој поезији (Вукадиновић 1995: 124). Поновно откривање домаћих песничких извора, то кретање националним простором,

²⁹ Иако је Вукадиновић поета са имагинацијом симболотворне природе, како сам сведочи, песник прави дистинкцију између стваралачке имагинације класичног симболисте и сопствене имагинације која симболима не информира о стварности већ креира свет.

³⁰ О Тамном вилаету Вукадиновић је говорио у више наврата. У једном забележеном разговору прецизираће његово значење: „Тамни вилает језика и имагинације, та дубоко национална, а опет изразито модерна и светска линија песништва, јединствен је феномен у светској поезији, што се данас, поред несумњивих тешкоћа за рецепцију, све више увиђа. [...]. Видим га као централни простор српске песничке имагинације, бајни и златоносни мајдан у којем лежи драго камење нашег језичког и имагинативног заумља, звукова и боја српског језика, најчаровитијих жубора и ромора родне мелодије. То је трезор у којем су похрањени најдубљи и архетипски фондови српске националне имагинације” (Вукадиновић 1995: 126–127).

фундаменталним за настанак елемената са значајним симболичким функцијама, видео је као прави пут развоја и достигнућа универзалних песничких вредности; пут којим се успешно прикључује национална духовна вертикала токовима светске поезије: „Парадоксално је, али само на први поглед, да је ова дубоко национална жица српског песништва, истовремено и дубоко светска, његова светска линија” (Вукадиновић 1995: 124). С обзиром на то да је Вукадиновићева поезије смештена у поменути књижевноисторијски контекст, то је разлог више да песник изрекне свој однос према духом блиском наслеђу и да потврди значај и континуитет преплитања домаћег и страног:

По мом осећању, песник је нужно структуриран огњиштем, духом родне земље, целокупном духовном и имагинативном традицијом свога народа, одакле се мора кретати према светским хоризонтима. Он је непрекидни укрштај националног и светског, личног, матерњег и универзалног, и од врсте и специфичности тих узајамних размена, преплитања и претакања, зависиће и сама природа, и степен реализације једног дара (Вукадиновић 1995: 124).

А након генерализовања, фокусирао је, у специфичном облику сопственог песништва, спој српске песничке традиције „тамног вилајета” и европску традицију малармеанско-валеријанске песничке пројекције, чиме нам је указао на изразито индивидуализован песмотворни дар.

На дијалошку структуру српске поезије која је стварана од средине двадесетог века указано је у тексту који се превасходно и бави овом проблематиком предачког аманета. Уводни текст књиге *Песници и преци* Александра Јовановића подробно ће осветлити очување смисла у садашњем тренутку свих оних упоришних тачака за којима се трагало и које су се преузимале из прошлости (видети Јовановић 1993: 7–27). Позиција између подражавања, некритичког прихватања и одбијања, побуне, песницима ће омогућити да „стваралачким промишљањем историјске и културне ситуације” освоје „мале, али драгоцене сопствене просторе”.

Сваки поједини песнички глас, откривањем нових момената у ризници наслеђа, истовремено ће утицати и на његово богаћење. Тај узајамни однос, ту њихову међузависност лирски ће уобличити Иван В. Лалић у својој песми „Београд са старих фотографија”:

.....: историја се тако
Са памћењем помеша, као са Дунавом Сава;
Покушајте сада да листате књигу
Унатраг –
на прстима остаје пепео.

Али још увек постоји могућност
Правог наставка: дописати књигу
Коју су други саставили за нас –
.....

Сваким повратком расте и будућност.

(*Сметње на везама*)

Благотворност давнашњих песничких искустава распростра се попут мреже унутар неосимболистичких поетских творевина. Модерним стремљењима не јењава потреба за духовним завичајем, штавише, чини се као да артикулисање односа према традицији представља стартни импулс српској модерној поезији.³¹

1.2.2. Када говоримо о европоцентричним коренима, полазимо неизоставно од Т. С. Елиота који је својим схватањем традиције узор овој групи песника. Сви су се они ослањали на његове тезе о уметности изречене у познатом есеју *Традиција и индивидуални таленат*. Подстицани елиотовским премисама, изграђивали су сопствени традиционализам и уцртавали путеве стваралачке индивидуалности. У забележеним разговорима са песницима, па и у њиховим експлицитним поетикама, наићи ћемо повремено на осетни полемички тон при читању и усвајању ових Елиотових традицијских идејних оријентира. Величајући његово разлагање појмова насловне синтагме у овом есеју,

³¹ У рецензији Лалићеве књиге *Време, ватре, вртови*, прве песникове збирке којом је сумирао свој песнички пут и обрачунао се са песничком младошћу, Зоран Мишић је, у речима посвећеним Лалићевој поезији, уједно прецизирао какав су доживљај традиције имали наши модерни песници: „Историја је за Лалића врховна учитељица: она му помаже да своја искуства не погуби у успутним сусретима, већ да их прикључи заједничком искуству свога народа и европске културе. Иван В. Лалић придружује се оном кругу наших модерних песника који традицију не осећају као нечисту савест и емоционални терет, већ у њој виде неопходну димензију трајности и проверености. Он се данас налази на најистакнутијим позицијама наше позије са којих се већ могу сагледати европски видици” (видети Напомене у I тому *Дела Ивана В. Лалића* 1997: 334).

Иван В. Лалић, у пуној равноправност гласова, својим гледиштем само ће се надовезати на вредност изреченог суда надограђујући га својим виђењем. Оставиће у тој полемици вредан запис о дистинкцији између баштине и традиције:

Баштина је оно што свако наслеђује самим тим што припада једној културу, једном народу, односно култури тог народа. Традиција је нешто што се бира, индивидуално. Песник, уметник, бира своју традицију. Човек не може да бира своје родитеље, али песник може да бира своју традицију. Није све што је моја баштина истовремено и моја традиција. Традиција је, могли бисмо да поставимо овакву дефиницију, активни део баштине (Лалић 1997д: 286).

Лалић ће нам у више наврата нагласити да се при разматрању ових појмова мора полазити од њихове уске корелантности; „песник не почиње са нулте тачке” рећи ће, свестан ове њихове нужне коегзистенције. Питање Лалићевог путовања кроз културу комплексно је и подстицајно за поновне посебне студије, с обзиром да је о томе доста писано. Указано је на античко наслеђе у његовој поезији³², потом на немачко песништво, особито утицај Хелдерлина³³ при Лалићевом опробавању у античком метру и стварању циклуса хексаметра, те на одјек француске симболистичке поезије³⁴.

Под ореолом елиотовског ултимативног захтева да нема песме изван традиције, наћи ће се и Јован Христић. Прописујући критеријуме за модерност у есеју „О модерном у поезији”, у маниру свог узора конкретизоваће делотворност осећања прошлости и нужност активирања традиције у постизању савремености:

За мене, модерно је једно специфично осећање прошлости, један објектив кроз који ми посматрамо прошлост, и тај однос према песницима прошлих времена изгледа ми да је права *differentia specifica* модерног. Ако ми успемо да једно такво осећање традиције постигнемо значи да смо успели да постигнемо модерно у своме времену, да будемо савремени (Христић 1957: 24).

³² Видети Петковић 2007: 215–230.

³³ Видети Делић 2008: 85–105.

³⁴ Видети Новаковић 2003: 53–66; Новаковић 2007: 319–344.

Тиме је Христић акценат ставио на оно што је живо, *садашње у прошлости*, ванвременско, што је фундамент елиотовог *historical sens-a*.³⁵ Да је овај текст својеврсни обрачун са модернизмом, са авангардним токовима, да песник доследно спроводи програм који је у њему дефинисан, истаћи ће Лалић у свом читању Христићеве поезије, позивајући се на његову есејистику као помоћ „у покушају препознавања његовог специфичног, индивидуалног ‘трагања за једном другом традицијом’” (Лалић 1997б: 127). Сликвито ће Лалић, одређујући овог поету, представити све оне песнике свесне континуитета песничког пута, који су спознали нужности постојања претходника и следбеника, као „путнике са пртљагом”. На том путовању Христић је корачао нашим и страним стазама чинећи везе са Стеријом, Елиотом, Бодлером, Валеријем, а пре свега са Кавафијем.

Прегнантност ослонца на заједничко памћење и нелишавања стваралачког искуства констатоваће и Борислав Радовић, премда то њему неће бити пресудна нота за успешно песништво. Ствара се са тежњом да се прерасте време и простор, рећи ће, да би једном другом приликом, износећи своје виђење модернизма³⁶, полемички обелоданио тадашње интенције у српском песништву:

Наши традиционалисти, који су штошта научили од Европе, настоје данас да избаве наш модернизам од супротстављања традицији, што год ова последња реч за њих значила: они хоће да покажу како наш модернизам, као ваљда ни било који други, не кида везе са традицијом, него напротив, открива вредности њених најдубљих слојева, по чему би он имао да представља обнову ни више ни мање него

³⁵ Језгро есеја на који су се угледали, чије су ставове пропагирани и њиме подстакнути градили свој традиционализам, првенствено је овај одељак: „Па ипак када би се једини облик традиције, преношења из генерације у генерацију, састојао у томе да следимо путеве оне генерације која нам је непосредно претходила и да се слепо и бојажљиво привезујемо уз њене успехе, нема сумње да би требало одгурнути такву ‘традицију’. Виђали смо многе такве једноставне токове који би убрзо утонули у песак; јер новина је боља од понављања. Традиција је ствар која има много шири значај. Она се не може наследити, а ако вам је потребна морате је стећи великим трудом. Она на првом месту обухвата осећање историје за које, безмало, можемо рећи да је неопходно сваком оном ко би хтео да буде песник и после своје двадесет пете године; а то осећање историје укључује запажање не само онога што је прошло у прошлости, већ и што је садашње у прошлости; осећање историје присиљава човека да не пише прожет до сржи само својом генерацијом, већ са осећањем да читава европска литература почев од Хомера, и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак. Такав историјски смисао, што значи смисао за ванвременско као и за временско, или за ванвременско и временско узето заједно, јесте оно што једног писца чини традиционалним. А то је у исти мах и оно што код писца побуђује најснажнију свест о његовом месту у времену, о његовој савремености” (Т. С. Елиот 1963: 34–35).

³⁶ „[...] модернизам није ништа друго до збир различитих одступања од канона, порицања и одбацивања неприкосновених узора заједно с њиховим схватањима о уметности” (Радовић 2001д: 283).

византијске књижевне традиције, поред живих Грка, или пак неке општесловенске и предхришћанске, итд. (Радовић 2001д: 284).

Афирмацијом Елиотовог схватања уметности неосимболистички песници себе су позиционирали на „посебно место”, како је то видео Радовић у истоименој песми. Не приклањајући се потпуно ни старом, канонизованом, нити пак рушећи га при изградњи новог; ни колективни нити искључиво индивидуални печат; средиште своје делотворне оријентације ова група песника наћи ће под луком тих крајности, негде између „опозитних феномена”.

Имајући у виду везу са европским књижевним токовима, као спецификум српског неосимболизма, посебно треба нагласити утицај француских писаца, чије поетске исказе и начела српски неосимболисти уграђују у сопствена виђења поезије, те тако из литерарног искуства базираног на традицији постижу нова значења текста. Велики значај има њихов дијалог са Полом Валеријем кроз који се „оцртава њихов сопствени метафизички и егзистенцијални немир и њихови сопствени поетички ставови” (Новаковић 2011б: 752).³⁷ Иако сви ови песници на свој начин полемишу са Валеријевим делом, у највећој мери се Миљковић позива на Валеријеве погледе; кроз промишљања о стварању удаљеном од конкретне појавности, стварање које не црпи подстицаје из свакодневнице; кроз посезање за недостижним апсолутом; кроз мисли о поезији оличеној у наговештајима, слутњама, „чистој поезији”, која је самој себи узрок и циљ, која своје настајање узима за основни предмет.³⁸ „Између Миљковићевог дела и дела француских песника успостављају се интертекстуалне везе, а Миљковићева поетика оцртава се у корелацији са поетиком француског симболизма кроз актуализацију њених начела у новом, неосимболистичком контексту српске поезије” закључује Јелена Новаковић (2011а: 92), која у више својих

³⁷ „Ти ставови имају нека заједничка обележја, као што је схватање поезије као сазнајног искуства што се одвија кроз укључивање језика у живот духа и преношење духовне енергије у језичке облике чија ‘магијска’ моћ, заснована на ритму и музикалности, треба валеријевски да дочара мутне садржаје душе” (Новаковић 2011б: 752).

³⁸ Док пише о другима Миљковић највише говори о себи. Тако у есеју „О поезији Десимира Благојевића” наводи начела која и сам усваја: „Не пева ова поезија живот споља, већ његове тамне импулсе изнутра. Овде је поезија дошла до своје слободне пулсације; неподстакнута ничим споља, она је сама себи узрок. Будући да никуда не може из себе, она је херметичка. То је, у ствари, ‘чиста поезија’ која је себи узрок и циљ, чија је заинтересованост за свет другачија. Има у њој једне сасвим нове љубави за свет и живот. Њен песник зна: свет није видљив, он се може само певати, слутити и сањати. Она је у слаткој померености времена и смисла из веровања у реч и звук” (Миљковић 1972е: 61–62).

радова открива односе наших неосимболиста са француском књижевношћу.³⁹ Премда песништво Бранка Миљковића осетно кореспондира са француским симболистима (Маларме, Валери, Клодел) и надреалистима (Кено, Боске, Елијар, Сипервјел), код њега није занемарљив ни утицај француских филозофа попут Гастона Башлара и Мориса Бланшоа.

1.3. Песници модернизоване традиције

Будућност је само оно што се не заборавља.

Милован Данојлић

Амбициозна замисао „јединства најбољег” родила се из схватања да нема напретка поезије само иновирањем него и освртом на утемељено, и повратком односно реактивирањем већ постојећег. Континуитет се потврђује истрајношћу песничких облика, премда идејни афинитети који ће се њима преносити свакако еволуирају.

Песничка генерација о којој говоримо актуализовала је утврђене песничке облике, активирала мноштво оних које традиција чува, уједно уносећи у српску поезију оне до сада некоришћене. Свима им је својствена била дисциплина израза и минуциозна изградња стиха и надстиховних структура. Ни у једној студији нити књижевнокритичком тексту о стваралаштву ових песника неће изостати осврт на формалну уобличеност њихових песама, па се на основу тога може закључити колику су пажњу форми они сами поклањали и колико их је као групу детерминисала. О тој генерацијској заједничкој црти пише Александар Јовановић:

Однос према традицији и култури испољава се и у непрестаној бризи за форму неосимболистичких песника, [...]. Однос према форми константа је још од првих њихових књига. Радовићева и Христићева књига

³⁹ Видети, на пример, радове: „Поезија као ‘патетика ума’: Бранко Миљковић и Пол Валери”, „Иван В. Лалић и француска поезија”, „Одјеци француске песничке мисли у делу Борислава Радовића”, обједињене у књизи *Интертекстуалност у новијој српској поезији. Француски круг*, Новаковић 2004; „Јован Христић и француска поезија”, Новаковић 2009; „Бранко Миљковић и француска књижевност”, 2011а; „Пол Валери у поезији српског ‘неосимболизма’”, Новаковић 2011б; „Алек Вукадиновић у дијалогу са Валеријем”, Новаковић 2014.

остварене су пажљивим и књижевно мотивисаним комбиновањем стихова и песама у прози...Сви су се ови песници – и то је посебан вид кретања кроз културу – подједнако успешно служили и везаним и слободним стихом (Јовановић 1994: 66).

Таква брига за форму поглед је морала усмерити на њено „велико складиште” – традицију. Истовремено свесни изазова који сам облик може да им постави уколико слепо не следе његове већ готове конвенције, тако названи неосимболисти нашли су се у ситуацији да својим поступцима надоместе некадашње начине структурирања песме.⁴⁰ У том смислу, њихове поетске творевине су у ствари нови облици изражавања. Отуда их често именујемо као песнике који су обнављали и модернизовали традицију. Колико су успешно транспоновали своје искуство посежући за утврђеним облицима само се једном пажљивом анализом, која нужно подразумева идентификацију, издвајање и компарацију, може открити.

Ова формална идеологија супротстављала се деструкцији културних тековина, те су у складу са тим, песници модернизоване традиције поштовали и неговали сталне песничке облике. Верност тим чврстим облицима издвојиће Љубомир Симовић при једном од сусрета са Лалићевом поезијом (баш пишући о збирци која насловном синтагмом призива везе – *Сметње на везама*):

Окружен деструкцијом савременог света, Лалић своју поетику заснива на схватању јединствености и целовитости света и историје, на конструктивности културе и цивилизације, па и на конструктивности песничких форми и песничког језика (Симовић 1975: 109).

Обнављање облика проистекло из поштовања континуитета истовремено је проширило значењски спектар форме. Све оно што она у свом основном значењу носи

⁴⁰ Уочено је да ова генерација управо доноси иновацију у структури поезије што указује на развојни домет наше поезије. Ево како је Петар Милосављевић представио: „Време ове поезије је време превирања, раслојавања и преслојавања, никако не стабилности стиха. Употребљавају се све познате форме истовремено; у почетку је још Бранко Миљковић апелативно позивао да се негује везани стих, после се то питање више није постављало: ови песници бар у том погледу наступају без предрасуда, користе све могућности, [...]. Новина коју ова генерација доноси, према томе, није у форми него у структури поезије. Дванаестерац Ивана В. Лалића није и дванаестерац Јована Дучића, везани слог Милована Данојлића сасвим је дугачије саграђен, структуриран од везаног слога Милана Ракића или Диса. [...] У структуралним новинама њихових стихова садржан је развојни домет наше поезије: може се једноставним упоређивањем видети како су се те структуре компликовале, како су постајале тананије, спојени смелији, еластичнији. [...] Оно што карактерише најбоље примерке ове поезије нису експерименти и трагачки подухвати, него успешна примена већ стечених искустава” (Милосављевић 1968: 144).

добиће нову перспективу песничким уделом, те ће се формирати особита слојевитост формалне уобличености. Указаће се овим поступком обнављања колико је песник, који проналази извесно уточиште у обликовној старини, слободан у опхођењу према тим оквирима својих мисли или пак подлеже ли датим могућностима носећи терет спутаности.

Паралелно са тематско-мотивским скуповима похрањеним у духовној ризници, у које се почесто пружа рука, и формални одељак представља шкрињу вреднота чију су актуелност и важност изнова проверавали српски неосимболисти. Довољно свесни своје стваралачке моћи, показали су на формалном плану неприхватљивост канонизације, што код оних тумача који прате пут структурног модуса свакако побуђује интерес. Специфична дружба са устаљеним облицима (да не кажемо преузимање) које Бранко Миљковић, па и његови савременици, сагруппаши, „преузимају из ропотарнице прошлости”, сложићемо се са Петром Цацићем, „освежава њихову ‘ломну крв’” (Цацић 1965: 89).⁴¹

Ово песничко поколење није егзистирало само у свом, тадашњем духовном простору самим тим што је показало способност уплива у традицијски контекст. Интенционално учествујући у обнављању облика путем његове модернизације, они су остварили и помаке на развојној линији српске поезије. Добра утемељеност њима је осигурала поуздане резултате у решавању стваралачких проблема, а тиме се талас ове плејаде песника издигао над уметничким морем средине прошлог века. Ако је судећи по Павловићевој констатацији „да је мање успешних новина у поезији тамо где је традиција слабо проучена” (Павловић 2010: 53), онда нам следује, помним хођењем кроз песништво српских неосимболиста, богат сабир разноврсних иновација песничких облика.

⁴¹ У овој кључној студији о Миљковићу, која уједно осветљава читаву ту песничку генерацију, Цацић ће побројати разлоге обнављања облика: „Обнављање традиционалних форми, и то од стране једне песничке екипе васпитаване на узорцима модерне поезије, приписујемо неколиким разлозима. Век великих поетских открића који је почео са Бодлером и Рембоом, завршио се са надреализмом; ентузијазам изражајног новаторства, са кулминацијом у ратном периоду, већ је био превалио свој зенит; богат и разноврстан инвентар нудио се мирном и свестраном расуђивању и вредновању. Дух ‘тоталног новаторства’ унеколико се истрошио: достигавши амплитудни положај, клатно поезије почело је да се враћа натраг” (Цацић 1965: 28-29).

2. СВЕСТ О ПЕСНИЧКИМ ОБЛИЦИМА У ЕКСПЛИЦИТНОЈ ПОЕТИЦИ

У маниру руских формалиста, многи припадници групе неосимболиста, изразито стваралачки самосвесни, не запостављају форму, битну страну књижевног дела без које се постојање уметности негира и чији доживљај је предуслов уметничког доживљаја (видети Петров 1970). Премда противни ставу дихотомије садржаја и обликовне структуре, изналазе конструктивни принцип који ће понети њихову нову осећајност на најадекватнији начин. Форма и садржина морају егзистирати сливени у јединствени естетички објекат (види Жирмунски 1970). Посматрање тог објекта из аспекта форме, тежња за формом и анализа начина на који је нешто изражено у песми, једна је од особености песника друге послератне генерације.

Да су формалне снаге у њиховом песништву имале значајну улогу сведочи не само ослањање на класичне облике, реактивирање појединих облика који су у српској књижевности постојали у минорној мери или пак нису ни били у употреби, него и потреба да се ти облици појасне кроз есејистику, критику и забележене разговоре, односно интервјуе и анкете. У модерној лирици свест о форми врхуни стваралачку раван, те теоријски искази нису неуобичајена појава. Ова група лиричара подробно „рефлектира о својим формалним средствима” (Фридрих 2003: 177). Колико то детерминише песника можда најбоље илуструје Лоркино признање изречено у једном разговору, а које и сам Х. Фридрих наводи: „‘Ако је истина да сам песник по милости Божјој – или по милости ђавола – онда сам то и захваљујући техници и труду, а и зато што себи полажем рачуна шта је песма.’” (Фридрих 2003: 177–178). Заокупљеност обликом, коју наслеђују од симболиста, навела је песнике ове генерације да своја поетичка начела експлицирају усмеравајући нас, читаоце и тумаче, на проницање у којој су мери у дослуху са њиховим поетским остварењима.

2.1. Осећање облика Бранка Миљковића

Међу овим изразитим индивидуалистима окупљеним у јединствени покрет највише је истицано име иницијатора идејног пројекта као једног од ретких песника који су пажњу усмерили на прецизне формулације поетичких становишта своје поезије. Година формирања групе неосимболиста (1957), у којој настају бројне релевантне прве песничке књиге и текстови о покрету које су под заједничким насловом објавили („Реч је о неосимболизму”), била је значајна и због појаве есеја „Поезија и облик” Бранка Миљковића (1972а)⁴². Начела изнета у њему била су основа за разумевање значаја конститутивног елемента, односа садржаја и облика као неминовне преокупације песничтва, па су тадашњи манифестни карактер задржале и до данас. Неретко ће се поједини критичари, па чак и песници, када се покрећу питања формализације поетских творевина освртати на Миљковићева промишљања. Нема текста посвећеног овом поети у којем се не помиње његова есејистика, а пре свега мислимо на овај средишњи поетички есеј; исто су тако, као богато извориште тумачења песничког поступка, често истицани и његови критички текстови и осврти на поезију многих песника.

Констатујући, у овом кључном есеју, да песма има идеју, а не садржај, Миљковић разоткрива средство којим се она конституише, чиме постиже своју коначност, одређеност, у крајњем случају и савршенство:

То је облик песме, јер он је једини коначан у песми. Сама песма, код које се увек опажа тенденција да постоји и пре првог стиха и да се не заврши са последњим стихом, само својим обликом постиже једну приближну одређеност и савршенство. (205)

Дакле, форма је јемство да се наше мисли начине опипљивим, а уједно и компактним. Само њиховом кохерентношћу постиже се целовитост. „Тако јединство песме је у јединству облика који чини песму херметичком, постојаном, не да јој да се губи да се расипа” (208). Необузданост „материјала”, како би рекли руски формалисти, једино облик може укротити:

⁴² Уз цитате из овог есеја стајаће само број странице.

Одговарајућом формом се сједињују најразличитије алузије и утисци, несувисли појмови и значења у једну неразлучиву целину. Без строго одређеног нема савршености, јер нема убедљивог почетка и краја, нема довршености. (206)

У овом се исказу можда најбоље огледа уплет симболистичке и надреалистичке поетике у знатној мери утемељене у његова поетичка исходишта.⁴³ Сасвим је извесно да је Бранко Миљковић усвојио Валеријеву констатацију о неразлучивости форме и суштине, јер се неред и хаос мисли, слика и речи формом доводе у један чврст и хомоген свет.⁴⁴ И у тексту „Орфејско завештање Алена Боскеа” потврдиће још једном ту њену улогу прецизирајући да: „Растрганост форме чини немуштим противуречношћу поетског садржаја” (Миљковић 1972г: 194).

Отуда потреба за строгим песничким облицима (не би ли се примирило све што песму изнутра раздире) и прихватање конвенција као неопходност „да би збрајале сукцесивне чулне доживљаје: без тога, осећајност је само низ случајних догађаја” (Валери 2003: 54). Потврђујући њихову делотворност и специфичност за поезију, будуће песничке нараштаје Миљковић охрабрује у употреби строгих форми јер ту одговорност могу понети само истински песници и савршени уметници.

Облик песме је оно што интерпретира песника, што његову експресију чини постојећом и могућном, јер само облик који се може слухом и видом перципирати чини песничку материју конкретном. Од облика зависи колико ће та експресија бити уметничка. (208)

Провокативном констатацијом да без строге и одређене форме нема ни велике поезије, неизбежно нас усмерава на количину слободе у стварању коју уметник може да изнесе. „Тежња ка строгој организацији песничког градива одузима песнику слободу да буде произвољан и неодговоран”, каже Миљковић, „али му даје пуну слободу да сам

⁴³ Дефинисано је то и у Фридриховом тумачењу савремене лирике у којој „опстојава захтев да песникство своју апстрактност и многозначност везује формом, те да она служи као ослонац у простору без ствари и као пут и мерило за песму” и која „посеже за метричким облицима као скупом правила којих се ваља придржавати као у каквој игри, а она се уздижу изнад сурове спонтаности и хаоса досетки” (Фридрих 2003: 124; 177).

⁴⁴ „[...]”, ко буде читао с осећањем према уметности неће моћи да раздвоји форму од значења, јер постоји неразлучивост форме и суштине. Суштина мисли је увек неред, хаос слика, речи, побуда, схема које се стварају и изобличују. Ставити своју мисао у неки језик, значи изаћи из унутрашњег нереди да би се ишло у један свет релативно чврст, хомоген, састављен искључиво од речи” (Валери 2003: 32).

одабере облик организовања песме и начин на који ће да искористи дату форму” (207). Кроз ову слободу коју има сазрева оригиналност песника јер доживљава правила по захтеву свог духа.⁴⁵ Прилика је да се песник упита постоје ли уопште слободни стихови јер их у литератури не налазимо, осим код рђавих песника и у часописима, те одбаци замисао надреализма прокламујући неосимболистичку борбу

против произвољности сваке врсте, које је, по њему, недостатак праве и стваралачке оригиналности, против уметничке алкавости и безбриге тако присутне у тој поплави ‘слободних стихова’ (од чега слободних?), који су најчешће бујица неконтролисаних речи да се сакрије унутрашња немаштина, јаловост и недостатак сваке песничке културе. (208)

Са друге стране, међутим, веома је значајно Миљковићево уочавање да се слободан стих великих песника, како он каже и наводи поједина имена (Верхарен, Клодел, Витмен), организује по одређеним строгим принципима те да је далеко од слободе и препуштености вољи песника. Ово уверење није усамљено ни међу припадницима ове групе неосимболиста, а поготово у Христићевом и Лалићевом схватању слободног стиха.

Истовремено Миљковић одбацује немогућност откривања новог у класичним формама, поистовећујући ново са савршеним „и утолико је новије што је савршеније” (206). Песник сматра да се усавршавањем постојећих облика може бити инвентиван. Суштина је у новим односима између садржаја и форме, њиховом узајамном деловању које константним варирањем задржава динамичност. Промена форме свакако се врши и са интенцијом откривања новог сензибилитета. Да би потврдио овај став, Миљковић је јасно дао примат симболистима који су у својим сонетима открили више новог него што су то настојали својом поетиком надреалисти.

Уколико се присетимо слутње В. Шкловског „да се песме рађају у песниковој души у виду звучних ‘мрља’, још неискристалисаних у реч” (Шкловски 1970: 129), попут одјека схватићемо и Миљковићеву тврдњу „да осећање облика претходи песми: ту је ритам, искрсавају неке риме, ту је идеја, али још нема речи. Дакле, песма не почиње речима, као

⁴⁵ Могао би се овај став ишчитати и у следећим Валеријевим речима: „Из тих формалних правила произашла је једна друга лакоћа, за оне који су желели да стварају. Веома уски и чак врло строги услови лишавају уметника бројних лепих одлука и ослобађају га у великој мери одговорности у односу на форму, док га истовремено наводе понекад на инвенције до којих га потпуна слобода никада не би довела” (Валери 2003: 8).

ни мисао, она се завршава речима” (207).⁴⁶ Ко не осети одговарајући облик пре или у току стварања песме, не квалификује се као песник, сматра један од истакнутих апологета облика. Песницима облик „постаје суштина, принцип и посебан начин гледања на свет” (Миљковић 1972б: 218).

Могући наговештај противуречности у његовим исказима носи есеј „Неразумљивост поезије”, у којем се идеја о облику као непрекинутости целине одбацује због ишчезавања линеарног схватања. „Ако је линеарно то што конституише облик”, закључује Миљковић, „онда облика у класичном смислу те речи више нема. Поезија је прибегла слободним и дисконтинуираним формама. Ако и негује класичан облик, то је само привид облика, успомена на облик, а не сам облик као такав” (Миљковић 1972в: 225).⁴⁷ Можда се управо овим ставом жели појаснити да неговање традиционалних облика никако не треба да буде пуко подражавање, прихватање у канонизованом виду, већ, пре свега, обнављање, прожимање и богаћење, што су песници ове генерације заиста и чинили. Пригрлили су утврђене облике у којима су настојали да изразе своју модерну мисао без страха да их дотерују и уобличе по сопственим правилима. Брига за форму и тежња ка формалном савршенству којем су стремили, мора се разумети само у овом значењу као испитивање могућности облика. То је она новина облика коју су неосимболисти свакако постигли у својим песмама.

Овакво схватање поезије које је Миљковић изнео у својим огледима усаглашено је са његовом имплицитном поетиком. Мноштво строгих форми оживеће кроз његове песме, добити нови сјај и значај, али ће се и неки стални облици до тада непознати у српској књижевности почети употребљавати. Колико је то опредељење за коначан облик било

⁴⁶ Песма се зачиње невербалном слутњом. Исто ће и Лалић потврдити речима да песму често „наслути, ослухне испрва само као извесни звучни ритам. (Биће да то није ништа необично; Валери на пример, у писму једном пријатељу каже да му се песма ‘Гробље на мору’ јавила у духу најпре као звук француског десетерца)” (1997д: 278).

⁴⁷ Ова елаборација формализације забележена је у разговору са Бранком Миљковићем на Радио Београду, где он аргументује процес мењања односа према облику: „Време поетских облика као чврстих и чистих конструкција је прошло. Дисконтинуирана модерна поезија, уколико негује облик, негује га као привид и илузију. О некаквом стварном враћању на старо нема ни говора. Класични поетски облици су везани за линеарно које је, како каже Касу, ишчезло из нашег живота. Теорија кванта и четврта димензија којом је измерен сав немир савременог човека не могу бити заговорници неке нове форме, чврсте и фиктивно неприкосновене као некад. Код мене се форма, облик, мелодија, целина не јављају као нешто стварно, већ као успомена, сећање, удаљеност, носталгија” (Миљковић 2011: 15).

уточиште за неодређене, апстрактне мисли јасно је из аспекта обједињавања две супротне поетике.⁴⁸

2.2. „Песничке ситнице” Борислава Радовића

У својој помисли на Бранка Миљковића (2001б: 48–53) , истакавши разуђеност по форми као једну од позитивних одлика које се приписују упорном трагаоцу и критичару песничког поступка, како сопственог тако и из наслеђа, Борислав Радовић као да говори о самом себи. У његовом песништву затичемо разноврсност облика поетског говора (преплитање поетске прозе и стиха, сонета и поема, слободног и везаног стиха, вишеделне песме), предан и пажљив рад на композицији песама, циклуса и збирки. Напоредо са креативним чином експлицирало се и версификаторско знање које је знатно утицало на целовитост његовог „царског пута” (песничког завештања). Огледе о поетичким питањима уопште и индивидуалним поетским вештинама објединио је у књизи *О песницима и о поезији* (2001).

Повод за разматрање облика налази уз поезију Васка Попе (видети Радовић 2001а), чије је дистихе чак и Миљковић узимао као пример строго и савесно грађених облика. У Попином раном сазнању да се „трагање за формом темељи на провераваном искуству” (2001а: 11), Радовић истиче битност ослањања на утврђене облике из традиције, неопходност поседовања свести о континуитету песничког наслеђа. Значај традиције на коју се ослањамо један је од фактора успешности песничког чина, међутим не и пресудан. У тежњи да се прерасте наметнут оквир, питање форме се, каже Радовић, „намеће као питање граница слободе коју песник ставља себи у задатак да оствари” (2001а: 11). Није ли то она слобода о којој и Миљковић говори, онај начин на који ће песник употребити дату форму? Ново време донело је сложеније и опширније схватање и тумачење форме, истицао

⁴⁸ „[...] у имплицитној поетици, која исходи из самих песама, осећа се и тамно зрачење оног ‘неуништивног језгра ноћи’ које је Миљковић наслућивао у надреалистичким текстовима, хаотично избијање непознатог и тајанственог које је надреализам хтео да овековечи својом теоријом о ‘грчевитој’ лепоти, а коју он није до краја дисциплиновао у валеријевски чврстој форми. Али је тиме, кроз сам облик својих поетских исказа, који у себи на неки начин обједињује ове супротне тежње, уједно и у пракси потврдио да једно од основних обележја његове поезије представља покушај измирења надреалистичких и симболистичких тежњи” (Новаковић 1996: 77).

је песник, преображаје у изразу и обликовању израза који нису нужно значили и одбацивање ранијих опредељења. Само се тако и могло унети ново у поезију.

Надовежимо се овде на разматрања у огледу „Песничке ситнице” о тадашњој песничкој форми. Ако се и она најтежа доживљава као дечија игра: „Значи ли то да песници данас избегавају тешкоће које им је наметала традиционална форма или их замењују неким другим, такође произвољним тешкоћама?” (2001в: 67), пита се Б. Радовић. Као пример наводи питање риме и опкорачења, а избор средстава, по њему, само од личног опредељења зависи.

Из овог се огледа може извући једна нит која чини специфичним Радовићево поимање облика. Наиме, потребно је стати у одбрану равноправности свих видова песничке форме, тврди песник, у циљу ширења могућности израза. За пример наводи залагање Црњанског⁴⁹ за такозвани слободни стих управо са том сврхом.

У разговорима које је водио коментаришући поезију и сопствену песничку вештину (Радовић 1995), Радовић детаљније објашњава ово гледиште. Процена и прихватање еквивалентности значаја различитих форми често се губи из вида, наглашава Радовић са неверицом у постојање категоризације: „Не верујем да постоје песничке форме или технике првог и другог реда” (1995: 65). Да су поједине заступљеније извесно је, али та чињеница не сме нас навести да их више вреднујемо; у сонету, рецимо, неосимболисти су најчешће певали, што не значи да он вредносно предњачи над лаудама, баладама, мадригалима или пак другим утврђеним облицима присутним у њиховом песништву. И управо ту „равноправност и пуноважност облика, па и стилова, и њихово преплитање и прожимање у равни теме” (1995: 66) наметнуло је искуство постмодернизма, закључује Радовић.

Речено је са каквом посвећеношћу је овај песник организовао песме у веће лирске целине, водећи рачуна о одрживости њихове самосталности, а уједно стварајући и једну општију слику њиховим груписањем. Тако збирка песама доследно илуструје формалну једнакост јер су облици „места на кружници на којој су распоређене у смеру њиховог

⁴⁹ О традиционалној и слободној линији ритма у поезији Милоша Црњанског видети Париповић 2014е.

привидног, временског следа, односно кретања казаљке, као самостална језгра песничког дела, на подједнаким међусобним растојањима” (Радовић 2001а: 23).⁵⁰

Можда се у том схватању крије мотивација за откривање нових облика, осећање привлачности песничког експеримента јер је форму доживљавао као непоновљиву. Истицање значења открића поступка над његовом неограниченом применом доказ је више у прилог својствености Радовићевог доживљаја облика.

2.3. „Чишћење алата” Милована Данојлића

Неко од њих потребује усредсређеност на “песничке ситнице”, неко је окупиран “чишћењем алата”, а скупа су сви на истом занатском послу изношења свих видова формалног устројства у што јаснијем, тачнијем и смисленом светлу. Потребу проблематизовања питања облика осетио је и Милован Данојлић. Премда не у оноликој мери као творац групе којој се и сам приклонио, али неколико његових мисли о структурисању идејног садржаја неизоставно треба усвојити.

Присетимо се Радовићеве тврдње, песника разноврсних облика поетског говора, о потреби одбране равноправности свих видова песничке форме у циљу ширења могућности израза.⁵¹ Корачамо и даље тим његовим путем еквивалентности само се овај појам у Данојлићевој перцепцији позиционира између формалистичких и семантичких питања. Прокламујући дух целовитости којим се осмишљава свака појединост: „Ако је цео склоп добро замишљен, одржаће се и појединачно” (Данојлић 1982: 80), јасно нам даје до знања да се облик и садржај прожимају у току самог креативног делања: „Кадикад, снага написаног накнадно покаже правац, створи чврст оквир. Тада се враћам почетку, постављам нове темеље. Облик, који се сâм наметнуо, прихватам и ојачавам. Боље је кад облик тражи садржај, него обрнуто. Лакше је” (Данојлић 1982: 80).

Овим исказом Данојлић конкретизује условљеност идеје и њеног израза јер је она битна у структури уметничког дела. Утемељен оквир често се сам намеће и потребно га је

⁵⁰ Овим сликовитим начином Радовић, у ствари, тумачи појединачне књиге Васка Попе, истичући да је песник на њима напоредо радио и да отуда оне не представљају етапе развојног кретања већ места на кружници (видети Радовић 2001а).

⁵¹ Ово гледиште детаљније је објашњено у забележеним разговорима са песником (видети Радовић 1995: 65).

прихватити, каже поета, а чињеница да припремање одговарајућег облика и јесте стварање песме, те да је и боље и лакше за песника када првобитно осећамо облик, када претходи садржају тј. песми, још је у Миљковићевој апологији била подвучена. Уколико се од песника изискује да садржај усели у постојећи облик говоримо о поимању форме књижевног дела као механичке.⁵² Ово концизно признање рада на облику разоткрива сливеност два неопходна елемента настанка дела – ентузијазма и *techne*. Потпору надахнућу свакако дају труд и вештина, јасна представа о томе шта песма јесте и каква треба да заживи. Враћање написаном буди зрно незадовољства и тежње ка савршенству које за последицу има бескрајно мењање. Вишеструка упитаност отвара двери извора његовог уметничког стварања:

Сме ли се дирати у оно што је једном од себе отурено и свету показано? Кад се и под којим условима дотеривање може прихватити? Зар поправљање не доводи у питање саму бит надахнућа? Где је крај том лову у мутном, том таштом незадовољству и упорном враћању на пут којим смо једном – чинило се заувек прошли? (Данојлић 1979: 127)

Данојлић ће посведочити о овом начелу деловања двеју супротних сила, о овом значајном поетичком постулату, рекло би се, тек узгред, у напомени књиге *Ране и нове песме*: „Што се надахнућа тиче, њих има свакојаквих. Једна виде далеко и тачно и подржава их критичка проницљивост; друга су слична бљеску: обасјају пут, али израз не досегне визију. Записано се с тугом сећа онога што није успело да обухвати” (Данојлић 1979: 127–128).⁵³

⁵² Треба имати у виду, када се разматра овај Данојлићев исказ, дистинкцију појма механичког и органског облика коју је изнео А. В. Шлегел у свом 12. предавању: „Облик је механички ако се ванјским дјеловањем додјелује којој твари тек као случајан додатак, без позивања на њезину каквоћу, као што се примјерце каквој мекој маси даје који му драго облик да би га задржала након отврднућа. Органски је облик насупрот тому уроден, он обликује изнутра, па своју одређеност постиже истодобно с потпуним развјетком клице. Такве облике откривамо у природи посвуда гдје су на дјелу живе силе, počев од кристализације соли и минерала све до биљке и цвијета, и од њега па онамо горе све до обликовања људског лица. И у лијепој умјетности, као и у подручју природе, највише умјетнице, сви су прави облици органски, тј. одређени задржањем умјетнине. Укратко, облик није ништа друго него карактеристична ванјштина, јасна, никаквим смутљивим случајностима ненаграђена физиогномија сваке ствари, која истинито свјedoчи о својој скривеној бити” (по Бекеру 1979: 241).

⁵³ „При бележењу песме, заједно с речима и слободним и смелим, у стих провале сваковрсне брзоплетости и произвољности. С годинама, слаба места се све јаче истичу, неки искази бивају све чуднији и неразумљивији; неки одељци почну да личе на дивље израстине у тексту. С другом песмом дешава се обрнуто: један ред почне да светли, наговештавајући правац којим би и остали требало да крену. Тај стих позива да поново прођемо путем који смо у једном тренутку назрели, да песму испунимо подобнијом и јачом грађом” (Данојлић 1979: 128).

Ретко се „ствар одмах роди у складном облику”, од тога ништа лепше, откриће песник пред неизбежношћу поправљања и тражења одговарајућег обликовног тела за дух своје поезије. Данојлић је прихватио, али и открио амбивалентност поетског чина (муку и лепоту посла), призвавши Валеријев појам датог, поклоњеног стиха (*la ligne donnée*). „Песник који би ишчекивао такве поклоне највећи део живота би провео у ћутању. Ми, данас, покушавамо да изиђемо у сусрет надахнућу, да га, пишући, призовемо. На дотеривање смо бесповратно упућени” (Данојлић 1979: 128).

Напослетку, упитаност ће прерасти у сагласност са дотеривањем лирског исказа⁵⁴, а „на путу ка врховно тачном изразу” губи се понекад изворност надахнућа чиме јој се и умањује вредност. Отуда се јасно увиђа да у Данојлићевом креативном делању превагу односи рационална компонента, премда са ослонцем на занос, неодбацивањем оног „тајног уплива неба”.⁵⁵

Изван есејистичког поља, интересантна сведочења о тадашњим књижевним догађајима и песничком прегнућу, доносе и разговори са песницима.⁵⁶ У само пар наврата кроз разговор наићи ћемо на Данојлићев однос према облику, у једном исказу засенчен, но ипак одгонетљив, док у другом конкретизован. „Десио се велики лом, експлодирале су поуздане песничке форме”, упозорава песник изискујући поновну изградњу прописа и чврстих облика; „Биће потребно много времена да се на тим рушевинама заснују нови чврсти облици, да се дође до каквих-таквих правила. У времену без правила уздижу се они на које Бог, кад је делио дарове, није погледао” (Зубановић, Пантић 1992: 204–205). Реско и сигурно изриче Данојлић да су само они који стварају у границама прописа, држећи се норме, у вршној вредносној равни и са божијим даром. Још једном се сусрећу истомишљеници, припадници неосимболистичке групе, у потцртавању строге форме коју осећају не само као индивидуалну потребу него и као поетску неминовност.

⁵⁴ „Ако је у песничком исказу, у почетку, постојало једно здраво зрно, и ако га је песма, некако, успела сачувати, то се зрно накнадно може навести на клијање и израстање. Оно у чему таквог зрна нема, никаквим се радом поправити не да” (Данојлић 1979: 130).

⁵⁵ Како се Никола Боало у својој *Песничкој уметности* из 1674. године изражава о изворима уметничког стварања.

⁵⁶ Види Зубановић, Пантић 1992.

Надовезујући се на овај став, одмах потом поларизује поезију стављајући нас у централни положај тврдећи да: „У ономе што хоће да буде модерно у овом часу има премало поезије, а оно што је поетично на стари начин досадно је и мртво” (Зубановић, Пантић 1992: 205). Колико су неосимболисти осетили ову ситуацију и успешно избегли опасност опредељења, осетно је у споју модерног и традиционалног у њиховом стваралаштву (модеран израз у традиционалном руху).

Слутња да се морају одупрети ономе што је уходано и потрошено увукла се међу ове песнике и јасно им предочила њихову версификаторску ситуацију, која је по Данојлићевом сведочењу прилично недефинисана. Избор стиха и није тако једноставан нити спонтан, међутим клица иновације у модусу обликовања осетна је у њиховој поетици.

„Наше је проклетство трохејски десетерац, с којим се носио XIX век, да једино Његош из њега извуче ново сазвучје. Данас се тим стихом натежу углавном необавештени и дилетанти” (Зубановић, Пантић 1992: 207), каже песник оштро одбацујући овај стих којег се нагонски клонимо, као и александринаца и трохејског осмерца. Што се слободног стиха тиче и по Данојлићу је строгост пожељна одредница: „[...] слободан стих ваља да је чврсто сложен подвргнут одређеној реторичкој строгости. Модерни ритмови код нас се још увек појављују у фрагментима, и свако ради напамет, по слуху...” (Зубановић, Пантић 1992: 207).

Мора се признати да је „сређивање алата” у Данојлићевој поетској радионици делотворно; из ове перспективе потпуно је појмљиво на шта је мислио изричући да при раду на песми у руци држи и нож и погачу⁵⁷. О песми као „најјачем концентрату енергије, сржу сржи, сувом злату духовности”, са којом васкрсава, долази себи, како сам признаје, општио је током читаве своје трудољубиве поетске делатности. Отуда нас не изненађује скорашње поетичко исповедање у виду накнадно уобличених и допуњених размишљања о

⁵⁷ У контексту појашњења улоге риме у песничкој игри, изрећи ће: „Кад радим на својој песми, ја у руци држим и нож и погачу: све што задовољава почетни импулс и правац надахнућа, добро је дошло” (Зубановић, Пантић 1992: 209).

многобројним питањима којих се дотиче „копач који преко руку претури брда рудаче да би, ако му се посрећи, извукао по које зрно злата” (Данојлић 2012: 7).⁵⁸

2.4. Аутопоетички искази Ивана В. Лалића

Кад се већ у неосимболистичку поетику дубоко уткала нит строге форме и разастрла могућа тумачења, приклонимо се смеру и Ивана В. Лалића. Његови су есеји и разговори есенцијални аутопоетички искази. Објашњавајући у њима начин употребе појединих облика стиха, строфе и песме, подстицај за њихово стварање, а уједно и свој однос ка традицији, пружио нам је извесно најбоље тумачење сопствене версификаторске вештине. Као и сви песници ове генерације, можда чак највише од свих, био је усредсређен на питања песничке организације са свом својом сложенешћу која је у складу са сложеним песничким говором и сликом света коју тежи да пренесе.

Своје поетске необјављене првенце писао је у затвореним формама чије се неговање накнадно показало сврховитим у изградњи врсте стиха формално именованим као слободни стих. Али до њега је пут водио кроз коришћење традиционалних везаних форми (првобитно у препевима) јер је осетио да су у нашем језику оне још виталне: „Оне не само да не спутавају језик и имагинацију него, напротив, обогаћују лексику и као да оплемењују фразу” (Лалић 1997д: 278).

Збирка *Писмо* из 1992. године представља одраз изразите употребе везаног стиха, враћање класичном наслеђу, сталним облицима песме, строфе и стиха који припадају различитим традицијама. Песник то објашњава следећим речима: „А овај повратак традиционалним формама био је за мене између осталог и покушај да задовољи једну снажну унутрашњу потребу преиспитивања својих изражајних могућности” (1997д: 279).

Пропевавши у везаном стиху, углавном у једанаестерцима и дванаестерцима, временом је класичнији стих (по Лалићу „нешто строжије, нешто дисциплинованије организован стих”) заменио такозваним слободним стихом. Наслутивши га у мелодији стиха Војислава Илића, са осећајем као да га је управо тада и сам измислио, констатује

⁵⁸ Поетичка питања отворена и објављена крајем седамдесетих година, употпунио је песник сабирајући их у „Поетичку исповест”, као један крајњи аутопоетички текст који доноси *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Видети Данојлић 2012: 7–32.

срећну околност да је „од својих почетака осећао одређену одговорност (да не кажем: страхопоштовање) према језику, као живој материји. А та се материја може једнако успешно организовати и у традиционалне форме и у оне наизглед (само наизглед) мање спутане унутрашњом дисциплином” (1997д: 279). Попут својих савременика, Лалић специфично сагледава детерминисаност стиха слободним. За њега је та синтагма оксиморон, јер слободног стиха нема и он није ништа мање везан. И у том такозваном слободном стиху покушавао је песник да сачува одређену чврстину везаног стиха. Миљковићево претходно поменуто уверење да је такав стих далеко од препуштености вољи песника, поткрепљен је овим Лалићевим исказом:

Стих који тражи своју тачну меру, усклађује се не више према броју слогова, него према збиру специфичних тежина речи које треба да понесе; према даху реченице која опет не постоји самостално него у контексту других реченица.[...] У том смислу ја заиста много ценим строге, правилне поетске форме – које не морају нужно да буду затворене форме у класичном смислу (1997д: 265).

Прецизност и организованост оваквог његовог стиха потекла је, сматрао је Христић, од класичне дисциплине којом је успео да избегне опасност развејавања у прозу.

Очаран дугим стихом, с једне стране откривеним код Војислава Илића, а с друге у препевима Хелдерлина, уноси и у своје песме дух тог особеног метра који дамара ослобођеном енергијом језика. Мислећи да је немогуће направити идеалан српски хексаметар и да је примереније говорити о псеудохексаметру, свој такозвани слободни стих развијао је на подлози основне мелодије коју је Илић створио, „рашчлањавајући комбинујући могућност те мелодије са мелодијама и ритмовима говорног језика” (1997д: 283). Важност ове базичне матрице у традицији нашега стиха и неку врсту рецепта како од Илићевог дугог стиха начинити слободан стих, децидно износе следеће речи:

Мислимо да је у том стиху обликована једна изванредно витална форма нашег песничког израза и да је дејство те формуле одлучно за звук многих (најчешће такозваних ‘слободних’) стихова у контексту нашег савременог песништва. Стварајући тип једног српског хексаметра, Војислав Илић је, у свом псеудохексаметру напицао ‘златни рез’ нашег стиха; једну меру која може да изрази, као модул, природну сугестивност нашег специфичног језичког ритма. Довољно је ослободити ток његових стихова метричких стега (када их не осећамо као неопходне), па да се нађемо пред једном протејски виталном поетском језичком формулом” (1997г: 236–237).

До оваквог се закључка дошло анализом једног дугог, музикалног стиха, са нерегуларном метричком основом, којим су писани Павићеви сонети. С обзиром да је Лалић у више наврата писао о сонетима, нека увод у његова промишљања о овом облику, која се неизоставно морају предочити, буде баш Павићев однос према њему. За нас је овом приликом релевантно Лалићево издвајање основног закона овога мудрог облика, које песник поштује: „специфичну дисциплину поступности и логичности тока у исказу, и елиминацију сувишности која би могла да разори форму изнутра” (1997г: 236).

Занимљивост сонетне проблематике наречена је из два угла: творца и интерпретатора (да избегнемо реч критичара). Заинтригиран вековним истрајавањем, виталношћу овога облика који је инспирација многим песницима различитих осећајности, књижевних периода, опредељености, оваплоћен у више језика, а у сваком вичан да пренесе особену поруку и задржи сву своју лепоту, Лалић га је и практично и теоријски савладао. Један је од оних песника који су сонет осећали као тачну меру исказивања једног поетског доживљаја, преношења једног искристалисаног даха ритмички уобличеног.

Као да се ради о једној изузетно срећној мери, о једном златном резу песничког даха, садржаном у броју од четрнаест стихова и у подели на катрене и терцине, односно на два јасно издиференцирана дела: осам и шест стихова. Као да се ови елементи удружују да подрже песнички импулс, довољно снажан да се њима послужи. (1997д: 265)

Опробао се у различито формализованим сонетима, од ригорозних традиционалних све до облика који је употребио у циклусу „Мелиса”, после којег је за песника пресахнуо импулс те форме. Тим градирајућим корацама достигао је усклађености сталног облика песме са савременим поетским прегнућем.

Интерпретација сонета Скендера Куленовића⁵⁹ еминентна је и по кратком уметнутом ауторовом преиспитивању нужности постојања сонетне форме⁶⁰. Издвојено становиште Езре Паунда о случајности настанка сонета, повод је да се аргументује је ли сонет велики поетски проналазак. Појава сонета плодан је и срећан догађај, са славном

⁵⁹ Видети Лалић 1997ђ: 204–207.

⁶⁰ „Најзад, питање сонета, и затворене форме уопште, није питање избора, или не треба да то буде; то је питање постојања или непостојања одређене нужности. Оправдање је садржано – или није садржано – у животу написане песме.”, закључује песник у својим разговорима (Лалић 1997д: 266).

будућношћу, сматра Лалић, те са зналачком сигурношћу (апсолутном компетентношћу) реплицира Паунду:

Сонет је ипак „велики поетски проналазак” јер се увек наново нуди песницима као осовина кристализације поетског доживљаја, и то независно од језика којим песник пева. У тој чудесној малој мензури као да је назначено једна мера даха тачног поетског исказа; закон организације четрнаест стихова од којих је сонет састављен намеће том даху одређени ритам и градицију, намеће целом исказу једну архитектуру која не подноси сувишност, а урушава се без неопходног. Насупрот формама песничког изражавања које настају у најтешњем савезу са специфичним захтевима (односно, са звуковним и другим карактеристикама) језика којим песник пише, за сонетну форму битно је да може да служи поезији на разним и разнородним језицима; то је дакле форма која се саображава потребама суштине поетске комуникације (оне суштине, која се може адекватно пренети, рекреирати у преводу, у другом језику; [...]) (1997г: 205).

Да ништа не настаје случајно, јер у случајност песник не верује, говори и начин откривања још једног облика романског порекла, народне италијанске форме – *strambotta*. Интересовање за њу поникло је од једног савременог енглеског песника. Ту се заправо ради, каже песник, „о посебној врсти октаве, са обавезним завршним дистихом. Много згодна форма, дисциплинована и стимулативна у исти мах, а као створена (тачније: створена) за љубавну лирику” (1997д: 278). Сасвим је успешно искористио песник овај лирски облик за своје љубавне заносе.

Најпосле, обнављање форме средњовековне песме навело га је да читаоцима да до знања да не морају знати нити бити заинтересовани за детаље битне за форму његове завештајне збирке *Четири канона*. Ова четири циклуса од по девет песама треба да делују не својим обликом него својим саопштењем, као поезија. И делују, без двојбе, премда је Лалић био итекако свестан да је познавање форме сагледавање другог аспекта, пре свега, песниковог односа према традицији и остварености онога што сам облик подразумева.

Дакле, вишедеценијски рад на стиховном облику, одношење према формама канонски, а уједно и модерно, преиспитивање својих могућности, створило је Ивану В. Лалићу особен израз којим је потврдио свој изузетан осећај за версификацију.

2.5. Христићев однос према форми

Питање књижевног облика, за „својеврсног мајстора форме” Јована Христића, фундаментално је питање сваке књижевности. Са једне стране сагледавамо његов приступ форми при грађењу појединачног стиха, песме или веће целине, а са друге, његове ставове према одређеним стиховним облицима који су јасно исказани у есејима и критикама о српским песницима и поезији.

На самом почетку свог поетског стварања, у *Дневнику о Улису* (1954), Христић комбинује песме у прози са стиховима, не правећи често строгу границу између прозних и песничких форми, па се понекад поетске целине могу препознати унутар наративности те одати утисак исповедног казивања. Међутим, од прозних форми убрзо одустаје, већ у *Другом делу дневника о Улису*, јер, како сматра Ђорђевић Вуковић, „нису одговарале његовом поимању песничког облика“ (Христић 1988: 91). Све Христићеве песме написане су слободним стихом изграђеним на хексаметру. Интересантно је присетити се песникових речи изнетих у једном разговору у вези са опредељењем за овај стих: „Све је то било у слободном стиху, јер ја риме никада нисам умео да правим. Риме сам, кад би ми затребале за неки превод, само крао, и то где год сам стигао“ (Христић 1997: 100). Тај његов слободни стих често има призвук обичног говора, али ипак осећамо да је далеко од прозе. Свестан тог приближавања говору који је по њему сталан процес у нашем песништву и који доноси више опасности и неуспеха него што очекујемо, истиче га и као одувек јасан знак виталности песничког облика (видети Христић 1973а). Многи тумачи његове поезије управо тај стил писања као изношења мишљења виде као његову особеност, склоност ка дисциплини израза, суптилном осећању за облик који је усклађен садржају и пружа му тачну меру неопходну да се изнесе емоција или мисао. То јединствено сагласје певања и мишљења захтева уједно посебну и сложену песничку организацију. Евидентна је Христићева дискурсивност, реторичност у поезији, допуњавање емотивног говора рефлексивношћу. Међутим, та усредсређеност на размишљање о људском постојању наводи га на облик говора са расправљачким тоном који понекад можемо осетити непримереним лирском исказу.

У великом броју песама стихови су изграђени у виду питања, било да су питања уметнута у део стиха или чине читав стих па их некад има и више у једном стиху, али знају

се она проширити и на читаве строфе или, пак, да строфа носи више питања која опкорачују метричку целину. Та непрестана упитаност једна је од формалних одлика Христићевог песничког говора којом се избегава крутост обрасца. Могли бисмо то сматрати потврдом његовог схватања облика који не би требало да спутава израз, већ да буде у довољној мери гибак, а уједно и чврст.

Јасан став о форми, функцији и употреби метра износи Христић у свом тексту „Форма, поезија и емоција“.⁶¹ Разматрајући однос слободног и везаног стиха у овом раду, потврђује чињеницу „да је увођење слободног стиха у поезију значило без сумње давање више маха емоцији“ (66), али не пориче ту могућност ни у везаном стиху наводећи Бодлера за пример. Уједно објашњава погрешно тумачење појма слободан стих који је у нашој поезији схваћен као „изговор за једно ’исповедно певање‘ и које са поезијом има прилично мало везе“ (67). Том приликом издваја Душана Матића и Миодрага Павловића који су писали слободни стих у правом смислу речи. Враћање појединих млађих песника строгим затвореним формама доживљава као пораз поезије која није савладала нити изградила културу слободног стиха. Сентиментална вредност тих старих форми не би смела да надвлада захтев који пред песнике ставља нова ситуација, с обзиром да је форма условљена ситуацијом у којој су и песник и његова публика, маркира Христић, а мисли се конкретно на стварање нових облика.

„Функција метра“, истиче Христић, „састојала би се, [...], у томе да нас доведе у такво стање емоционалне тензије у коме ми постајемо способни да примамо одређене доживљајне структуре, односно у коме смо подложни да се и сами структурирамо на један одређен начин“. (78)

Прихватљиво је ово мишљење да су метар и доживљај у спрези и да одређеном облику одговара одређена емоција која се у тој активној структури, схеми, односно моделу, како Христић сагледава метар, и развија и обликује. Упоредо развијање метра и доживљаја као две структуре наводи на могућност да песник мисли и осећа у једном одређеном метру. Поистовећивање слободног стиха са ослобађањем емоција „из загушљиве собе пуне строфа, метров, рима и других опасних ствари које спутавају нешто што исто тако неодређено називамо емоцијом или, још горе, личношћу“ (86), чињеница је

⁶¹ Видети Христић 1957: 65–97; уз цитате из овога текста стоје бројеви странице.

коју Христић не прихвата. Ни у строгим затвореним формама, попут сонета, не осећа спутаност емоције, те у прилог томе даје пример три највећа мајстора сонета – Петрарку, Шекспира и Малармеа. Том приликом усваја термин „спонтани ритам“ који потврђује стварање у оквиру сопствених правила што је једна од основних карактеристика слободног стиха. Ако је спонтаност и природност секвенци слободног стиха његова предност, неопходно је водити бригу о усмерености емоције и дисциплини израза, сматра Христић. Своје ефекте спонтани ритам постиже допуштањем двосмисленостима да се развију што само ствара додатне проблеме. Стога је, закључујемо из ових његових речи, далеко теже и захтевније писати слободним стихом него већ одређеним метром.

Питајући се шта је изазвало поновно оживљавање спонтаног ритма у поезији, Христић каже:

Мислим да би врло близу истини била претпоставка да су се у поезији скоро истовремено догодиле две ствари: да се писање у правилном метру претворило у бројање слогова и ослушкивање рима, да се пред поезију поставило питање савлађивања једног материјала сасвим различитог од, рецимо, александринца или хексамetra. То никако није значило пуштање себи на вољу, већ пре тражење једне веће прецизности у диференцирању не само емоционалних стања, већ и једног односа према животу. [...] Јер између осталих ствари, спонтани ритам значао је за поезију једну дубљу и тешњу везу са животом, и веће учествовање поезије у животу. (93)

Тиме што тежи да структуру стиха приближи структури света, спонтани ритам постиже и нашу повишену свесност о томе свету. (95)

Христићева поетска грађа никако није препуштена себи на вољу; и када су песме пред нама видимо да се он руководи извесним формалним обрасцем који се није знатно мењао од почетка његовог поетског стваралаштва. Користи се разноврсним облицима строфе (дистисима, терцетима, катренима најчешће) међу које се понекад уметне један стих који добија рефренску функцију. И затворена форма сонета, којом је написана песма „Свеће“, успешно преноси његову мисао и упитаност, с обзиром да се свака строфа завршава питањем. Потреба да текст добије извештан облик очигледна је и у стварању већих целина које се разлажу на нумерисане одломке и чији делови су међусобно веома повезани: „Једно сентиментално путовање по мојој соби (1–4)“, „Увод у генезу (1–3)“, „Бродски дневник (1–6)“, „Три песме о лету (1–3)“, „Три ратне песме (1–3)“, „Три пјесни

љуване (1–3)“⁶². Песме сједињене под истим насловом нису увек исте дужине, неке су астрофичне, неке написане различитим строфама.

Поема–циклус „Mezzogiorno“, састављена од 12 песама различите строфне организације, најочигледнији је пример повезаности и преплитања издвојених целина. Поједини стихови пренети су из једне песме и смисаоно уклопљени у другу песму, а понекад их и више пута уочимо у различитим целинама. Све то доприноси утиску да читамо увек једну исту песму само сваки пут боље написану, мисаоно зрелију. Надовезивање песникових мисли, односно поступак издвајања стиха као инспирације за нову песничку творевину, особеност је Христићевог поимања форме. Али треба имати у виду да се читав његов песнички опус може посматрати као једна својеврсна целина која остварује повезаност и унутар делова дужих песама, а и свих поетских текстова. Овај циклус можда јесте средиште, подне његовог укупног стваралаштва; у њему се све претходно сажима, од њега отпочиње нови песнички низ.

Оваква разматрања Христићевог односа према форми, употпуњавају његови есеји о српским песницима који нам пружају јасна гледишта о појединим стиховним облицима и начину њихове употребе.

Текст о Ивану В. Лалићу⁶² нуди једно тумачење слободног стиха у нашем песништву уопште и Лалићев допринос могућности стварања таквог стиха у нашем језику. Лако је успоставити корелацију између Христића и Лалића по питању заједничких идеала при распореду вербалне грађе. Својствено је и његовим стиховима приближавање обичном говору, али својом дисциплином и чврстином, организованошћу и прецизношћу стих успева да избегне опасност развејавања у прозу. Већина песника то није успела да постигне па су и покушаји привидне организованости употребом рима више истицали песничку неспретност, сматра Христић. Наводећи стих Растка Петровића и Васка Попе као две граничне могућности, Лалићев слободни стих као песничку форму види управо између ових двеју граница. И баш у настојању ослобађања наше версификације од „лажног сјаја и празног звука Дучићевог и Ракићевог дванаестерца“ (541) види Лалићево прихватање везаног стиха и опредељивање за једанаестерац, и покушај откривања шта још може да

⁶² Видети Христић 1973а: 529–544; уз цитате из овога текста стоје бројеви странице.

пружи строга форма класичног везаног стиха. Христић сматра да се у непарном броју крије једна од пресудних тајни наше прозодије. Док су за њега стихови са парним бројем слогова представљали одређену опасност што могућег расплињавања стиха посебно оних вештачки начињених попут Илићевог хексаметра, што празног реторичког испуњавања броја слогова, стихове од девет и једанаест слогова сматрао је плодним и одговарајућим да пренесу поуке класичних облика те је Лалићева опредељеност за њих потпуно природна.

Најинтензивнији тренутак у прозном изразу који спонтано прелази и улива се у поезију чинећи сложено још сложенијим, Христић проналази у стваралаштву Душана Матића. Намерним синтаксичким померањима Матић је открио могућност чвршће организације стиха. И сам ће прихватити тај вид формалног експеримента постижући и настављајући ту разговорну интонацију. Исте године објављена кад и његова прва песничка књига (*Дневник о Улису*, 1954), *Багдада* је по Христићу једна од најнеобичнијих књига у нашој модерној поезији, зборник текстова и песама. Иако слично конципиране као јединствена мешавина форми, ове две књиге нису изазвале исте реакције што се поступка нарушавања одређених конвенција тиче.

Да се ослањамо на традицију и следимо израђене облике песништва, већ је наговештено. И данас се осећа потреба да се обнављају постојећи формални стандарди било да тиме истичемо немогућност модерне поезије да створи сопствене облике или показујемо да је поезија у тесној вези са оним што је већ написано. У свом есеју о песнику Стерији⁶³, наводећи да је он стварао на тлу класичне књижевне традиције, Христић закључује да је управо он учинио могућим класицизам у нашој поезији. Склоност дискурсивном закључивању, коју представља као једну од особина Стеријине поезије, већ смо истакли и код њега. Када је већ у тој литерарној традицији, прилика је да стане у одбрану класичне метрике:

Обично се говори како класичне метричке схеме не одговарају природи нашег језика, и како је стога покушај наших класициста био унапред осуђен на пропаст. То је чињеница која се не може оспорити. Али пре него што сасвим осудимо наш класицизам, било би добро да схватимо његове песничке амбиције. Чини ми се да инсистирање на класичној метрици значи потврђивање достојанства поезије као писане литературе,

⁶³ Видети Христић 1973б: 563–585.

као што значи и једну преко потребну литерарну дисциплину нашег језика и нашег стиха. Класицизам осамнаестог века поставио је, ако не један одређен стандард нашем стиху, а оно једну његову нужну граничну вредност, или коректив, ако хоћете (1973б: 567–568).

Осврт на наш јуначки стих доноси есеј о Лази Костићу⁶⁴. Преводећи Хомера у десетерцу покушао је Лаза да искористи могућност тог стиха као песничког медијума, објашњава Христић. „А то се најбоље да испитати ако се песничка материја једног стиха покуша да улије у други, њој сасвим страни стих.“ (50–51)

Јасно се истиче да десетерац нема способности за даљи развитак уколико се користи као песнички медијум, да је то затворен стих, па да су и они који су имали десетерачких преокупација, попут Његоша, Бранка и Лазе „писали десетерцем као мртвим стихом“ (51).

Десетерац, како је показао Станислав Винавер, има успон, али има и кобни пад на крају, и готово да нема никаквих могућности да се његова једнозначна мелодијска структура учини сложенијом и савитљивијом. Исто тако, једна песма у десетерцу остаје бескрајно отворена: ако се смисаоно и може заплести и расплести, мелодијски у њој нема ни заплета, ни расплета. Епска поезија, то је поезија без почетка и без краја, бескрајно отворена форма, као што је и историја сама бескрајно отворена форма. (51)

Свест о стиховном облику, како при сопственом стваралаштву тако и у разумевању и тумачењу поезије других песника, код Христића је испољена у великој мери. Тежња да свака емоција и мисао добију своју форму указује на значај обрасца који Јован Христић потврђује и у песмама и у есејима. Неупадљиво мајсторство форме, које Лалић истиче, испољено је, можемо рећи, у Христићевој способности стварања у оквиру сопствених правила (речено је, једном приликом, да је то оно што чини право генија).

⁶⁴ Видети Христић 2005: 33–57; уз цитате из овога текста стоје бројеви странице.

III ПЕСНИЧКИ ОБЛИЦИ СРПСКИХ НЕОСИМБОЛИСТА

1. СТАЛНИ ОБЛИЦИ РОМАНСКОГ ПОРЕКЛА

Романске облике у српску књижевност уводи у другој половини 18. века Захарија Орфелин. Интересантан је податак да неколико година пре свог првог сонета о жени (1768), Орфелин примењује сестину (1761) у песми „Горестни плач”. Почетком наредног века наша се књижевност обогатила мноштвом нових облика романског порекла, да би се репертоар употпунио током 20. века.⁶⁵ Управо друга половина века за нама време је њихове највеће распрострањености. У поезији српских неосимболиста примењује се већина ових утврђених облика песме и строфе, што засебно што у циклусима.

1.1. СТАЛНИ ОБЛИЦИ ПЕСМЕ

1.1.1. БАЛАДА

Уметничка балада (итал. ballata, пров. balada, фр. ballade – плесна песма) развила се из фолклорног плеса синкретичког карактера. Иако се можда развила из неке провансалске форме, свој утврђен облик добила је у 14. веку, у француској писаној књижевности. Усавршили су је у 15. веку Шарл Орлеански и Франсоа Вијон. Све до почетка 16. века француски песници су фаворизовали овај облик, да би се све мање употребљавао у наредним деценијама, па и у 17. веку.⁶⁶ Премда су неки енглески песници имитирали

⁶⁵ „Почетак 19. века је раздобље у коме се такорећи одједном уводе многи нови облици. То су: рондо (1827), gondeau redoublè (1827), сицилијанска строфа, нове врсте сонета, сонетни циклуси (1809), станца (прва значајна употреба 1827); триолет (1841), мадригал (1829), канцона (1843), кансион (1842), риторнел (1841), глоса (1846), еспинела (1846), терцина. У 20. веку јављају се балада, рондел (1911), секстина, сонетни венац, лауда (1960; 1961), балата” (Грдинић 2007а: 78–79).

⁶⁶ „Although the b. may have developed from some Prov. Form, it was standardiyed in Fr. By such 14th c. poets as Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps, and, less so, Jean Froissart. It was carried to perfection on the 15th c.

француски облик баладе, она се никада није на овом подручју утемељила. Група енглеских песника оживела је облик баладе у 19. веку, инспирисана можда примерима Теодора де Банвила.

Мора се избећи могућност погрешног тумачења појма баладе с обзиром на његова различита значења. У начелу, треба усвојити дистинкцију између сталног облика песме, о којем овде говоримо, и врсте песме (мисли се на епско-лирску народну песму). Најчешћи тип баладе састављен је од три строфе иза којих следи полустрофа названа анвоа (фр. *envoi*). У том додатку, односно половини строфе, песник се обраћа читаоцу, лицу коме је песма упућена или самој песни. Релевантна одлика баладе (и садржајна и музичка) је рефрен на крају сваке строфе и полустрофе. Дужина строфе пропорционална је дужини стиха којим се испева. Најчешће су се употребљавали осмерци и десетерци, а ређе дванаестерци. На основу броја слогова у стиху добили смо и основне облике баладе:

- мала балада (La petite ballade)

има 28 стихова; строфе су осмостистишне (пошто се користио осмерац), а полустрофа четворостистишна; има три риме и рефрен; схема римовања у строфи је *ababbcbC*, а у полустрофи *bcbC*. Најзначајнији представник овакве француске уметничке баладе је Франсоа Вијон. Мале баладе су писане и са два рефрена (*ballade a duable refrain*) римоване у октавама на следећи начин: *AbVcbcbC*, а у додатку *bVcC*.

- велика балада (La grande ballade)

укупно има 35 стихова распоређених у три десетостистишне строфе и полустрофу од пет стихова; уводи се четврта рима, а то схематски изгледа овако *ababbccdcD*, док се у додатку понавља последњих пет рима *ccdcD*.

by Christine de Pisan, Charles d'Orléans, and, most of all, François Villon, who made the b. the vehicle for the greatest of early Fr. Poetry. [...] The b. continued in favor until the time of Marot in the early 16th c., but the poets of the *Pléiade*, as well as their neoclassical successors in the 17th c., had little use for the form and regarded it as a barbaric survival. Both Molière and Boileau made contemptuous allusions to the b." (*Princeton encyclopedia of poetry and poetics* 1974: 65).

- двострука балада (double ballade)

оба претходна облика се могу удвојити, па добијамо две варијанте: малу и велику двоструку баладу; дакле, песму од шест октава или шест децима са завршном полустрофом.

- краљевска балада (chant royal)

посебан облик баладе који је требао да пренесе узвишену или свечану тему; има укупно 55 стихова у пет децима и додатку; придржава се начина римовања велике баладе.

Балада је временом, од првобитног израза љубави, постала подобна за сваковрсне теме, што озбиљне, моралне и религиозне, што шаљиве. Двојица средњовековних песника, најпознатијих у француској традицији овога облика песме, Шарл Орлеански и Франсоа Вијон, покушали су њиме да препричају читав човеков живот.⁶⁷

а) Балада Бранка Миљковића

„Балада (Охридским трубадурина)“ Бранка Миљковића била је у српском песништву први значајан пример испевања у овом сталном облику. То је велика балада написана у три дециме са петостишним анвоа. Није очувана усклађеност дужине строфе са дужином стиха, с обзиром да Миљковић пише своју песму слободним стихом. Осим те стилизације на метричком плану, одступа се и у начину римовања на нивоу строфе, али и читаве песме. Свака строфа уноси другачији сплет рима и свака има своје риме, с тим да је d рима присутна кроз читаву песму: ababacccD / efeffgdgdD / deddehdhdD / idiidD. Ни по броју и ни по распореду рима не следи традиционалну схему.

⁶⁷ Видети Мићевић 1989.

Балада

Охридским трубадурима

Мудрости, неискусно свићу зоре.
На обичне речи више немам право!
Моје се срце гаси, очи горе.
Певајте, дивни старци, док над главом
Распрскавају се звезде као метафоре!
Што је високо, ишчезне, што је ниско, иструли.
Птицо, довешћу те до речи. Ал врати
Позајмљени пламен. Пепео не хули.
У туђем смо срцу своје срце чули.
Исто је певати и умирати.

Сунце је реч која не уме да сија.
Савест не уме да пева, јер се боји
Осетљиве празнине. Крадљивци визија,
Орлови, изнутра кљују ме. Ја стојим
Прикован за стену која не постоји.
Звездама смо потписали превару
Невидљиве ноћи, тим црње. Упамти
Тај пад у живот ко доказ твом жару.
Кад мастило сазре у крв, сви ће знати
Да исто је певати и умирати.

Мудрости, јачи ће први посустати!
Само ниткови знају шта је поезија,
Крадљивци ватре нимало умиљати,
Везани за јарбол лађе коју прати
Подводна песма јавом опаснија.
Онесвешћено сунце у зрелом воћу ће знати
Да замени пољубац што пепео одмара.
Ал нико после нас неће имати
Снагу која се славујима удвара
Кад исто је певати и умирати.

Смртоносан је живот, ал смрти одолева.
Једна страшна болест по мени ће се звати.
Много смо патили. И, ево, сад пева
Припитомљени пакао. Нек срце не оклева,
Исто је певати и умирати.

Очуван рефрен на крају сваке строфе и полустрофе, проноси исту ону свеprisутну опасност услед креативног процеса, опасну слободу делања проблематизовану и у Миљковићевој лауди.⁶⁸ У раду о инверзији Миљковићеве поезије и поетике,⁶⁹ Новица Петковић детектује и порекло овог рефренског исказа у филозофској мисли Мориса Бланшоа⁷⁰, на кога се Миљковић често позивао: „постоји једна тајна истоветност између умирати и певати, између претварања невидљивог невидљивошћу коју представља смрт и песме у којој се ово претварање извршује” (по Петковићу 1996: 20). У Миљковићевој „Балади” овај исказ – *исто је певати и умирати* – „преузима улогу поетеме, којом се поезија усредсређује у свест о себи самој: она умирући пева, у инвертованој заокренутости према чистој а празној поетици”, тврди Петковић закључујући потом: „Умирање је овде најчистије унутарпесничко збивање, нужно саображено с песниковом егзистенцијалном зебњом” (1996: 20). У поетичком обрасцу самопотврђивања које консеквенто води споственој пропасти Петковић је видео заједничку црту Миљковића и Настасијевића.

Трагајући за филозофским подтекстом његових песама, Саша Радојчић ће, тврдећи да је „Миљковићев говор у значајној мери контаминиран филозофским начином говора” (2011: 123) тој интертекстуалној вези поменутој у Петковићевом раду додати, како каже, „усагласиву интерпретативну могућност”, која уз француску предочава и хеленску филозофску мисао. Наиме, „Миљковићев исказ, ‘Исто је певати и умирати’ могао би да се разуме и као двострука инверзија Парменидовога исказа ‘Исто је мислити и бити’”, указује

⁶⁸ Видети поглавље о лауди на стр. 97.

⁶⁹ Указујући на разбијање лирске хомогености преласком са равни мишљења о поезији на раван саме поезије, са афористичког на сликовни исказ уметањем филозофема, Новица Петковић наводи ову песму као пример тог пресецања, али и као једну од најлепших песама у савременом српском песништву. Видети Петковић 1996: 11–31. Миљковићева поезија се издваја по сусрету песничког и филозофског говора; то укрштање његов је заштитни знак.

⁷⁰ „По свему судећи, он га је најпре могао наћи на познатим Бланшоовим страницама где се тумачи Рилкеово песнички заводљиво, али у суштини страшно искушавање смрти” (Петковић 1996: 20).

Радојчић (2011: 125). У стиховима „Само ниткови знају шта је поезија, / Крадљивци ватре нимало умиљати, / Везани за јарбол лађе коју прати / Подводна песма јавом опаснија.”, препознају се фигуре Прометеја и Одисеја, алудира се на напор за променом света и отпор сиренама, а уз те митске реминисценције присутан је и Орфеј. О том певачу кроз непознато, о стазама испуњеним опасностима на путу до песме, иначе у подтексту многих Миљковићевих песама, пева се и у стиховима „Баладе”, „својеврсне Орфејеве тужбалице” (Јовановић 1994: 112). У читавој песми су „изричито или довољно снажном сугестијом, именована четири основна елемента предсократовске филозофије – ватра, вода, ваздух и земља”, додаје у свом разматрању Радојчић, „што такође наводи на помисао да би и сигнални исказ песме могао да се откључа у сродном смисаоном склопу” (2011: 125–126). Стих – рефрен ове баладе заживео је попут стиха – пароле, отцепљујући се од свог контекста. Мноштво је његових стихова стекло такву самосталну егзистенцију, а чињеница да их је могуће одвајати и давати им значење ван лирског ткива говори о постојању осетних резова између две равни, певања и мишљења. Отуда је стих – референ – парола „Исто је певати и умирати” усклађен са, чини се, најистакнутијим стихом такве функције, епитафом „Уби ме прејака реч”.

б) Баладе Милована Данојлића – појединачне и у циклусу

Кренемо ли смером осветљавања формализације једног песничког опуса, не можемо избећи упитаност: реализује ли се неки облик током читавог стваралаштва па се може рећи да се њему поета највише приклањао или је то ипак ствар бројности појединог надстиховног облика? Потрага овога типа води засигурно ка дистинкцији креативног чина којом се песнику може приписати усмерење (песник сонета, ода, канциона...). Осмелимо ли се да га на тај начин именујемо, задиремо у његов стваралачки идентитет. При том се не сме пренебрегнути нити паралелно еволутиван идентитет сталног облика.

Средином прошлога века потреба проблематизовања уобличености била је изразито осетна, усвојили смо обиље мисли о структурисању идејног садржаја. Актуелизовање мноштва облика из традицијског складишта и спона са модерним стремљењима, „како би се остварио континуитет непрекидног поетског стварања” (Грдинић 2007а: 113), показатељ

је поетичких начела читаве песничке генерације у којој је и Милован Данојлић налазио своје упориште. Самерљиво формалној идеологији неосимболиста да се посеже за утврђеним песничким облицима на којима ће се творити нови облици изражавања, Данојлић је модификовао и стилизовао своје поетске одразе мисли.

Током целокупног поетовања нарочит афинитет Данојлић испољава према балади. У вишедеценијском распону, од педесетих до деведесетих, његов сензибилитет сустицао се са овим сталним обликом, било у спорадичној употреби било концентрисањем групе песама под заједничким насловом. Вишеструку употребу ове жанровске одреднице у његовом песништву потребно је првобитно каналисати у циљу апстраховања сталног облика песме од врсте песме. Следимо ли насловну одредницу, аутор нас је већ увукао у игру – очекујемо утврђен облик песме, а онда убрзо увиђамо некомпатибилност са именовањем. Дакле, песме које нас насловом усмеравају на облик немају и свој формални еквивалент.⁷¹ Ова скупина по бројности парира песмама нормираног облика са којима је у приметном хронолошком преплету. Специфичним баладним плетивом начинио се динамизам семантичког и формалног идентитета.

Уколико прибегнемо подели, што бројност и разноврсност само по себи захтева, груписаћемо их у:

1. песме које немају обликовни идентитет:

„Балада мојих година”, „Балада о дрвећу”, „Балада о друкчије настављеној ноћи”, „Балада о непроживљеном дану”, „Балада изненадне самоће”, „Балада за оболели део бића”, „Пешачка балада”; „Балада о старим шљивама”, „Балада о обућарима - крпама”, „Балада о пчели лењивици” и „Балада о одбеглом мачору”.

⁷¹ Нешто слично налазимо и код Велимира Лукића у збирци *Мадригали и друге песме* (1967), када се у првом делу збирке насловљеном „Пламена свећа”, нижу, односно групишу у средишњем делу, песме насловљене жанровском одредницом, али без обликовног идентитета: „Балада о мртвим песницима”, „Балада о покушају одласка”, „Балада о тишини”, „Балада крај Шагалових слика”, „Слично балади” и „Дијалог уместо баладе”. И пре ове збирке, песник је једну песму насловио „Балада” (*Чудесни предео*, 1961), а касније налазимо још три такве песме: „Летња балада” (*Руб*, 1982), „Мала балада” (*Магла и лик*, 1984) и „Мала балада о Јовану Дучићу” (*Будне сенке таме*, 1994). Дакле, по свим побројаним, реч је о врсти песме, не и о сталном облику песме. Томе можемо придодати и песме Божицара Тимотијевића „Балада о Лоти” (*Велики спавач*, 1958); први циклус збирке *Василиск* (1974) насловљен „Баладне песме” („Балада о пријатељима”, „Балада о месечини”, „Балада о деци из предграђа”, „Друга балада о деци из предграђа”); „Јесења балада о љубави” (*Песме 1951–1997*, 1998).

2. песме као стални облици:

- *мале баладе:* „Балада о прећутаном болу”, „Балада бескућника”, „Јесења балада”, „Балада о трави”
- *двострука мала балада:* „Небинова балада”
- *велике баладе:* „Балада из јутарње самоће”, „Балада из вечерње самоће”, „Балада о очима”, „Балада о древним речима”

Ван побројаних група налазе се „Балада преосталог времена” и „Кружна балада”.

Песме без обликовног идентитета

Већ у свом првенцу 1957. године, *Урођенички псалми*, Данојлић издваја циклус „Нешто као балада”, очито као наговештај песама које немају карактеристике облика. Ојађеног тона, набијена криком и јауком, из очаја испевана „Балада мојих година” уводна је песма ове, назовимо, категорије. Премда у три подуже целине од унакрсно римованих катрена, реализује кружну композицију понављањем прве и треће строфе уз незнатне варијације.

Оно што овај циклус чини специфичним, а што је и његовом називу адекватно, су песме које насловом не сугеришу облик иако својом структуром подражавају поступак грађења баладе. У две песме које не спадају под то жанровско окриље препознајемо те поступке. „Подневна поноћ” (касније исправљено у *помоћ*) написана је осмостипшним строфама са одвојеним рефреном (тростипшним, из којег касније бива избачен други стих; са изменама у последњем понављању):

Сањај
сањај
само сањај

Претпоследња у циклусу и збирци, „Песма за себе”, рефренским аутообраћањем („Драги Миловане Данојлићу”) на крају сваког од четири осмостиха, приметак је једног начина обликовања сталног облика песме романског порекла по којем ће Данојлић бити препознатљив.

Шездесетих година групи песама без обликовног идентитета додаје се кратка „Балада о дрвећу” (*Ноћно пролеће*), која кореспондира својом последњом строфом (подстицајном за допевавање) са касније написаном „Баладом о старим шљивама” (*Разгоревање ватре*).⁷² У тој деценији кулминира Данојлићево интересовање за баладу, па ће у раној стваралачкој фази, 1966. године не само објединити групу песама заједничким генолошки маркираним насловом него ће и назвати песничку књигу овим фреквентним обликом (*Баладе*). Из тог баладног ткива издвајају се: једина песма ван циклуса – „Балада о друкчије настављеној ноћи”, а из циклуса од девет песама – „Балада о непроживљеном дану”, „Балада изненадне самоће”, сливена у пет сестина, специфична по понављању првог стиха минимално варираног у свакој непарној строфи, и „Балада за оболели део бића”. Деведесетих ће још једном само насловом детерминисати облик не би ли се осврнуо на протекли животни пут и несталност људске судбине преточио у „Пешачкој балади” (*Зло и наопако*).

Баладе као стални облик песме

Прва балада пре циклуса

Нужним селектовањем, праћеним разрешењем загонетних насловних одредница, добијамо и групу балада као сталног облика песме пореклом из француске писане књижевности 14. века. У својој првој песничкој књизи Данојлић је објавио двоструку малу баладу – „Небинова балада”⁷³ састављену од шест укрштено римованих осмостиха без завршне четворостичне полустрофе. У рефрен на крају сваке октаве уноси се извесно

⁷² Наведимо у дечијој поезији и „Баладу о обућарима – крпама”, „Баладу о пчели лењивици”, „Баладу о одбеглом мачору” (*Ограда на крају Београда*).

⁷³ У каснијем издању, у збирци *Пут и сјај* преименована у „Баладу”; у *Раним и новим песмама* у „Баладу опирања” са преиначењима у понеким стиховима.

варирање, редак поступак који је присутан, како је примећено, код Шарла Орлеанског (види Јовић 2005: 97). Њему ће потпора бити и понављање прва четири стиха прве октаве у последњој строфи, чиме се одаје утисак кружног компоновања:

Небинова балада

Запалите ми ватру на грудима

У заразну ужад удове окујте

Закопајте ме живог са мртвима

Кроз влагу гроба ропац мој не чујте

Изнесите ме до црног врха

Разбијте кости у најлепши дармар

Опет ће – шкорпија из заспалог срха –

Плавим пламеном да игра мој дамар

Тамна је река расцветани бог

Надамном Месец рудним брдом лута

Бескрајно далеко од јутра твог

У лобањи је месечина жута

Разгрните звезде, таван дуге ноћи

На горском седлу размините самар

Али разбијен о опет ће моћи

Безумну игру да одигра дамар

Већ имам корак и вид ведрога старца

– Фењер заклаћен испод ноћних вода –

С коња на магарца, с магарца на јарца

Сутрашњем вину сенка моја хода

Горе су године и сви нешто хоће

Овде сам ја растурен у дармар

Овде зри цвеће пршти златно воће

Игру сећања игра луди дармар

Падајте звезде у росу у траву

Девојко обруч ме помрачења стеже

Додирни видом ову луду главу

– Дубока киша црно лишће веже
Зар никог нема да слеђеном крику
Подари прамен, седло, златни самар
Светлећи пламен згаженоме лику
– Само безумну игру игра дамар

Зар имам само ове руке, збиља
Погружен корак поглед раног старца
Зар стварно идем суманут без циља
Сељачка свећа јарца-живодарца
Зар никог нема да затрпа јаму
– На мирном мору очајава крамар
Густ од топлоте насукан на каму
Безумну игру игра сваки дамар

Запалите ми ватру на грудима
У заразну ужад удове окујте
Закопајте ме живог са мртвима
Из влажног гроба ропец мој не чујте
Јаучем изрод и свирам кроз зубе
Јаучи кости јечи сав мој дармар
Два одојчета у мени се љубе
И безумну игру игра сваки дамар

(подвукла С.П.К.)⁷⁴

Циклус балада

Преосталих шест песама из године баладног зенита, унутар циклуса који сада конкретизује форму („Баладе“) напуштајући ону првотну слутњу („Нешто као...“), чине сабир два основна појавна облика баладе – велике (La grande ballade) и мале (La petite ballade).

Од две мале баладе са три осмостиха једна има анвоа (додатак) – „Балада о прећутаном болу“ ababacaC dededcdC fgfgfcfC hchC, док је друга без полустрофе и доследнија је у схеми римовања – „Балада бескућника“ ababbcbC dedeeceC dfdffcfC.

⁷⁴ Сва подвлачења у песамама су наша.

Балада о прећутаном болу

Прећутати муку што нас нагло сколи
Не повести се за нутарњим криком
Остати, док се грумен горке соли
Под непцем топи. Не одати ником
То што се пати и то што се воли:
Ко дрхтај ветра што сноси га прут
Штошта научисмо ми у овој школи:
Не насанкати се на тај клизав пут.

Подстрекачи рата, нереди и бола!
Отров сећања даје нам се крадом.
Крв што у спојеним судовима кола
Из подземља нагло бризне маглом, градом
Знам прошлост када одсвуд, изокола,
Блокира време, сваки знани кут,
Знам уље, ветар, звезде Јужног пола:
Не насанкати се на тај клизав пут.

Имаш ли снаге, можеш ли, иоле,
Да се одупреш вековечној власти
Лево и десно и горе и доле
Безвремље људско, празно, ће те спасти
Јер бол и патња уједајућ моле
Остани безнадан, достојанствен, крут
Довољно су нас љуте игле боле:
Не насанкати се на тај клизав пут.

Погледом једним вежи струјно коло
Благо ће планути фењер, стар и жут
Однекле Сутра јавиће се, тмоло:
Не насанкати се на тај клизав пут.

Извесна прелазна форма или пак мешавина форми приметна је у „Балади преосталог времена” написаној у пет сестина (ababcS / ...) са рефреном на крају сваке

строфе без полустрофног додатка.⁷⁵ Наклоњеност *sesta rimi* евидентна је у целокупном Данојлићевом стваралаштву, отуда прожимање ова два облика и није изненађујуће. Сагледавање поетичке концепције групе којој се приклонио може нас усмерити да овако нешто појмимо као вид стилизације.

И на овом малобројном узорку очито је да песник оснажује темеље основног облика дајући му лични печат. Све оно што форма у свом основном значењу носи добија нову перспективу песничким уделом, неминовно резултирану особитом слојевитошћу уобличености. Нахођењем песника да опроба разнолике појавне облике унутар исте форме постиже се ефекат њене динамичности и прегнантности. Тиме бива очврснут онај композициони динамизам реализован сменом песама које су стални облици и оних које само семантизују баладни тон.

Најилустративније ће то предочити три велике баладе из поменутог циклуса: „Балада из јутарње самоће”, „Балада из вечерње самоће” и „Балада о очима”. Истоветност врсте биће избегнута конструкционим нијансирањем; у питању су минималне разлике међу његовим великим баладама. Овим се флагрантним проседеом грађења балада Данојлић издиже у односу на остале песнике друге послератне генерације који су свој израз улили и у овај стални облик песме.

„Баладу из јутарње самоће” чине три дециме и петостишни анвоа са мањим варирањима у сроковној схеми, а специфична је по двостиху који се понавља на крају свих строфа, са варијантама у првом стиху и рефренским другим стихом („Несрећа – догађај од давнина знан – / Пробудила се и јутрос пре нас. //...Несрећа, тај вечни, загушени глас, / Пробудила се и јутрос пре нас...”).

Премда исто у три дециме испевана, „Балада о очима” разликује се по графички неодвојеној полустрофи која чак има и један стих више (ababababcC / ...).

⁷⁵ Премда у поезији Ивана В. Лалића не налазимо баладе као стални облик песме, ипак ћемо приметак такве формалне уобличености наслутити у песми „Савршена јесен” (*Време, ватре, вртови*): шест неримованих шестостиха у јампском једанаестерцу, са двостишним рефреном на крају сваке строфе:

Море без пене, савршена јесен
Нагнута лепа над понор ведрине,
Кристал од густе ватре, воћног меса
И лаке земље што упије кишу;
И смрт што биће опет само доказ
Лепоте што је слабија од себе.

„Балада из вечерње самоће” писана је у три строфе од 12 стихова са полустрофом од шест (ababababdcD / ...). Апострофиран егзистенцијално упитан рефренски стих – „О, браћо, ко смо, зашто смо и где смо?”, разликује се од свих рефрена у његовим баладама који нагињу сентенциозности („Не насанкати се на тај клизав пут”, „Не постојимо: све о нама зна се”, „Истини су од нас ближе наше очи”). Изузев последњег стиха, репетитивност у својој структури носи и десети стих сваке строфе са мањим изменама. Овом песмом интензивира се осећај бола и самоће, у читаоца утискује суоченост индивидуе са тежином живљења и, како то песник каже, „неразрушивим бедемом патње”, коју на тематској равни преносе све Данојлићеве баладе.

Балада из вечерње самоће

Катанац којим се закључава вече
Претешку таму за празнину веза
Над реком, јасна као да се рече,
С дна ћутње блесну преостала звезда
Ту смо, ту негде; и сад је најпрече
Уз помоћ ноћи – бола без протеза –
Да сами себи будемо претече,
Јер круг је спојен, расте топла језа.
Земља у мраку – непремостив зид.
Чујем ти срце сутрашњице, песмо!
Тамно усхићење, несналажљив вид.
О, браћо, ко смо, зашто смо и где смо?

Тишина, млада вечност наших мука,
Сваком наособ исплаћује дуг.
Самоћа, јаз измеђ бескраја и звука
Куца на врата – ком да буде друг!
Свако је свога нахранио вука
И пустио га у незнани луг
Од небеског свода и звезданог лука
Најзад се, у нама, склопи цео круг
Не ходом, срцем да меримо време
Чујем те, јасну, сутрашњице-песмо:
Радост, и њене неисцрпне теме...

О, браћо, ко смо, зашто смо, и где смо?

Наше је јуче непоправљив срам
У дну, изнутра, као канонада
Грми будућност – нико није сам:
Самоћа – то је заједничка влада
Свију над свима – тај усхит, тај плам
У тужном часу спеваних балада;
Сигурна мера, тај светлосни грам
Предубоких, старих веза – о, та нада
Која се надима, све већа и већа
– Чујем те, јасну, сутрашњице-песмо! –
Ова слепа љубав, ова дивља срећа...
О, браћо, ко смо, зашто смо, и где смо?

Три пута на дан црне звезде једем
Трипут те обноћ сањам, светла чесмо.
Нико нам ништа не може! Већ гредем
Први од последњих к теби, време-песмо!
Наша је патња неразрушив бедем...
О, браћо, ко смо, зашто смо, и где смо?

Појединачне баладе након циклуса

Поступак зачет у „Балади из јутарње самоће”, у којој се два стиха понављају на крају свих строфа, исклијао је у малој „Јесењој балади” (*Чистине*, 1973), у дословној двостишној репетицији на крају сваке строфе („Веку, омани, години, стани; / Све мање ме је: све већи мир”). Занимљиво је да се преплићу само две риме abababAB / ...,⁷⁶ чиме се одступа и од предвиђене схеме римовања у баладама са два рефрена. Полустрофни додатак на крају песме насловљен као порука заиста остварује своју у традицији утврђену првобитну функцију песничког обраћања:

⁷⁶ Можда за ову прилику није ирелевантан податак да је Данојлић писао канонизован и модернизован рондел на подлози две риме и два рефренска стиха, те се свест о овом облику могла рефлектовати и у креирању балада. Свакако је овај поступак потпора интенцији модернизовања традиционалних форми. Видети песме „По Шарлу Орлеанском” (*Чекајући да стане пљусак*) и „Сећање на Камал” (*Недеља*).

Јесења балада

Рђа метала, ветар слани
Плуг потонуо у мали вир,
Јецај јесени, непрестани,
Шарене сенке; светлост; пир;
Конопац или ланац на грани –
Празан загрљај, руке у шир;
Веку, омани, години, стани:
Све мање ме је: све већи мир.

Стабалце – путоказ на пољани
Крстом заклиње недодир;
Храст, у четвртак одувек знани,
С годином мења последњи жир;
Закачен ветром, трн се брани
И кида крпу – хир за хир;
Веку, омани, години, стани:
Све мање ме је, све већи мир.

Слично огромној, црној рани
Сунце јењава: пукли чир;
Камен, надомак западној страни,
Обележава свеувир;
Не спомињем те, ал по слани
Знам: овде је био твој жбир;
Веку, омани, години, стани:
Све мање ме је, све већи мир.

Порука

Кнеже, вреди ли? не вреди! Дани
Заокружују неми збир;
Веку, омани, години, стани!
Све мање ме је, све већи мир!

Ретко су баладе писане строфом од 12 стихова, међутим код Данојлића срећемо касније, 1973. године у збирци *Чистине*, још једну. У питању је „Балада о древним речима” са четири такве строфе, рефренским стихом на крају сваке („Неке нам древне речи долазе из горњих села”), доста слободног распореда риме и без полустрофе. У контексту расветљавања Данојлићевог песничког песимизма, стихови – „Не бити човек; бити веверица, хрчак, мрмот / Који је у топлу јаму навукао довољно хране;”, указују на

један аутентични егзистенцијални патос, бекство од свести, од мисли и патње која долази из свих зона човека и егзистенције: [...]. Не бити човек не значи (само) бити нешто недостојно, ниско, егоистично и нечовечно, већ (и) не бити толико сложен, осетљив, рањив, изложен дилемама и несигурности, колебању, патњи, раздирањима (Продановић 2003: 103).

Слутимо у стиховима ове баладе потребу за повратком у једноставност и безазленост некадашњег живота („Тело би да се врати у суву земуницу: / Неке нам древне речи долазе из горњих села...”).

У књизи *Тачка отпора* 1990. године, објављена је мала „Балада о трави” у маниру дечје песме, премда осетног егзистенцијалистичког тона. Може послужити као пример већ констатованог мешања у Данојлићевим песмама „два хоризонта, два искуства, једно несумњиво отворено према детету и друго, које, ипак, припада одраслом човеку и које, у приличној мери, дечје елементе присваја за своје потребе” (Љуштановић 2003: 83). Ове три октаве, заправо, колико год да величају снагу „незадрживе, од саме себе јаче” траве, крију смисао и људског живота „који се отелотворује у његовом незадрживом обнављању и увећавању” (Продановић 2003: 106).⁷⁷ Паралелно овом семантизму поновног настајања призивамо и Данојлићев концепт обнове традиционалне форме праћен стилизацијама одликованим најчешће занемаривањем полустрофе у многим песмама и варијантама у стиховима који се понављају.

⁷⁷ Издржљивост и неисцрпност људског живота наслутићемо и у „Балади о старим шљивама”.

Балада о трави

У фебруару, између два снега,
мокра, прљава, пуна лепљиве слузи,
трава, на крају свега, ил на почетку свега,
из ничег креће, одасвуд стиже, пузи;
не расте, него мирише, што моћније, то немље,
сунце јој светли попут хладног мача,
нараста, трепти, отима се из земље,
незадржива, од саме себе јача.

Уплиће пипке, кончиће и жилице,
подрхтава (у месту, ваљда, корача!)
овде, мекша од кукурузне свилице,
онамо, зубата као пиревача,
пробија се из шупље коњске вилице,
из псеће длаке, из лањске камилице,
испод ћерамиде, из живице, из драча,
незадржива, од саме себе јача.

Стрпљива и издржљива, као што су
стрпљиви наше мајке и наше сестре и браћа,
тврдоглава и упорна у послу,
од земље што узме, четвороструко враћа,
док сунце, ено, повлачи се у Босну,
и небо се затамњује (лице уочи плача),
крај старог плота гута вечеру посну,
незадржива, од саме себе јача.

Наредне 1991. године у збирци *Зло и наопако* испеваће у четири шестостиха „Кружну баладу” са шестим рефренским стихом у којем је кључна реч лутајућа. Реч *песма*,

слободно можемо рећи, кружи⁷⁸ рефренском реченицом, добијајући сваки пут нову позицију чиме се уједно у песми одржава унакрсна рима:

Песмо, ти њојзи пођи место мене.

Ти к њојзи, **песмо**, место мене пођи.

Ти место мене к њојзи пођи, **песмо**.

Место мене, **песмо**, пођи јој у сусрет.

А сусрет увек бива са песмом, достојном песниковом представницом; она преноси поверено, она нас походи, по њеним речима и песника препознајемо „кô што се по концу пронађе повесмо...”. Следећи ово мноштво баладних нити откривамо аутентичну песничку стратегију структурирања облика, што нам даје за право да Милована Данојлића назовемо и песником балада.

⁷⁸ Особито кружење завршних речи стихова у шестостишним строфама, конкретније речено, мењање позиција речи чиме се визуелно оцртава круг, карактеристика је још једног сталног облика песме романског порекла. О том поступку видети у поглављу о *sestini lirici* на стр. 111.

1.1.2. БАЛАТА

Лирска песма народног порекла која је пратила игру, тачније песма за плес⁷⁹ (итал. *ballata*, од речи *ballare* – играти), шаљивог или љубавног садржаја, била је основа из које се развио облик песме у писаној књижевности. Првобитне, најстарије балате нису имале утврђену форму, метрички су биле разноврсне. Једино се поштовало правило понављања риме из почетних стихова на крају сваке наредне строфе.⁸⁰ Тај захтев у вези са сплетом рима (xx / aaax / bbbx / cccx) карактеристичан је за лауду, варијанту балате. Значају балате допринеће стилновисти, изградивши књижевни облик балате у 13. веку.⁸¹

Правило је да песма има одвојен део, кратку уводну строфу – рефрен (риторнел или рипреса) и неколико строфа (најчешће четири). Римовање у строфама може бити разноврсно, а и број стихова у њима није строго утврђен. Што се врсте стиха тиче, балате су писане јампским једанаестерцем или седмерцем, дакле, могле су бити изометричне, или су се комбиновала ова два стиха. Рипреса је најчешће писана једанаестерцима (*endecasillaba*). По броју стихова у рипреси разликујемо балату *stravagante* (када у рипреси имамо више од четири стиха), *grande* (рипреса од четири стиха), *mezzana* (три стиха), *minore* (два стиха), *piccola* (један стих, најчешће једанаестерац), *minima* (један седмерац).⁸² На крају сваке строфе, односно у последњем њеном стиху, понавља се последња рима из рипресе.

⁷⁹ „E’ detta anche *canzone a ballo*, perché si accompagnava al canto a alla danza” (Caliri 1974: 228).

⁸⁰ „Nelle ballate più antiche (prima degli stilnovisti) c’è una *ripresa* iniziale (*ritornello*), seguita da alcune stanze a dal ritornello che si ripete dopo ognuna delle strofe. L’ultima rima del ritornello si ripete alla fine della strofa” (Caliri 1974: 228–229).

⁸¹ „Балат се код њих састоји од једног одвојеног дела који се зове риторнел или рипреса (*ritornello*; *ripresa*) и строфа које се састоје од два дела, предњег и задњег (*fronte e sirma*). Предњи део строфе састоји се из два корака (*riedi*), а задњи из два окрета (*volta*). Последња рима предњег дела понавља се као прва рима задњег дела строфе; последња рима задњег дела строфе понавља прву (и последњу) риму рипресе” (Грдинић 2007а: 114).

⁸² „La ballata si chiama *grande*, se la ripresa ha quattro endecasillabi; *mezzana*, se la ripresa ne ha tre; *minore*, con la ripresa di due endecasillabi; *piccola*, se la ripresa ha un solo endecasillabo. Se la ripresa è formata da un verso più breve (settenario, ottonario, o quinario) la ballata si chiama *minima*; mentre è detta *stravagante*, se la ripresa ha più di quattro versi” (Caliri 1974: 229–230).

У српској књижевности балата се први пут употребљава у 20. веку. Ретки су примери песама које следе задату норму.

а) Миљковићева стилизација облика балате

У овој форми се, од српских неосимболиста, окушао једино Бранко Миљковић. Написао је само једну песму насловљену називом облика – „Балата”, сместивши је у циклус „Лауда”, између песама сродних обликовних правила – „Лауда” и „Балада” (збирка *Ватра и ништа*, 1960. године). Он гради своју верзију облика балате другачију од оних које су писане пре њега у српској књижевности (мислимо на балате Мирка Королије са почетка 20. века), ослањајући се на употребу ове форме у европској традицији.

Балата

Слепилом претећи,
Звезду ми са чела не могу да излече.
Охоли стоје док мудраци клече
Пред птицом коју не удем изрећи.

Ја гледам оним што видех, о дани,
Над којима блиста
Сличност сунца са сунцем од лани.

А тај што спава ватру, издајнички глуми
Сјај аметиста
И пепео без извињења шуми.

Помири се са собом. Пада вече.
Љубав умире од твога додира.
Све видљиво је ђаво. На прагу немира
Охоли стоје док мудраци клече.

Његова песма има четири строфе (4+3+3+4) римоване abBa / cdc / ede / bffB. Овај схематски приказ риме асоцира више на поигравање сонетном формом, композиционим размештањем терцета унутар катрена, обгрљеном римом у катренима у олакшаном виду и непонављањем риме у другој врсти строфе, тачније терцетима. Да песма није обликом именована, да није у поменутом окружењу, да се нема у виду суштинско начело уметничког стварања виђено у укрштају, прилагођавању језика и форме⁸³, не би нас чудило да се пропусти идентификација балате и песма не сагледа као сталан облик романског порекла.

Јасно је да чврсто правило балате, по питању понављања риме из рипресе у последњим стиховима строфа, није испоштовано. Међутим, песма је стилизована понављањем трећег стиха прве строфе као последњег стиха четврте строфе, односно завршног стиха читаве песме – „Охоли стоје док мудраци клече”. Није занемарљиво да је овај стих, рефренски функционалан, испеван баш у јампском једанаестерцу (5+6), иако увиђамо да је песма написана слободним стихом, што је још један вид стилизације класичног облика. И у том стиху препознаје се сентенциозност, уобичајена у Миљковићевом песништву. Има у читавој песми и метафизичке општости („Све видљиво је ђаво”)⁸⁴ и патетичне реторике („Љубав умире од твога додира”, „Слепилом претећи, / Звезду ми са чела не могу да излече”). Она је, као и многе његове песме, меланж метафоричког и појмовног говора, пренета повишеним тоном који се стишава у последњој строфи сугерисањем остварења баланса сопственог бића и повратка себи.

⁸³ Ограничење обликом иницира стварање песме, сматрао је Миљковић образлажући у својим есејима неопходност наклоности строгој форми. Средство за обуздавање језичког исказа, био он неодређен или безсадржајан, крије се у задатом, наметнутом оквиру у који се улива. У складу са експлицитном поетиком овога песника треба посматрати његово интересовање и за облик балате који се, иначе, ретко среће ван италијанске књижевности.

⁸⁴ Овај стих се може ускладити и са Миљковићевим схватањем поетског стварања, у смислу инсистирања на беспредметној природи поезије, на дематеријализацији видљивог уколико се од ње у стварању полази, како то бележи у есеју „Поезија и облик”. Наиме, треба се удаљити од чулног, видљивог света и креирати свет у свом привиду, неопипљив, начињен од алузија на догађаје који су се десили пре тренутка писања песме, а које песма у себи не садржи.

1.1.3. ЛАУДА

Пре своје утврђене форме, лауда (ит. *lauda*)⁸⁵ је била моноримична песма или песма у шестостишним строфама римована ababcc. Лауда је италијанска религиозна народна песма „у славу бога, Девице, Христа и његових дела. [...] намењена вокалном извођењу уз пратњу музике која се развијала у 13. столећу из литургијског песништва” (Грдинић 2007а: 118). Међу најстаријим примерима лауде на латинском из 13. века најпознатије су *Stabat mater* и *Dies irae*. На италијанском су најраније лауде Св. Франсиса *Laudes creaturarum*.⁸⁶ Облик је стекао широку распрострањеност у периоду од 13. до 15. века. Потом ће се развити стални облик песме по моделу балате, којем ће утемељену, уметнички успелу форму дати Јакопоне да Тоди, италијански средњовековни песник, најзначајнији аутор лауда.⁸⁷

То је песма која почиње дистихом, а за њим следе обично три катрена. С обзиром да се, као и сви стални облици романског порекла, развијала на подлози плеса, у њој се задржао почетни део синкретичке игре. Уз музику и хор, јер је песма пратила игру, коло је правило пун круг у једном правцу и тај део се поклапао са првом музичком фразом. Тај уводни део задржао се у балати и лауди, која је следила модел балате, а називамо га риторнел, рипреса или рефрен (ит. *ritornello*, *ripresa*, фр. *refrain*). Дакле, у лауди имамо дистих у рипреси чија ће се рима поновити у последњим стиховима катрена, а може се поновити и читав стих, док су прва три стиха катрена моноримични – хх ааах бbbх сссх. Ово је основни захтев карактеристичан и за балате, без обзира на њене форме које могу бити разне у зависности од броја стихова у строфи и начина римовања. По двостишној рипреси лауда наликује балати миноре.

⁸⁵ lat. *laudo* 1 – хвалити, похвалити, славити; *laus laudis* f. – похвала.

⁸⁶ Према *Princeton encyclopedia of poetry and poetics* 1974: 445. У одредници лауда у *Речнику књижевних термина* наводи се да се најстаријом сматра лауда Фрање Асишког *Кантика о живим бићима*, написана око 1226. г. У рукописним збиркама, лаударима, сачуван је велики број лауда са темом из живота светаца.

⁸⁷ Његове лауде у принципу имају рипресу од два стиха и најчешће осам строфа од по четири стиха („*La lauda iacoponica ha in genere una ripresa di due versi e stanze spesso ottonarie di quattro versi*” (Caliri 1974: 232)).

У другој половини 20. века уводи се облик лауде у српску књижевност. До Миљковића и Лалића, аутора првих лауда, овај облик је код нас био непознат.

а) Лауда – циклус и песма Бранка Миљковића

Последњи циклус у збирци *Ватра и ништа* (1960) Бранко Миљковић је насловио „Лауда”, где се осим једне лауде, заредом, налази једна балата и једна балада. То су уједно и једине песме у тим сталним облицима у целокупном његовом песништву. Занимљиво је њихово груписање и раздвојеност од два рондела која је објавио пре њих, један 1957, а други 1959. године. Приметно је да збирка *Ватра и ништа* доноси утврђене облике ретко код нас употребљаване (лауда, балата, балада), а најмање у њој има сонета (само три). Обиље сонетних варијетета налазимо особито у књизи *Узалуд је будим* (1957) и књизи *Смрћу против смрти* (1959). Формалну разноврсност у њима, по питању у традицији изграђених облика, уноси по један рондел.

Треба подвући чињеницу да Миљковић облике без изграђене традиције употребе у нашој књижевности искључиво ставља као насловне одреднице, па су тако песме насловљене само као балада⁸⁸, балата, рондел, лауда, док је такво жанровско именовање знатно ређе са обликом изграђеним у традицији и код нас, какав је рецимо сонет. У насловној позицији наћи ће се код њега и друге књижевнотеоријске одреднице, примера ради, дактил, јамб, елегија, метафора, песма, поезија.

Миљковићево интересовање за облик лауде, дакле, потиче из европске књижевне традиције, пошто примера у националној поезији није било. Можда је то разлог прихватања наметнутих норми и очувања постављених захтева класичне лауде. Лауду је модернизовао само у погледу употребе слободног стиха. Схема рима (xx aaax bbbx cccx) и број и врста строфа усклађени су са нормом.

Лауда

Најлепше певају заблуде. О, вали,

Римује се море! Тад смо на жал пали.

⁸⁸ Подсетимо се сличног принципа у Данојлићевом песништву. Видети поглавље о баладама на стр. 80.

Мало је имена исписаних на води
Сви пузе ил лете, ал мало ко броди
Гордијим морем опасној слободи.
Дан је у себи ноћ, а сунце пали.

Изгуби пут ако путовању смета.
Ах што је лепо и опасно: цветрадицета!
Посвети горкој звезди уврх лета
Лековити речник биља у ували.

Кроз потајне горе горен лек ти је.
Да земљу земљом љубиш век ти је.
Ал ако је у очи пољубиш нек ти је
Прозрачан пољубац ко празни кристали.

Примарни похвални тон који ова врста песме подразумева, у овој Миљковићевој лауди није транспарентан. Полазећи од чињенице да његове песме најчешће певају о поезији, да су усмерене на саме себе, ту ћемо црту самосвести и проблематику песничтва тражити можда најпре у овој форми којом се нешто слави или хвали. Указивање на стваралачки процес очито је већ првом мишљу „Најлепше певају заблуде”, а потврдиће се последњом синтагмом „празни кристали”. И празнина и кристализација, као омиљени, опсесивни и чести појмови и у песмама и у есејима, у његовој поетици имају удела у настанку песме.⁸⁹ У појединим стиховима, рецимо: „Мало је имена исписаних на води / Сви пузе ил лете, ал мало ко броди / Гордијим морем опасној слободи.”, конкретизује се пловидба као вид путовања, отискивања у креативно делање. Уједно читамо у овим редовима идеју охрабрења предузимања сопственог пута, јер слободно стварање пружа уживање у лепом. Певање (путовање, стварање) је самосврховито, рећи ће песник, и императивним обраћањем другима, уједно и себи, опоменути да се препреке на том путу морају отклонити – „Изгуби пут ако путовању смета.”. У том контексту певања ради певања, неодвојиво је лепо од опасног, као континуирана нит у Миљковићевој поетици и

⁸⁹ О Миљковићевој иманентној поетици види Ивановић 2010. О континуираном приближавању и описивању празнине, о празнини као теми и простору његове поезије, неопходности празнине за процес стварања, видети Јовановић 1994: 93–96.

биографији. Свуда су опасности, слобода је опасна, „дан је у себи ноћ, а сунце пали”. Мисао Жана Коктоа коју ће позвати пишући о Душану Матићу, да је лепо оно што је ужасно, а тиме и опасно, поетизоваће и у овој лауди, испевавши обједињену похвалу и стварању и лепоти и опасности.

Треба напоменути да у истој збирци налазимо читав циклус похвала, тако да је ова лауда, можемо рећи, у адекватном окружењу. У наслову тих песама именује се елемент коме се упућује похвални тон: биљу, свету, ваздуху, земљи, ватри. Сви они заједно детерминишу Миљковићев песнички свет и позиционирани су у само његово средиште, чинећи тако извор који непресушно напаја песникову мисао.

б) Циклус „Четири лауде на тему звезда” Ивана В. Лалића

Осим поменуте лауде Бранка Миљковића, у поезији српског неосимболизма налазимо и један минијатурни циклус лауда који је испевао Иван В. Лалић у својој песничкој књизи *Аргонаути и друге песме*, 1961. године. У коначној редакцији, када је од првих пет књига начинио нову, целовиту песничку књигу коју је сматрао првом правом песничком збирком – *Време, ватре, вртови*⁹⁰, Лалић је овај циклус изоставио. Први том *Дела Ивана В. Лалића* заузима ова збирка којој су на крају придодате изостављене песме из пет књига. Међу њима се налази и циклус „Четири лауде на тему звезда”: „Пролећна звезда”, „Летња звезда”, „Јесења звезда” и „Зимска звезда”.

У свим овим песмама рима се из почетних стихова понавља на крају сваке строфе, у складу са канонским системом римовања, али се и први стих рефренски понавља као последњи, четрнаести стих песме чинећи прстенасту композицију. Схематски приказ изгледао би овако – Хх ааах бббх сссХ⁹¹. Све четири лауде су изометричне – написане су јампским једанаестерцем.⁹²

⁹⁰ Након објављених првих пет књига: *Бивши дечак*, *Ветровито пролеће*, *Велика врата мора*, *Мелиса* и *Аргонаути и друге песме*, Лалић 1961. одабира песме из њих и објављује их под заједничким називом *Време, ватре, вртови*.

⁹¹ Уколико следимо италијанску метричку традицију обележавања рефрена последњим словима абееде.

⁹² Што се везаног стиха тиче, у Лалићевом песничком јампском једанаестерцу је најприсутнији 11(5+6). Лалићев стих од једанаест слогова има своје особености; цезура је углавном иза петог слога, али је понекад помера ван канонског положаја, па се често нађе и иза четвртог слога. Овај поступак приметан је и код Ракића (видети Париповић

Тематски четири песме обухватају четири годишња доба. Песник у фокус сваке песме ставља по једну од најсјајнијих звезда из различитих констелација усклађену са добом у наслову. Почетни стих, који је уједно и последњи, доноси назив звезде у иницијалној позицији, тако да се њоме почиње и завршава: Регул, Вега, Алгол и Алдебаран. Можемо ове похвалне песме о небеским телима појмити у складу са савременом преокупираношћу астрологијом, али и са жељом песника да сазна тајне космоса, несагледиве, тек наслућене, недохватне просторе, потпуно фасциниран њиховом удаљеношћу.

Летња звезда

Вега, тишина на граници слуха.

Кристал од воћа, светла и ваздуха,

Велико око залебделе птице,

Крила од пене и костур од жице,

Над топлим житним дрхтајем равнице

Са зриказима од сребра и круха,

Плавичаст мирис запаљеног плина

Згуснут у жижи сочива висина,

Траг испарелог мора, крхотина

Ватре у роју металастих муха,

Ивер у мозгу мртвих кормилара,

Светлуцав након свих пловидби. Шара

На кожи мора, лакој као пара.

Вега: тишина на граници слуха.

*

2007б: 383–404). Није ретко и кршење цезуре па је уочавамо чак и иза седмог слога, на пример – „У море. / Слушај море: море тутњи”. Исто тако цезура иза петог слога, као стална граница међу акценатским целинама, често сече синтагму, на пример – „Ветар у празној | чаши на тераси”. У овом циклусу рецимо, можемо издвојити стихове из песме „Зимска звезда”, као пример различитог померања цезуре: „Алдебаран: звезда на челу бика,”; „Црвено семе ватре, мехур пене / На танкој усни ноћи; сриба зене”.

И Миљковићева и Лалићева лауда, овде наведена као пример, на тематској равни додирују се летњих звезда, било у виду посвете („Посвети горкој звезди уврх лета”, испева Миљковић) или похвале. Мотивско преклапање њихових лауда тиме се не исцрпљује; маркирају се кристали, мора, запаљеност (плина или од стране сунца) и најзад пловидба.

1.1.4. СТРАМБОТО

Страмбото је кратка италијанска лирска народна песма, вероватно настала на Сицилији (ит. *strambotto*). Назив потиче од француске речи *estrabot* – бесмислица, што упућује на њен првобитни сатиричан карактер какав је имала у француској књижевности. У италијанској књижевности постала је песма сентименталног и љубавног садржаја. У 15. веку употребљава се у уметничкој поезији. Иако број стихова у песми варира, нарочито у различитим регијама, најчешће се страмбото јавља као осмостипна строфа са више начина римовања: *abababab*⁹³, *ababccdd*⁹⁴, *abababcc*, *aabbccdd*. Овакав осмостипни облик карактеристичан је за Сицилију. Поред поменутог, доминантан облик је и шестостипна строфа са схемом римовања: *ababab*, *ababcc*⁹⁵, *aabbcc*, типичан за Тоскану. Претпоставља се да је он модификација сицилијанске октаве.

Очигледна је повезаност станце (*ottava rima*)⁹⁶ и страмбота, мада се њихова употреба може разлучити. Сматра се да је станца настала из сицилијанског страмбота. Оба облика су осмостипне строфе написане истим размером, у *endecasillabu* са римом

⁹³ Облик са овом схемом римовања назива се због најчешће употребе на Сицилији – *ottava siciliana*. Ова сицилијанска строфа изведена из страмбота највише се употребљавала у италијанском песништву, све док њену лидерску позицију и лирске садржаје није преузела станца.

⁹⁴ Овај се облик назива у складу са својим садржајем којим се исказује поштовање дами – *rispetto*.

⁹⁵ Најчешће се јавља форма страмбота са овом римом; назива се *sestina toscana*, односно *sesta rima*.

⁹⁶ „Назива се *ottava rima* (*ottavarima*), или краће *ottava*, другачије још и *stanza*. Термин *stanza* у италијанској традицији још је и ознака за строфу уопште. Код нас се назива станца или ‘отава рима’. На почетку 19. века Јован Дошенивић назвао ју је ‘осмерица’ (1809); Јефта Поповић ‘осми склад’ (1829); Александар Андрић ‘осмина’ (1863). У школским поетикама 19. века (Малетић, Павловић) назива се станца. У *Књижевној терминологији* (Београд 1933) - ‘октава’” (Грдинић 2007а: 145). У *Речнику књижевних термина*, поред тога што се везује за различита имена писаца који су је употребљавали и афирмисали у својим књижевностима, указује се на нејасну етимологију термина станца који је прошао кроз различита значења: „У италијанском језику под тим називом подразумева се строфа, а у првом реду *ottava rima*. У француској терминологији *s.* је архаичан назив за строфу, а од 16. века за лирске песме елегичне тоналности, по правилу у истоврсним строфама. Описани појам *s.* зове се ‘италијанском октавом’, као облик строфе од осам стихова (*le huitain*). У енглеској поезији »stanza« је обично синоним за строфу. У руској метрици термин стансы подразумева елегичну лирику крајем 18. и почетком 19. в., обично у каренима и у четворостопном јамбу, а оно што смо описали као *s.* зове се октавом, као и у пољској метрици. У немачкој метрици термин се јавља под називом *Stanze (Ottave rime oder Oktave)*” (1986: 757).

abababcc. Док је станца била подобна за нарацију, страмбото се више користио за лирске, особито љубавне садржаје. Понекад се употребљавао и као самостална строфа чинећи осмостишну песму.

Прву употребу страмбота на нашем језику бележимо у дубровачкој књижевности, премда у виду стилизација насталих интенционалним избегавањем утврђеног облика као страног. У 19. веку угледање српских песника на немачко поетско стваралаштво уродиће појавом страмбота у њиховом песништву. Налазимо примере овога облика код С. М. Сарајлије, Јована Суботића, Ј. Ј. Змаја⁹⁷ и других.

Нико се од припадника групе такозваних неосимболиста није окушао у појединачној употреби овог облика. Налазимо га једино у циклусу унутар песничке књиге *Писмо* Ивана В. Лалића.

а) Лалићев циклус страмбота (жанровски насловљен)

Збирка *Писмо* Ивана В. Лалића, објављена 1992. године, представља одраз изразите употребе везаног стиха, враћање класичном наслеђу, сталним облицима песме, строфе и стиха који припадају различитим традицијама. И док је у својим песмама градио слободни стих, неговао је традиционалне метре и риме у препевима, како то песник каже „остајао сам ‘у тренингу’, док није сазрео тренутак за *Писмо*” (Лалић 1997д: 278). Читава књига, подељена у шест целина, састављена је од песама написаних у традиционалним формама. У овој збирци, песник је уједно изванредно искористио могућност сталних облика строфе и песме. Једна од особености ове књиге је и употреба октава, односно њених различитих облика; строфе састављене од осам јампских једанаестераца, али са слободнијим и различитим системом римовања, од укрштених, обгрљених, комбинованих укрштено-обгрљених до испрекиданих. У збирци налазимо седам песама у октавама⁹⁸, а о избору ове

⁹⁷ О Змајевој тежњи да стране облике прилагоди домаћем песништву, да их адаптира изворним нормама видети Грдинић 1994: 15–26 и Париповић 2012а: 81–92.

⁹⁸ „Похвала несаници”, „Октаве о лету”, „Носталгија”, „Записано над једним стихом”, „Voyage philosophique” и „Море”. Овде треба издвојити песму „Шапат Јована Дамаскина” написану у четири октаве 11(5+6) са седам одступања од основне метричке форме (у три стиха крши цезуру, у два помера цезуру иза четвртог слога, 23. стих је 12(6+6), док је први стих лирски десетерац 10(5+5) у којем цезура сече синтагму – стих Костићевих станци). Јампски једанаестерац, Лалићев иначе најфреквентнији везани стих, са октавама је посебно повезан.

строфе мишљено је да „је била неопходна песнику јер му је обезбеђивала истовремено и дисциплину и слободу (два битна услова без којих се у поезији не може)” и да за семантизам октава у појединим песмама (попут „Октаве о лету”, „Море”) може важити да „у свом италијанском пореклу оне чувају сећање на Медитеран, Југ, лето”, како је то истицала и Милица Николић⁹⁹ (Јовановић 1997а: 54).

Уз октаве помињемо и Лалићев мањи, посебан, издвојен циклус страмбота у трећем делу збирке *Писмо*. Циклус „Strambotti” се, осим што припада у ширем контексту тој збирци, уједно налази у ванциклусном контексту, пошто поменути трећу целину не можемо прихватити као циклус, услед одсуства циклусотворних веза међу песмама, како то наглашава Светлана Шеатовић Димитријевић анализирајући Лалићеве циклусе.¹⁰⁰ Указујући на диференцијацију циклуса коју је извршила Е. А. Стерјопулу, Шеатовић Димитријевић идентификује циклус страмбота „као пример радијалног типа циклизације (Стерјопулу), који се заснива на формалном јединству, али и садржинским начелима песничке врсте”, задржавајући се на објашњењу радијалног типа¹⁰¹. Ауторка потом

Песма, дакле, почиње стихом Костићеве песме „Santa Maria della Salute”, тачније Лалић преузима тај стих. Песничком формом нас упућује на ту песму иако нас насловом подсећа на другу Костићеву песму („Певачка ‘имна Јовану Дамаскину”). Систем римовања није карактеристичан за станцу коју Костић следи, прва и четврта строфа имају укрштenu риму, а друга и трећа укрштenu у прва четири стиха, а потом обгрљену у преосталим стиховима. Поново уочавамо метричку цитатност, иначе врло чест поступак у Лалићевој поезији.

⁹⁹ Видети *Mare Mediterraneum* Ивана В. Лалића, Николић 1996. Разматрајући семантизам версификације Лалићеве песме „Море” Милица Николић је доводила у везу облик строфе са песмама које тематизују медитеран и лето: „[...] ottava rima и њене стриктне или слободне форме које се могу везати за медитерански круг [...]”. Систем релативно слободног римовања песме „Море” поима као „саставни део генералне позиције аутора и његових самоосећања пред одговором који је песмом хтео да да”, и закључује да „у овој драматично озбиљној лирској расправи – свака униформна, ‘правилна’ употреба само ‘праве’, ‘чисте’, кодексно постројене риме није могла бити у складу са основном побудом. Лалићев врхунски осећај за версификацијску страну поетског управо је дошао до крајње потврде одбијањем да се укључи у овај, за њега иначе савршено лако савладљив кодекс” (117–121).

¹⁰⁰ Светлана Шеатовић Димитријевић у својој студији *Део као целина & целина као део* даје исцрпан увид у теоријску литературу о проблему циклуса, цикличности и циклизације појединих песничких опуса и делова опуса. Најновија теоријска сазнања послужила су јој за тумачење структуре и семантике циклуса у поезији Васка Попе и Ивана В. Лалића. Посебну пажњу посвећује анализи Лалићевих циклуса у збирци *Писмо*: „Десет сонета нерођеној кћери”, „Хексаметри” и „Strambotti”.

¹⁰¹ „Радијални тип повезаности јесте подврста интертекстуалне кохезије при којој се веза између текстова не остварује фабулативним развојем поетске ситуације, већ се остварује захваљујући смисаоним повезивањима поетских текстова који чине лирски циклус...Највећом циклотворном потенцијом располаже радијални тип повезаности, заснован на динамичком понављању, што предодређује и узајамну комплементарност поетских текстова у лирском циклусу” (Стерјопулу 2003: 137–138).

конкретизује о циклусу у складу са другом теоријском идејом: „Према теорији И. В. Фоменка, у ‘Strambottima’ основни параметар идентификације циклуса налазимо у наслову, као основном мерилу интегративне везе” (Шеатовић Димитријевић 2012: 307–308). Насловом су песме жанровски одређене, тако да неминовно усмеравају на подразумевани облик и семантичку основу, односно љубавну тематику. Ове песме, које су формално истородне, садржински јединствене, повезане су и временским начелом јер се уклапају у јединствен временски оквир.¹⁰²

Лалић је начинио циклус од десет нумерацијом издвојених осмостипних строфа–песама. Треба имати у виду да постоји ограничење у погледу броја песама у циклусу, а по већини теоретичара који су се бавили проблемом циклуса, утврђена је као идеална циклусотворбена бројка од три до десет. Иако је могуће читати их као одвојене целине, сваку строфу засебно као песму, две чињенице их држе чврсто на окупу. Као прво, тематско преливање дугогодишњег присуства жене која га прожима, која је у дисање му упевана, у рукопис уписана¹⁰³, којој се отворено обраћа осликавајући непобитну сродност са душом вољене. Дакле, све су испеване у првом лицу и упућене другом бићу као поруке љубави и емотивних тананих прелива повезаних са љубављу, попут сете, туге, стрепње, наде, чежње. Као друго, понављање стихова који отварају циклус на крају десете строфе, тачније, варирање њиховог смисла (први полустих прве и десете строфе су идентични: „Кад ноћу дишеш”¹⁰⁴) и крунисање готово дословним понављањем осмог стиха („А наша љубав стари као вино”, „И љубав наша стари као вино.”), чиме се заокружује десетострофна песничка композиција. Ова ситуација понављања песничких слика и лексике у више текстова, како указује Стерјопулу, али и Фоменко, увиђа се као главно везивно ткиво и један од најважнијих фактора стварања циклуса. „Тако и на основу Фоменкових одређења интегративности циклуса у Лалићевом понављању стихова прве и последње песме циклуса налазимо основу цикличне везе”, подвлачи Шеатовић Димитријевић (2012: 315).

¹⁰² Видети Užarević 1991.

¹⁰³ „У дисање си моје упевана / Ко молитва у обред. Тобом дишем. / У рукопису мом си уписана / Између сваког слова које пишем.” (почетак 6. страмбота)

¹⁰⁴ Први стих 1. страмбота: „Кад ноћу дишеш, ја у полутами”; први стих 10. страмбота: „Кад ноћу дишеш поред узглавља ми”.

Обе наведене чињенице, љубавни занос – сазревање (еквивалентно временско и емотивно одређење) и преплитање стихова, оправдавају груписање под једним жанровским насловом – *Strambotti*.

1

Када ноћу дишеш, ја у полутами
Осећам како тишина светлуца,
Док слушама како поред узглавља ми
На слепом оку твоје било куца;
И тек у зору капке такне сан ми,
Кад твој се тањи од близине сунца:
Већ годинама у синкопи снимо,
А наша љубав стари као вино.

Наредни *страмботи*, уводећи нас већ првим у конкретну временску слику ноћи, настављају доследан темпорални ток; у другом следи сан поред вољеног бића тек пред зору, у трећем наговештај јутра. Сплетени љубав и време, да ли садашње или прошло, а ипак заједничко љубавницима, тематизоваће се до последње строфе која ће то протицање пренети у кружну слику пролазности.

Да поједини Лалићеви стихови кореспондирају са претходно написаним сведочи аутоцитатност у 4. строфи: „*Већ годинама знам да нестајемо / Заједно*: тако писах још у дане / Кад време беше вал са сланом пеном / Младости, светлом страшћу усијане;”. Курзивом исписани стихови призивају једну од најлепших песама о љубави (и при том не мислимо само на Лалићеве песме), песму том именицом и насловљену, из збирке *Време, ватре, вртови* (тачније *Аргонаути и друге песме*). Тај „говор душе с душом”, служећи се Сократовим речима попут песника,¹⁰⁵ испеван је у младалачким данима када је још смело лирски субјект констатовао стопљеност са женом изричићи њој, а пред свима да „ако се мењаш, мењам се сигурно и ја”:

Већ годинама знам да нестајемо заједно;
Ти прогорена звездом мога сећања, изван које

¹⁰⁵ „Линије света видљивог и иног / Светлуцају ми у твојој аури; / У свету изван тебе ја сам инок / У испосници, лептир у чаури. / У једначини света ми смо бином: / То није рекао Петрарка Лаури, / Но матрица је иста. Исти покрет. / *Говор душе с душом*, како рече Сократ.” – 8. *страмбото*.

Све мање те има, ја лепо растурен у теби,
У свим поподневима, у свим собама, у свим данима,
У свему што пуни те полако, као песак
Постељу реке;
и тај наш тренутак
Траје дуже од туђе смрти.

(„Љубав”)

Поједине песничке слике у четвртом и петом страмботу препознају се и у другим песничким књигама, или пак другим песмама. „Одлучна, блага рука баштована” овлапотиће потоњу слику Творца у збирци *Четири канона*. Често ће се у песмама јавити и слика убрзања времена, пролећа, лета.

Одсуство вољеног бића анулира временско одређење, то су дани који се не броје јер је у њима дискутабилна егзистенција лирског субјекта („Јер не знам да ли у њима постојим.” – 6. страмбото). Одсуство потире и свесност временског тренутка („Једном, кад дуго била си на путу” – 7. страмбото). Градирањем љубавна снага у наредним строфама достиже космичке размере; спајају се љубав и смрт, или се једно у другом као две жиже преламају.

9

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.

Интересовање за облик којим се Лалић послужио може бити и случајно, како нам је предочио песник у једном разговору:

А „Strambotti”? Када бих веровао у случајност, рекао бих да сам их написао случајно... У ствари, открио сам ту стару, по пореклу народну, италијанску форму код једног савременог енглеског песника, и одмах се за њу заинтересовао. Реч је заправо о посебној врсти октаве, са обавезним завршним дистихом. Много згодна форма, дисциплинована и стимулативна у исти мах, а као створена (тачније: створена) за љубавну лирику. Дође ми да зажалим што Змај није знао за њу, када је писао *Ђулиће...* (Лалић 1997д: 278).

Пратимо ли развој песникове идеје за облик, настанак појединих песама, понекад и дугогодишњи рад на њима до коначне објаве, схватићемо да заматак ових строфа, иако објављених 1992. године у збирци *Писмо*, а написаних у мају 1989. године, потиче још крајем 1979. године када је у својој свесци – рукопису Лалић забележио стих „И сада морам да волим за двоје”, вариран у седмој строфи. Испод стиха у загради забележио је облик који ће идеја задобити - „октаве – спора, а то је...”.¹⁰⁶ Дакле, читавих десет година касније, након интензивног промишљања, дугогодишњег процесуирања подобности садржаја и облика, метричких цизелирања у инкубационом периоду, све до коначне реализације и предочавања песме читаоцима. Поузвано овај податак иде у прилог томе да свест о облику изискује полазиште које подразумева механичка форма; да за клицу љубавног садржаја песник унапред бира подобну форму и преостаје му да је у њу само улије, не само подржавајући, него и реализујући идеју семантизације форме.

Лалићев циклус од десет страмбота јединствен је пример у нашој књижевности. Оваквог структурирања усклађених тематски, жанровски и метрички није било пре њега, нити је било покушаја опробавања у овој реткој форми ни након његовог стваралаштва. Глорификујући овим строфама љубав, афирмишући то осећање десетоструким сплетом релација ка вољеном бићу, Лалић поштује и обделава готово једноличну метричку меру. Са минорним одступањима (што ће чинити два пута са симетричним дванаестерцем и једном са лирским десетерцем) доследан је својој основној метричкој форми, јампском једанаестерцу. Рима карактеристична и за станцу – abababcc, постаје основна сроковна схема у свих десет строфа, са ретким недоследностима, али очуване тенденције укрштаја. Последња два стиха чувају парност треће риме (с) у сваком страмботу и нагињу епиграматском завршетку без графичког издвајања (примера ради: „Да ми је да ти место

¹⁰⁶ Видети Напомене у трећем тому *Дела Ивана В. Лалића*, стр. 263.

песме ове / Напишем читак синопсис за снове!“). Наговештај поентних мисли у структури строфе понегде ће (рецимо у прве три строфе) на завршетку шестог стиха остварити двотачка, понегде црта.

1.1.5. SESTINA LIRICA

Превасходно се термилошки мора прецизирати на који се песнички облик мисли под називом *сестина*. Истоветно се називала и песма која је посебан облик канцоне, и строфа од шест стихова. Разграничавања ради, устаљена је употреба назива *sestina lirica* за стални облик песме (понекад и *canzone-sestina*), док је врста строфе *sesta rima*. У појединим књигама приручницима о сталним облицима песме и строфе може се наћи информација о присуству термилошке дистинкције између ових облика и у другим језицима.¹⁰⁷ Последично томе, наилазићемо на употребу латинског и италијанског имена за облик, што је можда најједноставнија и најпрегледнија номенклатура: за песму *sextina*, а за строфу *sestina*.

Из канцоне, једног од најстаријих италијанских метричких облика, једне од популарнијих лирски песничких форми, изведена је секстина. Први ју је употребио провансалски песник Данијел Арналдо, крајем 12. века (1190. године), по чијем моделу касније пишу своје секстине Данте¹⁰⁸ и Петрарка. Од 16. века у француску књижевност уводи је П. де Тиар. Облик је распрострањен у потоњим вековима и ван романских књижевности, на пример у Немачкој. У 19. веку најзначајнији писци секстина били су К. де Грамонт и Свинбурн, који је понекад мењао образац, па чак и написао дуплу секстину од 12 строфа. У 20. веку овај облик био је веома популаран, писали су га Езра Паунд, Т. С. Елиот, В. Х. Оден.

Насупрот слободног облика канцоне грађене без нормираности елементарних делова песме (број и врста строфе, рима, врста стиха), секстина је компликован и захтеван облик строгог поретка. Отуда је постизање модела које облик тражи, песницима с једне стране представљало изазов при обделавању свог стваралачког умећа, док је са друге стране била својеврсна потврда њиховог талента.

¹⁰⁷ „нем. *sextet/sextine*; енгл. *sestina/sexain* (the so-called Venus and Adonis stanza); фр. *sextine/sixsian* (ou *sizan*); рус. *секстина/сестет*; пољ. *sestina/sekstyna*; ср. *секстина/сестина*” (Грдинић 2007а: 88).

¹⁰⁸ Данте има и дупле секстине са строфама од 12 стихова са истим распоредом рима („Dante ci offre anche qualche esempio di *sestina doppia*, la quale risulta formata da stanze di dodici versi, sempre però con la stessa disposizione delle rime” (Caliri 1974: 244)).

Песма је састављена од шест шестостишних строфа и завршне полустрофе од три стиха. Подсетимо се да и канциона има кратку строфу на крају (*commiato, congedo*) у којој се укратко понавља садржај читаве песме, песник се обраћа песни, а порука је обично опроштајна. Секстина се издваја по особитом распореду риме која је, у ствари, и чини сложеном песничком формом. Ово је облик обично неримоване песме, уколико говоримо о традиционалном поимању риме на завршцима стихова. Понављање је наиме евидентно, само је изведено по другом принципу. Речи на крају стихова прве строфе добијају ритмичку функцију формирањем система мреже. Дакле, тих шест завршних речи се понављају у свим наредним строфа само у измењеним позицијама. Поредак понављања тих рима – речи¹⁰⁹ строго је схематизован. Шест речи се тако варира у клазули¹¹⁰ свих 36 стихова, што значи да место промени шест пута, тачније нађе се у свим крајњим позицијама у строфи. Стављање у нови контекст одабране речи које се варирају, резултираће и новим семантизмом. Тако се значење песме овим поступком умножава иако су у питању само нијансе песничког саопштења. По принципу наизменичног низања последњих речи стихова, по једна реч одоздо па одозго, или пак прецизније, инверзним укрштањем рима – речи, добијамо формулу спроведену кроз све наредне строфе. У односу на претходну, свака наредна строфа преузима њену последњу реч, па прву, а потом иде низ речи прво с краја па с почетка.¹¹¹

Може се начин римовања у секстини обележити словно од А до F:

¹⁰⁹ Називају се таутолошке риме; *rima-parolle*.

¹¹⁰ Клазулом у овом контексту називамо завршетак стиха.

¹¹¹ „La sestina è una varietà della canzone e si compone di sei stanze di sei versi endecasillabi, nelle quali, però, non c'è alcuna divisione metrica. La rime della prima stanza sono ripetute nelle altre stanze, secondo la seguente disposizione:

I verso della II stanza rima col VI verso della I stanza

II	»	I	»
III	»	V	»
IV	»	II	»
V	»	IV	»
VI	»	III	»

e così, di seguito, rimano i versi della terza stanza con la seconda, quelli della quarta con la terza, della quinta con la quarta e della sesta con la quinta” (Caliri 1974: 244).

A B C D E F
F A E B D C
C F D A B E
E C B F A D
D E A C F B
B D F E C A

а можда је чак прегледнији бројчани приказ:

1 2 3 4 5 6
6 1 5 2 4 3
3 6 4 1 2 5 ...

Завршни терцет има опет свој римовни поредак, опозитан инверзији у претходећим строфама.¹¹² Он садржи свих шест речи распоређених у правилан аритметички низ. Сваки стих преузима по две речи, једна обично у средини, друга на крају, а понекад се смести и на почетку стиха: AB / CD / EF или 12 / 34 / 56.

A – B	1 – 2
C – D	3 – 4
E – F	5 – 6

Код нас је о овом облику песме у 19. веку писао Александар Андрић следеће:

Талијански вид стихотворенија, који се састоји из шест строфа, свака од шест врста, од чега и име носи. Главни задатак је овог рода песама, да спроведе шест произвољних речи на крају прве строфе у следећу строфу, но свагда у промењеном поредку. Напоследку мора ову песму закључити строфа једна од три врсте. У првој врсти понављају се три речи од половине стиха, а три речи заузимају остале врсте. Код нас је овај род песама необделан (1863: VIII).

¹¹² „Il componimento si chiude spesso con un commiato di tre versi, in cui si trovano ripetute, in mezzo e alla fine di ogni verso, tutte le rime della stanza” (Caliri 1974: 244).

а) „Буђење у зимској ноћи” Ивана В. Лалића

Песници наше неосимболистичке групе, премда са развијеном свешћу о облику и истакнутом бригом за формом током читавог стваралачког периода, нису изгледа осетили чари овог провансалско-италијанског облика. Мада се не може тврдити да пажњу нису усмеравали на изражајне могућности језика, да нису били склони маниризму, имајући у виду да су писали облике засноване на понављањима речи и читавих стихова.¹¹³ Од свих њих, своје умеће у испуњавању утврђених прописа секстине као сталног облика песме, само један песник је окушао и то само у једној песми.

Изазову је подлегао Иван В. Лалић крајем шездесетих година, у својој збирци *Круг* (1968), у периоду који је и сам увидео као песничко сазревање.¹¹⁴ Наиме, тај податак о изузетку и песника и песме, не доноси велико изненађење. Више нас интригира чињеница да се од Лалићевих целокупних поетских збирки секстина нашла баш у збирци *Круг*! Од 44 песме у шест циклуса распоређене, међу којима је само једна писана сафичком строфом, нашла се *sestina ligica*. Традиционална форма, слободно можемо рећи, као да је залутала у ову књигу, међу остале песме; а можда је, с друге стране, само наговештај оне ризнице сталних облика коју ће деведесетих година понудити читаоцима објављујући књигу *Писмо*. Али, опет је неминовна упитаност: ако је тада песник сазрео да изгради секстину, зашто је није ставио наново, још једном доказујући своју вештину, у матично окружје каква је збирка *Писмо*?¹¹⁵

¹¹³ Имамо у виду облике попут балада, ронда, рондела...

¹¹⁴ У атмосфери преиспитивања има ли новина у осећајности донетих новим песничким књигама у односу на књигу *Време, ватре, вртови*, Лалић је за *Савременик* (бр. 1/1970) рекао: „Мислим, дакле, да уопште није реч о новој осећајности, него о оном што се, најпростије, назива песничко сазревање. За мене зрелост значи способност концентрације на оно што је у песничком изразу најважније, и као комуникација највиталније, способност елиминације сувишног. Немогуће је исказати *све*; простор речи огroman је, а њено време вараво. Оно што ви називате новом оријентацијом за мене је изоштравање фокуса, продубљивање визуре – што ми је омогућило да успоставим тачнији однос према оним опсесивним феноменима света, које морам да изразим у песми” (видети Напомене у другом тому *Дела Ивана В. Лалића* 1997: 267).

¹¹⁵ Збирка *Писмо* из 1992. године представља одраз изразите употребе везаног стиха, враћање класичном наслеђу, сталним облицима песме, строфе и стиха који припадају различитим традицијама. Песник то објашњава следећим речима: „Мислим, или тачније, искусио сам да традиционалне везане форме у српском језику још нису изгубиле виталност – [...]. Оне не само да не спутавају језик и имагинацију него, напротив, обогаћују лексику и као да оплемењују фразу. [...] А овај повратак традиционалним формама био је за мене између осталог и покушај да задовољи једну снажну унутрашњу потребу преиспитивања својих изражајних могућности” (Лалић 1997д: 278–279).

Склони смо веровању да се разјашњење за присуство ове форме баш у тој песничкој књизи, може бити, крије у насловној одредници – *Круг!* Именовање збирке лексемом која сугерише распоред рима – речи у песми тешко да је случајно. Изабране речи песник размешта кроз песму на начин аналоган кружењу или пак кретању по кружници. Бројчаним евидентирањем римовног распореда исписаћемо круг, графички приказан овако:

STANZA	I	... new order ...	STANZA	II	III	IV	V	VI
<i>end-word</i>	1	2nd		6	3	5	4	2
	2	4th		1	6	3	5	4
	3	6th		5	4	2	1	6
	4	5th		2	1	6	3	5
	5	3rd		4	2	1	6	3
	6	1st		3	5	4	2	1

Насловом се обично упућује на песнички облик, чиме се спречава превид при идентификацији. Но, именовање песме термином за облик, не само што песму тиме етикетира, него чак потиरे и читалачку неизвесност. Користио је Лалић и ову могућност, као и многи други наши песници, па и неосимболисти. Међутим, овде нас песник није унапред обавестио о форми. Ипак, лако препознајемо кореспонденцију наслова збирке и облика песме. Лалић, дакле, виспрено користи потенцијал лексеме *круг* који је уцртан у композициону структуру *sestina lirice*.

Можда смо највише од Ивана В. Лалића и очекивали да испева строгу и сложену форму каква је *sestina lirica*, јер је изузетку склон, што се касније показало и по другом далеко захтевнијем песничком облику. Једини је обновио канон, жанр црквеног песништва, чију сложену грађу је, шта више, учетворостручио. Осим сложености облика, паралелу између секстине и канона¹¹⁶ и по другим сегментима можемо успоставити. Увидели смо да комбиновање рима – речи има семантички ефекат, да се у новом контексту рађа ново значење. Симиларан поступак понављања и варирања примениће Лалић у

¹¹⁶ Ови стални облици песме су различитог порекла – *sestina lirica* романског, а канон грчко-византијског порекла, али је корелација између облика могућа без обзира на традицију у којој су утврђени.

позиционирању библијских цитата у својим канонима. Уметао их је међу рефлексije о савременом тренутку, песниковој садашњини, богатећи их тиме новим значењским слојем. Премештање цитата ван канонског положаја у песми, што је конкретно први стих, условљава и ново разумевање, нови продубљени доживљај библијског подтекста.¹¹⁷ Следећа спона очитује се у једној врсти бројчане еквиваленције. Наиме, оба облика композиционо су утемељена у бројевима; канон подразумева број девет (колико има песама у једном канону), секстина број седам (број строфа у песми и број понављања рима – речи). Треба имати у виду интенционалност комбинаторике бројева:

[...] овакав поступак није био само пука игра с римама, артифицијелна комбинаторика ради ње саме, већ је повезан са средњовековним обичајем композиције на темељу бројева. Збир бројева у пару, по редоследу у коме се смењују риме–речи, такав је да даје број седам (6+1; 5+2; 4+3). Толико има и строфа у песми. Број седам значи стварање (временски оквир стварања света), седам ступњева посвећења. Комбинаторика бројева може се и другачије интерпретирати. У основи свега је број три, симбол светог тројства (6; 5+1; 2+4; 3) (Грдинић 2007а: 90).

У сваком случају, бројеви девет, седам и три преносе симболику библијског учења. А што се песама тиче, канон свакако као врста религиозне химне, док секстина фундираношћу на бројевима (седам и три) који сугеришу садржај Светог писма. Провлачи се у ова два облика још један број који их повезује, премда више у виду асоцијације. Лалић је написао четвороканон оставивши 36 песама које чине збирку *Четири канона*; секстина, поменуто је, у свих 36 стихова (без крајње полустрофе) варира риме – речи.

Буђење у зимској ноћи

Је ли већ време? Море подиже тешке капке
Запрашене у сну од злата фантомских воћњака?
На испружену руку негде то слеће соко
Са граном ватре у кљуну? И палимпсест се љушти
Као вечерње небо, и већ пробијају слова?
Не, прозор плаши ветар у рукавицама снега,

¹¹⁷ Видети опширније о томе у одељку о канону на стр. 256.

Сат откуцава најезду мрављих гласова снега,
А сан у одступници још отисне на капке,
Изнутра, сенку слика смањених на нечитка слова,
И растура се; далеко иза вида зујање воћњака
И покрет мора, далеко иза вида што се љушти
Рањаво у зимској соби, у ноћи. И сада соко

Испушта грану ватре, безбројни пут. Који соко?
Заборав је у буђењу, и чисти гласови снега
Под црном куполом ваздуха, у амнезији. И ноћ се љушти
Као воштана ружа, сат по сат, и ветар тресе капке
Једне куће срушене у сећању, и гране воћњака
У истој ноћи, под снегом, и разбацује слова,

Слог растурене реченице, тек безопасна слова
Па ипак у истом часу кљуном удара соко
Заспалог соколара у зујавом злату воћњака –
А не пробуди га у ноћи од ветра и снега,
У ноћи поред сата што окива му капке
И поглед што чека да јутро ноћ са прозора љушти.

Сад лед окива реку, ножем покрет јој љушти
Са густих петељки ветра. Стабла на снегу ко слова.
И ако сан се спусти на отежале капке
Црњи биће од ноћи коју не познаје соко,
И празнији од ноћи чистог ветра и снега,
Тај сан са друге стране снова, тај сан без воћњака.

Јер само једном у ноћи, у ноћи фантомских воћњака,
Пита се: је ли већ време? И палимпсест се љушти
Под ножем истог пламена, што испод овог снега
Замишља облик цвета, и изазива слова;
Само једном у ноћи руку препозна соко,
Само једном у ноћи море подиже капке,

Море подиже капке тешке од злата воћњака

Соко хоће да слети, и чаура се љушти –
О развејана слова, о чисти гласови снега ...

Приметно је да Иван В. Лалић поштује утврђена правила *sestina lirice* у италијанској традицији петраркистичког доба. Шест шестостишних строфа, завршна полустрофа и одабране речи на одговарајућим положајима: КАПКЕ, ВОЋЊАКА, СОКО, ЉУШТИ, СЛОВА, СНЕГА. Принцип инверзног укрштања рима – речи песник је прихватио и строго га остварио. Међутим, у овој песми нису у питању само појединачне рима – речи, иако је њихова функција очувана. У ствари, Лалић најчешће варира синтагме начињене од тих речи, али и просте независне реченице. Издвојићемо тако:

тешке капке
злата (фантомских) воћњака
слеће соко
палимпсест се љушти
гласови снега

Поступак формирања синтагми служи пре поједностављивању савладавања захтева облика, него што се њиме усложњава рима. Чини се лакше уметнути синтагму у нови контекст него саму реч. Исто важи и за реченице попут – „слеће соко” и „палимпсест се љушти”. Али ипак немамо рефрен, избегнуто је понављање читавог стиха. Напослетку, Лалић је карактеристичном понављању, које је костур облика, начинио потпору својеврсном мишићном масом, односно вишеструким репетицијама великог броја речи изван схеме риме (сан, море, рука, кљун, ноћ, ветар, грана, нож, једном, покрет, вид, сат), па чак и понављањем полустихова: „Је ли већ време?”, „Море подиже (тешке) капке”, „И палимпсест се љушти”. Уз такву микроструктуру којом се подупире и (п)ојачава понављање, присутне су и стилске фигуре из тог домена.¹¹⁸ Пред закључним терцетом

¹¹⁸ Међу четири различите микроструктуре стила Зденко Шкроб убраја и микроструктуру понављања: „Најпримарнији и најпроширенији израз афекта твори понављање једне riječi, групе riječi или rečenice. Nije riječ o tome koliko nove obavijesti prenosi ponovljen glasovni oblik: novina obavijesti sastoji se u samom aktu ponavljanja koji obavijesti pridaje snažan izražaj afektivnosti, jer jezični znak ne prenosi samo obavijesti, njegova je funkcija i ta da budi čuvstva. Zbog toga se ponavljanju u magičnom ritualu pridavala velika čarobna snaga, a to se održalo i u praksi religija. *Mikrostruktura ponavljanja* u najraznolikijim oblicima broji se među osnovna sredstva pjesničkog jezika” (Škreb 1983: 304).

попут одјека, песник анафором поентира, а потом, сублимирану спознају коју носи тај терцет анадиплозом започиње:

Само једном у ноћи руку препозна соко,
Само једном у ноћи море подиже капке,

Море подиже капке тешке од злата воћњака

Буди се овом „песмом буђења” асоцијација на функцију свезе коју имају ирмоси у канону.¹¹⁹ Строфе (тропари) након ирмоса развијају или варирају тему, да би се окончали богородичаном. У Лалићевој секстини рецимо да прва строфа има улогу узорне строфе, као што је има ирмос у канону, са идејом која се парафразира у следећих пет шестостиха. Да би се, на крају, песма заокружила полустрофом са извесним апострофирањем у последњем стиху: „О развејана слова, о чисти гласови снега ...”, што подсећа на обраћање Богородици у последњем тропару.

Море подиже капке тешке од злата воћњака

Соко хоће да слети, и чаура се љушти –

О развејана слова, о чисти гласови снега ...¹²⁰

Commiato, тростишна завршна строфа, апстрахује кључне мисаоне сегменте, преноси сажету поруку. Чини се да песник на крају изводи закључке из задатих премиса почетне упитаности спроведене кроз читаву прву строфу. Стихови – питања у несагласју са метричком мером, дакле у изразитој опкорачености, конципирани су да пренесу буновно стање лирског субјекта, тренутак лебдења између сна и јаве, моменат када се нижу слике као продукти подсвести¹²¹ („Је ли већ време? Море подиже тешке капке / Запрашене у сну од злата фантомских воћњака? / На испружену руку негде то слеће соко / Са граном ватре у кљууну? И палимпсест се љушти / Као вечерње небо, и већ пробијају

¹¹⁹ Још једна паралела поред претходно побројаних.

¹²⁰ Маркиране су синтагме и реченице које се понављају кроз песму, а болдоване су рима – речи.

¹²¹ Експлицираће такав тренутак буђења и у првим стиховима песме „Имитирање Лазара” (*Страсна мера*): „Тим зимским буђењима увек претходе слике / Нејасно повезане у наговештај: страх / И трепет.”

слова?”). Оштар рез начињен је у шестом стиху негирањем набројаних песничких слика („Не, прозор плаши ветар у рукавицама снега,“). Но, осећај „сна у одступници“ прожима читаву песму и лирски субјект никако да се избори са сенком слика „далеко иза вида“ које се заборављају буђењем. Дуг стих адекватан је том моменту стагнације и смираја. Тегобно, борбено буђење у зимској ноћи можда представља метафору самртног часа имплицирану окованим и отежалим капцима, који, ако посустану пред сном црњим и празнијим од ноћи, воде крају живота. И као да песник упозорава да се само једном у животу пита је ли већ време за „сан са друге стране снова“, да се само једном догоди склизнуће са те ивице и окончава линија животног циклуса. Како год се окрене, кружница се мора исписати, *круг* затворити!

1.1.6. РОНДО

Међу француским песничким облицима који нису достигли значајну раширеност у различитим европским књижевностима налази се и рондо. Заједно са осталим провансалским облицима, попут триолета и рондела¹²², заснованим на „raznovrsnim doslovnim ili djelomičnim ponavljanjima stihova, na višestrukом ponavljanju pojedinih rima ili početnih i zadnjih riječi u stihu, i sl.” (Petrović 1983: 404), и рондо је етикетиран као извештачен облик за којим су посезали слабо талентовани песници, понекад и у намери да премосте тренутке доколице. Заступљеност поменутих облика доводи се у везу са периодима песничког усиљеног испробавања језичких могућности.¹²³

Рондо¹²⁴ (fr. rondeau; ronde – коло), врста лирске песме настале у Француској у 14. веку, утемељен је на две риме и специфичном понављању. У том периоду све песме које су имале трократно понављање стихова називале су се рондоом. Овај стални облик песме почиње рефреном који се потом понавља у средини и на крају песме. По правилу, сегмент првог стиха, било да је реч или синтагма, поновиће се на крају друге и треће строфе, и оне не улазе у схему римовања. Та парцијална репетиција (рентремент) додаје се основном римовном склопу. Рондо се појављује у више утврђених варијанти са распоном од 8 до 13 стихова. Може бити песма од 7 или 8 стихова (rondelet), где су први, трећи и седми стих рефренски, уједно и краћи, а остали су повезани римом и дужи. Имамо и песму од 12 стихова (rondeau prime) сливених у две строфе, септиму и квинту (7+5), у којој се прва реч првог стиха понавља после шестог стиха и на крају песме – (R)abbaabR abbaR. Најчешћи облик ронда има 13 стихова распоређених у три строфе утврђеног распореда 5+3+5 са схемом – (R)aabba aabR aabbaR.

¹²² Раздвајање и канонизација ова три облика извршена је крајем 15. века; новија форма се назива рондо, а старија рондел.

¹²³ Светозар Петровић прецизира да се ти „oblici javljaju samo u vremenima sklonim manirizmu”, подразумевајући, у том контексту, под појмом маниризам у књижевности „pretjerano i afektirano korišćenje izražajnih mogućnosti jezika” (видети Petrović 1983: 405).

¹²⁴ Александар Андрић, поред још 19 стихотворенија које објашњава и наводи примере за њих из свог песništва, дефинише рондо као: „Француски вид стихотворенија са два слика у тринаест врста. После осме и тринаесте врсте мора се почетак прве врсте да повтори. Један слик повторава се пет, а други осам пути” (1863: VII).

Посебан облик ронда (rondeau redoublè) ретко се употребљавао пре 16. века, редак је чак и у време Климента Марота који је написао један удвостручени рондо 1526. године. Само неколико примера налазимо у 17 веку, да би употребу овог облика обновио Теодор де Банвил у 19. веку. Садржи 25 стихова, тачније пет катрена и једну квинту. Његова прва четири стиха поновиће се, заредом, у последњим стиховима наредне четири строфе, у којима се иначе развија садржај из прве строфе како би се у последњој строфи сумирало или забележио неки коментар. Рентремент (односно парцијална репетиција) састављен је од првих двеју речи или од прве фразе првог стиха песме и затвара читаву песму, тачније даје јој једну кружну структуру. Схема овог удвострученог ронда, који се сматра посебним обликом, сличнијим глоси, је: (R) A1B1A2B2 babaA1 abaB1 babA1 babA2 abaB2 babaR; или се рима може овако обележавати: АВА'В' babA abaB babA' abaB' babaR.

Постоји и двоструко удвостручена песма од 35 стихова са схемом – aabba + (aabr; aabbar) x 3.

У 19. веку, када се јавља у енглеској, немачкој, а познат је и нашој књижевности, почиње да се употребљава у стилизацијама. Такви модернизовани облици ронда биће уочени и у песништву 20. века.

а) Рондо Милована Данојлића

Идентификација песничких облика Милована Данојлића увукла нас је у проблематику корелантности насловне одреднице и жанровске припадности. Насловно детерминисање сталног облика у Данојлићевом песништву је прилично комплексно. Сасвим је сигурно да, у овом контексту, валоризовање наслова имплицира конзистентност идеје песничког облика у Данојлићевој поезици. Одређени поступци именовања фреквентних облика лако су уочљиви. У раној стваралачкој фази то су чак и групе песама обједињене заједничким генолошки маркираним насловом (*Урођенички псалми, Баладе*). Веома ретко ће Данојлићеве појединачне песме указати својим именом на очекујући формални оквир, и опет ће то бити исти облици (псалми и баладе), свега два сонета и један рондо.

Тај насловом сугерисан облик из арсенала прошлости („Рондо”, у збирци *Чистине*), једини је рондо у целокупном Данојлићевом поетском стваралаштву. Конципиран у два

строфоида од 9 и 5 стихова, одступа од најчешћег строфног распореда (5+3+5) овога облика из француске средњовековне књижевности. Доследност је остварена са две риме и специфичним начином понављања. Први полустих почетног стиха поновиће се на крају обе целине с тим да ће се та парцијална репетиција (рентремент) у овој песми уклопити у сроковну схему чинећи у тој примарној позицији и леонинску риму (R(a)aabbaaabR(a) aabbaR(a)). Управо та завршна реч првог полустиха – *нас*, која се подудара са **а** римом, асоцијативно призива један посебан облик рондоа у којем се таква реч римује са завршетком другог стиха. Да ли је Данојлић имао у свести стилизацију француске песме креирану у енглеској књижевности из пера Елцерна Свинберна, нама је недокучиво. Међутим, овакав вид сликовног подударања мора навестити могући песников увид у енглески рондел.¹²⁵

Рондо

Не хаје лето за нас, нити нам чује глас

 Међ гранама зрак трепери као клас

Воде мирују, кошеви светла су пуни

 Зелене браве закључао је јуни

Све плод је: и шум, и јек, и мук, и час

 У влажном кутку дрхтури росопас

Далеки тај бруј једини наш је спас

 Распет из јуче у сутра, свако је налик струни:

Не хаје лето за нас.

Ветар пшеници извија, усправља стас

 (Невидљив коњ пољем се дао кас)

На пропланку, у старој, празној шуми

 Почива сунце, и низ лишће се круни

Све се, осим човека, за своју држи влас:

Не хаје лето за нас.

¹²⁵ „Посебан случај је енглески *goundel*, стилизација француског рондоа (*rouendau*), коју је креирао Елцерион Свинберн у збирци *A Century of Roundels* (1883). Ова збирка је и дефиниција и једини пример облика. R o u n d e l има три строфе: катрен + терцет + катрен (4+3+4); две риме и два ‘референа’. Тачно је рећи *rentrement*. Завршна реч првих неколико речи првог стиха који се понављају римује се са завршетком другог стиха и понавља као рефрен на завршетку прве и последње строфе. Сажет схематски приказ: R(b)abaR(b) + bab + abaR(b). [...] Свинберн се угледао на Виктора Игоа и Шарла Бодлера, уводио стилизован облик француског рондоа у енглеску књижевност. Његово дело значи у енглеској култури тога времена заокрет према култури суседа” (Грдинић 2007а: 157–158).

Са звучношћу и дескриптивним приказом природе, какво срећемо у дечијим песмама¹²⁶, тешко ћемо спојити сентенциозне стихове који претходе рефрену. Али, када их објединимо, имајући на уму да је и човек део те средине, у ствари, компарација је очигледна. Па чак се ова спознаја доследно и очекивано слива након такве поетске слике. Увиђање места које човек има у еколошком устројству изродиће две егзистенцијалне мисли: „Распет из јуче у сутра, свако је налик струни:” и „Све се, осим човека, за своју држи влас:”, које су нас истовремено и припремиле за поентну рефренску констатацију („Не хаје лето за нас.”). Дамари природне средине и одбрујавања струне људског живота (понекад у спрези, понекад контрасни) сустичу се у плодноним, животворним, треперавим и борбеним функцијама. Има ту оног призвука романтичарских тенденција, поетизације стварности којој је сам субјект извор; давања узвишеног смисла баналним тренуцима и догађајима.

¹²⁶ А Данојлића познајемо и као врсног писца дечије лирике. Мешање два искуства, једно усмерено детету и друго одраслима, поменуто и при тумачењу његових балада, треба прихватити као битан сегмент његове поетике.

1.1.7. РОНДЕЛ

Рондел (од fr. *rond* – округао) је стални облик француског порекла који има дугу и разноврсну историју. Његов најједноставнији облик из 13. века са схемом риме АВ аА ab АВ, касније је познат као триолет. Постојао је још један рани облик називан дупли рондел (*rondel double*) са схемом АВВА abВА abba АВВА. По свом облику рондел је сродан ронду са којим се употребљавао и наизменично у 15. веку. Оба облика повезује употреба само две риме и рефрена. Укупно има 13 стихова који су распоређени у три строфе (4+4+5). Прва два стиха понављају се на крају другог катрена, а само први стих на завршетку квинте, те схема римовања изгледа овако: АВba abAB abbaA(B). Уколико се јавља и са 14. стихом, када се и други стих рефрена понавља на крају, добијамо *rondel prime*.¹²⁷

Интересантно је да се рондел у српској књижевности јавља из различитих поетских побуда. Почетком 20. века овај стални облик песме из француске средњовековне књижевности код нас уводи Милан Ракић „као део свог парнасистичког концепта поезије, као доказ песничког мајсторства и дисциплине. Винавер пише рондел *contra* рондела схваћеног као знак поетског концепта који је оспоравао на естетском плану” (Грдинић 2007а: 160). Средином истог века наши неосимболисти, попут Бранка Миљковића, Милована Данојлића и Велимира Лукића, уз остале сталне облике које су обилато користили, пишу и рондел, иако ретко усклађен са класичним обликом. Прибегавање модернизацији облика, коју као препознатљив печат очитују поетски простори ових поета, схватамо као покушај спрезања опозитних поетских искустава – традиционалног и модерног.

¹²⁷ Основне информације о облику налазимо у *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*: „A Fr. Fixed form, which has had a long and varied history. Its simplest form: АВ аА ab АВ, reaching back to the 13th c., became known later as the triolet. Another early variation was the *rondel double*, which had the following rhyme scheme: АВВА abВА abba АВВА (the capital letters indicate the repeated lines). In the 15th c. the terms ‘rondel’ and ‘rondeau’ seem to have been used interchangeably, and one finds the words *un rondel, des rondeaux*. The rondel best known today is a poem of 3 stanzas and built on 2 rhymes, the scheme being АВba abAB abbaA(B). It is composed of 13 lines in which a 2-line refrain occurs twice in the first 8 lines (lines 1-2 and 7-8) and the first line is repeated as the last line; or it may consist of 14-lines in which case a 2-line refrain appears thrice in the poem.” (1974: 722–723).

а) Два рондела Бранка Миљковића

Миљковић је написао две песме у овој форми, једну објављену 1957, другу 1959. године. У збирци *Узалуд је будим* (1957), у циклусу „Ноћ с оне стране месеца”, обгрљену мноштвом сонета, налазимо песму „Рондел”, где је облик већ насловом сугерисан и конституисан, како би то песник сам рекао¹²⁸. Премда је овакав поступак насловним усмерењем парадоксалан његовом исказу о значају наслова који не треба да објашњава песму већ да буде елемент који појачава загонетност песме. Разоткривање употребе утврђеног облика при првом сусрету са песмом, даје извесно другу конотацију, потирући сваку органичност и подижући копрену са уметничког поступка. Тајне више нема и песма свог читаоца води путем разоткривања песниковог опхођења на формалном фону.

Рондел

М.Д.

Слепи ход да те од простора склони, посусталог,
од ноћи осветљене позајмљеним звездама, и ту
да заборавиш, заборавиш сваког дана по мало,
ако је име узрок томе сну.

Не виђај људе са опасним рукама у дну
где је пепео сведок крви и све поспало.
Заборави, заборави сваког дана по мало.
Једно је име узрок томе сну.

Руке које употребљавају камен и време стало
на померљивој линији између два времена, где мру
два гласна камена и отворен је пут,
нека узму пустињу за сведока ил сунце пало,
да је једно име узрок томе сну.

¹²⁸ Миљковић се у једном свом прилогу позабавио функцијом наслова, рекавши да: „Наслов није ту да само означи песму, већ да је започне, и више од тога, да је конституише и сугерира. Лош наслов може да упропасти и најбољу песму јер је погрешно усмерава” (1972д: 247). Насловом се усмерава на облик чиме се садржај аутоматски помера у други ред. То пак не значи да детерминисаност обликом умањује вредност песме. Прихватамо став да је облик вредносно неутралан.

Миљковићев рондел има 13 стихова распоређених у два катрена и једну квинту, дакле, композиционо је усклађен са прописаном нормом. Разлика у односу на канонски облик је у позицији рефренских стихова које Миљковић смешта на крају сваке строфе, а требало би да прва строфа почиње њима. Извесна варирања носи други рефренски стих прелазећи од условне интонираности везником – ако, до потврдног закључивања. Осим што померањем рефрена ван иницијалне позиције из прве строфе консеквентно следи другачији распоред риме, одступања у рими су видљива и у другим стиховима. Схематски римовни склоп Миљковићевог рондела изгледа овако: abAB baAB abxAV (подсетимо да је норма Abba abAB abbaA). У оба катрена изротирана је рима а и b стихова, док је у квинти поновљен В стих у завршној позицији уместо А стиха. Рима се понегде постиже и асонанцама. Модернизација сталног облика рондела постигнута је и употребом слободног стиха.

Део смисаоне кондензације, какви су рефрен стихови иначе, биће простор валоризације кључних поетичких мотива Миљковићевог песништва. Након питања формализације нужно следи маркирање тематско-појмовне преокупације која и у овој песми реализије свој ток. Овде је то реч *заборав* у свом дуплираном облику: „заборави (заборавиш), заборави (заборавиш) сваког дана по мало”. Појам *заборава* значајан је у Миљковићевом поетичком систему; песник га је осветлио у неким својим есејима, али и тематизовао у многобројним стиховима (поменимо и песме овом појму посвећене: „Почетак заборава” и „Свест о заборава”). *Заборав* кореспондира са свешћу о песми, настанком песме и трагањем за њеним бићем. Свест о заборава је свест о песми, што је иначе континуиран процес у песниковој поетској онтологији. Песма се по његовим речима ослобађа садржаја да би га се само сећала; њоме се само алудира на догађај који јој претходи¹²⁹. „Песма почиње сећањем, завршава се заборава. Заборав редуцира песму на њено властито искуство. Он је ослобађа свих помоћних средстава која су јој била потребна док је настајала. Тако песма постаје вечито памћење које себе не памти” (Миљковић 1972г: 196). Песник тежи управо досезању заборава у тренуцима стварања, када се песма одваја од стварности, и тежи уклањању предметности из песме. Смисаона конкретизација песме је отежана; херметизмом песник, у складу са својом поетиком, избегава именовање ствари.

¹²⁹ Дobar је пример за присећање догађаја који се непосредно десио, а који је подстицај за настанак песме, иако се у песми не овлапођује конкретно, Миљковићева „Балада (Охридским трубадурина)”.

Друга Миљковићева песма написана у форми рондела насловљена „Док будеш певао”, налази се у циклусу „Орфичко завештање”. Тематизује судбину поета и поетског делања, још једном опсесивно песник пева о певању. Једино могуће егзистирање је у песми и једино га песма прихвата, рећи ће, али опасност задатка носе сами песници. Попут митског певача (Орфеј је у подтексту многих његових песама, па и ове), сваки се песник суочава са сопственим животним стазама. У обраћању, односно упитној интонацији, преиспитује се и своја судба. „Песник је одувек био онај који у другима лечи болест од које сам умире”, изрекао је Миљковић пишући о Орфејевом искуству (1972ђ: 153).

Док будеш певао

Док будеш певао ко ће

Твоје бреме да носи

Док једини пркосиш

Сиромаштву јасноће

У сусрет јетком воћу

И подсмешљивој роси

Док будеш певао ко ће

Твоје бреме да носи

Путуј певај пркоси

Само те песма хоће

И ноћ се тобом поноси

Али док певаш ко ће

Твоје бреме да носи.

Одржала се трострофна контура (два катрена и квинта); рима је у првим двома строфама доследна, помогнута асонанцама, једино се у квинти варира и понавља и други рефренски стих, без продужавања на 14 стихова – АВба аbАВ babАВ. Написана је кратким стихом (седмерцем), са три осмерца сегментована 3+3+2 (два пута стих „Док будеш певао ко ће”) или 3+2+3 („И ноћ се тобом поноси”).

б) Два рондела Милована Данојлића

У целокупном Данојлићевом песништву, рекли смо, проналазимо један рондо насловљен жанровском одредницом, док је у сродном облику, ронделу, песник написао две песме задржавајући утврђен распоред строфа 4+4+5.

Песма „Сећање на Камал” (у збирци *Недеља*, 1959) очитује наречени поетски концепт песника модернизоване традиције. Са незнатним рокадама и даље на подлози две риме (АВаб баАВ баАВ), креирана је стилизација у формалном домену ближа *rondel prime-u*, јер се оба стиха понављају на крају песме иако је тиме не продужују. Дакле, остајемо у оквиру 13 стихова иако се понавља и други стих рефрена. На смисленом пољу евидентне су синтаксичке варијације унутар оба рефренска стиха. Чини се као да функцију рентреманта (парцијалне репетиције) из рондоа овде преузима завршна синтагма првог стиха (Заборав над каменом). Она се проширује у наредним двома строфама у интегралну рефренску реченицу чувајући две кључне речи – *заборав и камен* – у иницијалној и финалној позицији, док се између њих развија персонифицирана слика. Тако се у две последње строфе рефренски А стих конструише синтаксичким паралелизмом, а В дословном репетицијом. Можемо прихватити овај Данојлићев модернизовани рондел као пример могућег прожимања два слична облика (ронда и рондела):

Сећање на Камал

Оклопљено вече, без људи. Заборав над каменом
Где уснух као што време у празним одајама почива
Кућну птицу изнесох у руци, под пламеном
И река крви низ ноћ поче да се излива

У ком се лету ливада за моје тело скрива?
Пролазим, шума се раздваја над раменом
Заборав склапа руке пред пустим каменом
Где остах као што време у млаким одајама почива

У хладовитој тишини баштенски цвет свањива

Тужна се увала опрашта са последњим праменом
Магле, а хладно сунце облаке тврде раскива
– То заборав сања звуке над пустим каменом
Где остах као што време у млаким одајама почива

Ова се песма може повезати са оба Миљковићева рондела. На сруктурном фону еквивалентна је ронделу „Док будеш певао”, док са Миљковићевом песмом „Рондел”, која је, подсетимо, скоро семантички непроходна, евидентно исцртава мотивско-асоцијативни лук. Не само да иницијали на месту посвете (*М. Д.*), које Миљковић оставља, могу да призову име његовог генерацијског пријатеља и програмског истомишљеника, Милована Данојлића, него налазимо и извесне појмовне подударности ових обликом близаначких песама (руке, крв, камен, сан, заборав, време). Баш у рефренским стиховима највеће је преклапање и најизразитије проблематизовање *заборава* у обе песме:

Заборав над каменом
Где уснух као што време у празним одајама почива

– То заборав сања звуке над пустим каменом (Данојлић)

Заборави, заборави сваког дана по мало.
Једно је име узрок томе сну. (Миљковић)

или:

Заборав склапа руке пред пустим каменом
Где остах као што време у млаким одајама почива (Данојлић)

Руке које употребљавају камен и време стало
на померљивој линији између два времена,... (Миљковић)

Горе поменуто „померљиву линију између два времена” прихватљиво је доживети и као спону између две стваралачке концепције, традиционалне и модерне, коју су

неосимболисти непобитно пледирали. Заузевши се за став који потиरे искључивост опредељења за једну од тенденција у поетском изражавању, изградили су своје време заслужно уцртано у развојну линију српског песништва.

У другом ронделу, песма „По Шарлу Орлеанском” (у збирци *Чекајући да стане пљусак*, 1986), Данојлић стриктно поштује норму од две риме и два рефренска стиха (прва два стиха се понављају на крају другог катрена, а први стих на крају песме) – АВба аbАВ abbaА:

По Шарлу Орлеанском

Досадио сам свему и свима,

А и мени досадише већ све ствари;

За ме нико сада не мари,

Нит мене на свету ишта занима.

Куд поглед бацим, у свим правцима

Исти поредак, мучан и стари.

Досадио сам свему и свима,

А и мени досадише већ све ствари.

Искреност се плаћа дукатима,

Њу нико неће да вам подари;

Тужан сам, јер знам све те ствари;

За тугу много разлога има:

Досадио сам свему и свима.

в) „Рондел” Велимира Лукића

У трећој песничкој књизи *Чудесни предео* (1961) и Лукић је испевао једну песму насловљену називом облика. Његов рондел написан слободним стихом усклађен је са традиционалним следом строфа – два катрена и једна квинта, али се издваја од Миљковићевих и Данојлићевих рондела по специфичном римовању, пошто се нарушава концепт о две риме. Једина новина је што последња строфа Лукићевог рондела уноси нову, трећу риму између којих се понавља *a* рима уместо *b* риме, како би требало по класичном облику. Схематски то изгледа овако: АВба баАВ саасА. Рефренски стихови се дословце понављају на установљеним местима у оквиру 13 стихова песме. И у овој песми препознатљива је структура Лукићевог стиха, изломљеног, пуног опкорачења и преноса, испрекиданог ритма.

Рондел

Јер сутон тело је, па плени

Бол у ком одзвања

Нада свих дуси и време када сања

За снагу узалудну. Кад умру занесени

Опоре вечности нема. У дах ми урања

Пламена горког подне. Ту ход му се румени

Јер сутон тело је, па плени

Бол у ком одзвања

Светлости где је облик, бит где поремети?

И ништа што звук узело је свега. На пени

Нестаје. О не знам лик чији ми засени.

Да л ветар беше то. Страву завоleti.

Јер сутон тело је, па плени

1.1.8. МАДРИГАЛ

Овај стални облик песме италијанског порекла (итал. *madrigale*)¹³⁰ првобитно је био народног, сеоског порекла, мада је могао преносити и љубавне садржаје. Песма је од почетка имала и музичку пратњу. Прави се разлика између облика мадригала у 14. веку и оних каснијих од 16. века па надаље, како по форми тако и по интонацији. Две фазе у развоју мадригала одређене су као ренесансне и барокне, а притом су усклађене и са поетиком периода. Релативно ограничење форме карактеристично је за прву, док је слободнија форма обележила другу фазу, иако се иновацијом облика нису потиснула стара правила. Оба облика напоредо су егзистирала.

Ране облике мадригала у 14. веку метрички је утврдио Франческо Петрарка, тако да мадригал од тада чине два или три римована терцета у италијанским једанаестерцима (*endecasillabi*), за којима следе један или два парно римована куплета. Схема римовања овог ренесансног мадригала међутим није строго прописана, али се нису користиле више од три, четири врсте риме. Типична схема је отуда била *abb cdd ee*, мада је у терцетима, који су ритмичко језгро мадригала, могла бити и укрштена рима *aba*. Чак ни број строфа није био ограничен, изузев захтева да се не надмаши дужина сонета. И у наредном веку поштоваће се ова норма којом ће се најчешће преносити пасторални и љубавни садржај. Иако је временом мадригал прешао у свечану песму, идиличност се није изгубила.

У 16. и 17. веку овој се тематици додају и пригодни, политички, сатирични, шаљиви, похвални, филозофски и религиозни садржаји. Дакле, широк тематски регистар морала је пропратити и слободнија форма. Отуда се песме јављају и у астрофичном облику, без фиксног броја стихова (распон је од 6 до 11 стихова), уводи се седмерац у слободној комбинацији са традиционалним италијанским једанаестерцима¹³¹, начин

¹³⁰ Порекло и саме речи па и песме не може се прецизирати, постоје различита тумачења. Сматрало се да мадригал означава песму мандра, па су се могли употребљавати и термини: *mandra, mandria, mandriale, madriale, madrigale*. „Ma in genere la trafila dell'interpretazione etimologica del termine (accolta dalla Crusca e dai vocabolaristi Tommaseo, Fanfani, Rigutini, Petrocchi) passa per *mandra o mandria, mandriale, madriale, madrigale*” (Caliri 1974: 258). Првобитно га дефинише Антонио да Темпо. О употреби осталих термина видети Caliri 1974: 256–259.

¹³¹ Након утврђеног облика који је дефинисао Петрарка, настају у каснијем периоду варијанте мадригала у којима се седмерци умећу међу једанаестерце: „Prima che l'esperienze metrica si cristallizzi in uno schema

римовања још је слободнији, допуштено је и уметање неримованих стихова, али се поштује парно римовање у последњем дистиху. Имајући у виду слободан поредак две врсте стиха, једанаестерца и седмерца, односно хетерометричност карактеристичну за период од 16. века па надаље, дакле за другу фазу развоја мадригала, треба нагласити да се у таквој комбинацији крије, међу осталим, и потоња појава нерегуларних метричких облика.¹³²

Велику популарност облик је стекао и у другим европским земљама преносећи се и у енглеску, француску, шпанску и немачку књижевност у барокном периоду. Најпознатији писац мадригала у 16. веку је Торквато Тасо. За слободни облик најзаслужнији су били Пијетро Бемпо¹³³ и Ђанбатиста Марино. Популарност се мадригалу враћа у 19. веку.¹³⁴ Враћајући се старој структури песме, тада су мадригале писали Ђозео Кардучи, Северино Ферари, Габриел Д'Анунцио и немачки писци Ј. В. Гете и Аугуст Платен, чијим је посредовањем доспео и у нашу књижевност (пре свега дубровачку). У њему се тада окушао и Сава Мркаљ („Мадригал на Нову годину”), и Александар Андрић, који га је и теоријски описао у „Законима стихотворства”, предговору својих *Стихотворенија*: „Талијански вид стихотворенија и значи толико, колико пастирска песма. Садржава шест, највише дванаест врста и два, највише три слика. Служи за одређено чуство и титрање са њим” (1863: VII). У 20. веку мадригал је веома заступљен и у Енглеској и у Америци.

Има примера и пародирања сталних облика у форми мадригала (као пример наводи се песма Станислава Винавера са почетка 20. века). Осим могућности да се исмева начин писања и садржај мадригала, постојале су и стилизације облика. Појаву индивидуалног

definitivo (come vedremo in Petrarca) possiamo trovare varietà di forme (*settenari intramezzati a endecasillabi*) all'interno del componimento, [...]” (Caliri 1974: 254).

¹³² „Стих мадригала јесте један од важних извора европске традиције нерегуларних метричких облика. (Не треба га мешати са слободним стихом – то су традиционални, 'правилни', стихови различитих врста који се смењују у слободном поретку. Њихова нерегуларност огледа се у две компоненте: различити стихови; неправилна кореспонденција)” (Грдинић 2007а: 122).

¹³³ „By the time of its 16th c. revival, however, its metrical form had become so free that Bembo, himself a composer of madrigals, wrote that it is bound by no rule concerning number of lines or arrangement of rhymes. But the last 2 lines almost always rhymed, and madrigals seldom exceeded 12 or 13 lines” (*Princeton encyclopedia of poetry and poetics* 1974: 471).

¹³⁴ „Quando in tempi più recenti i poeti vorranno riprodurre gli schemi del madrigale (Carducci, Severino Ferrari, D'Annunzio) in genere ritorneranno alla struttura antica, talvolta rigorosamente seguita, [...]” (Caliri 1974: 265).

стилизовања мадригала налазимо у другој половини 20. века код песника чија је намера била модернизација традицијом нормираних форми.

Посебно се по песмама у форми мадригала издваја поета и драмски писац Велимир Лукић, један од припадника групе српских неосимболиста. Давно је уочено да у Лукићевом песништву доминирају традиционални облици песничког казивања, да „он спада у ред оних песника код којих долази до плодносног прожимања класичног и модерног, традиционалног и савременог” како је то запазио Ракитић (1982: 77), тврдећи да његов песнички израз одликује извесна равнотежа, да је „увек некако био на средокраћи између класичног и модерног концепта певања, а његов стих често је балансирао између везаног и такозваног слободног стиха” (1982: 78).

Поједине песме друге Лукићеве збирке (*Лето*, 1956) насловним именовањем указује на утврђену форму по којој се песник издваја од својих генерацијских другова и исписника, с обзиром да се међу бројним сонетима налазе и понеке песме одређене као мадригали. Дакле, Лукићева збирка *Лето* садржи једну уводну песму – сонет адекватног наслова („Прелудијум”) и четири дела, тачније посебно именоване тематске целине („Име заборавља”, „О двојнику”, „Магично време сна и нестајања” и „Руб времена”). Трећи део књиге („Магично време сна и нестајања”) једини није обједињен идентичним формалним обрасцем, с обзиром да су три преостала поглавља циклуси сонета. У трећем делу та сонетна компактност разбија се уплитањем песама које су по врсти, а не по утврђеном облику мадригали: „Мадригал сутона”¹³⁵, „Мадригал успомене”¹³⁶ и „Мадригал сна”. Све три песме су римоване, по облику другачије стилизоване, различитог су обима и написане су слободним стихом. У све три песме јасно је присуство лирског субјекта; пролама се

¹³⁵ „Мадригал сутона” чине две прстенасто компоноване седмостихне строфе, римоване АбабабаА СdcdcdС. Наиме, треба указати да је овој песми касније наметнут други облик и то астрофичан, а да јој при том песник сам није дао такав изглед ни у једном свом издању. Очито је неко, мењајући јој изглед, ову песму идентификовао као сонет, па се она тиме и нашла у првој српској антологији сонета Драгутина Вујановића, уз још три Лукићева, без двоумљења, сонета из збирке *Лето*: „Неуморни фаун” и „Присутност”, последња и прва песма из циклуса „О двојнику”; и „Осветљени вид”, и трећа песма циклуса „Име заборавља”. Да будемо прецизни, за песму „Мадригал сутона” не можемо рећи ни да је мадригал ни да је сонет.

¹³⁶ „Мадригал успомене” нема никакве карактеристике ни једног од два основна облика мадригала (ренесансног и барокног). То је песма од шест шестостиха са завршним одвојеним стихом. Премашен је очекивани обим и број стихова мадригала, затим је примењен велики број рима с обзиром да свака строфа носи нову риму по схеми АbсbсА чинећи прстенасту композицију строфе. Стих који затвара песму понавља трећи стих последње строфе, а не први, чиме се на крају песме нарушава кружно компоновање. Овде такође говоримо о врсти песме, не о сталном облику.

песимистичан, па чак се може рећи и елегичан тон, гради тегобна атмосфера отуђености, растрзаности, неспокоја, растројства, тамних слутњи, сасвим далеко од оног пасторалног, љубавног или шаљивог садржаја најпримеренијег за мадригале као стални облик песме.

„Мадригал сна” је на извештан начин структурно ближи петраркистичким ограничењима, мада је особено стилизован. Песма је исписана у правилној комбинацији дистиха и катрена, у оквиру 14 стихова, дакле, по питању дужине у складу је са сонетном нормом. Рима у свим дистисима је парна, а у катренима укрштена.

Мадригал сна

Свет те косе што ишчезну у буђењу ствари
Тај мир облака. Звонки зов у пари

Сећања кад брује подигнутом руком
Низ непознат брег то руши се море.
Устадох из сна и пођох за луком
Која бежи. Усне од камена што не говоре

Речи додирати нити речи успомена
Беху две харфе од црног пламена

На свакој жици звук што месо раскида
И грозница која тресе смирај крви.
Ко оклоп метнух преко свога вида
Ту музику пакла. О беше то први

Знак трајања у мрачним собама
Где сенка се њена као грч прелама.

а) Ренесансни облик – циклус мадригала Велимира Лукића

За неких десетак година касније Лукић се озбиљније позабавио мадригалима као утврђеним облицима, обједињујући их чак у један посебан циклус „Мадригали или заспали сат”, унутар збирке насловљене истим обликом *Мадригали и друге песме* (1967), дајући им облик ближи традиционалном.

Писало се поводом ове збирке како она доноси преокрет у песниковом стваралачком поступку; како се Лукић ослобађа херметизма из прве три песничке књиге (*Позив године*, 1954, *Лето*, 1956, *Чудесни предео*, 1961), да „је сада остварио једну посве комуникативну поезију, каткад романтичарски интонирану, неретко и сентименталну, [...]” (Ракитић 1982: 68). Примећена је хетерогеност ове збирке, одсуство чвршће окоснице, „нема песме, или групе песама, око чијих бисмо одјека могли да тражимо елементе унутрашње кохезије књиге”, тврди Иван В. Лалић, али и запажа да читава књига „спонтано пева афирмацију поезије, као облика живљења” (1973: 628). Лалић је посебно, у свом раду о овој Лукићевој песничкој књизи, акцентовао циклус мадригала, по његовом мишљењу неуједначен. Конкретизовао је којим песмама је Лукић постигао успех, јер нам се указују „као проналазак тражене формуле смисаоно густе, богато једноставне лирске минијатуре”¹³⁷, а и оне „које се нису дигле изнад површине или површинске импресије, понекад љупког лирског записа”¹³⁸ (Лалић 1973: 628).

Збирка *Мадригали и друге песме*, већ самим насловом упућује нас на најбитнији део књиге по песниковој замисли; целину која валоризује облик, иако је смештена на самом крају збирке. Друге песме, које претходе мадригалима, формално су хетерогене, мада се и међу њима налази један стални облик песме (има неколико сонета) и песме генолошки маркиране, без обликовног идентитета (неколико балада). Дакле, збирка има три дела – „Пламена свећа”, „Вечерње магле” и „Мадригали или заспали сат”. Трећи, последњи део збирке циклус је мадригала, својеврстан у српској поезији. Чине га 17 песама – минијатура: „Сат”, „Витез лугалица”, „Лето”, „Тама”, „Снег”, „Звук”, „Романса”, „Талас”, „Вук”, „Мадона”, „Лептир”, „Симетрија”, „Лабуд”, „Река”, „Шкољка”, „Имена” и „Лист”.

¹³⁷ По Лалићу су то песме: „Лето”, „Тама”, „Талас”, „Вук”, „Лабуд”, „Река”, „Шкољка”...

¹³⁸ Ту убраја песме: „Сат”, „Снег”, „Романса”, „Мадона”...

Свих 17 песама написане су слободним стихом и нису римоване; све имају два терцета и завршни дистих, чиме су потпуно усклађене са традиционалним петраркистичким обликом мадригала. Обавезан елеменат у структури ове форме је управо завршни дистих који на неки начин затвара започету мисао у песми. Оно што је особено овим Лукићевим мадригалима свакако је, поред очите поенте у дистисима, и понављање кључних мотивских речи из првог терцета на крају песме, тј. у дистиху. Већина песама заокружиће овим поступком иницијалну мисао у виду констатације; око две или три речи гради се овај кратак поетски запис, па се чак и оне понављају. Примера ради, то изгледа овако:

Шкољка

Подсети ме на таласе
Како ударају о стење
Као душа на врата смрти.

Затворени смо облици
А у нама мало слузи и воде,
Довољно да запале се ломаче љубави.

Подсећају нас таласи
Што нас гоне на оштро стење.

Лето

Крв пресечена златном стрелом!
Дим што споро одлази
Хоћу да слушам тужаљку буба.

Украси моје очи свежим лишћем
Испуни поподне стиховима
Лења лира одјекује у кори платана.

Кад извучеш златну стрелу из себе
Запиши тужаљку своје крви.

Река

Знање је твоје нагло.
Како је спор мој дах!
Сурваш се са планине, ја са речи.

Ти стижеш мору
Ја мутним собама.
Обоје журимо, спори бескрајно.

Знање што имамо, искуство што нас мучи,
Падамо преко неба и преко речи.

Песник сажето, концизно, са што мање речи преноси свој доживљај. Уочавамо да су сви Лукићеви мадригали елиптични, тако да фактор који обједињује циклус није само утврђен облик, него и начин структурирања стихова, уобличења мисли, склон паратаксичком односу. О важности овог циклуса рекао је Иван В. Лалић: „Посматрамо ли циклус као својеврстан формални експеримент, онда смисао експеримента видимо у песниковом настојању да израз кондензује, импулс песме усмери у правцу који унапред онемогућава хипертрофију и стимулише прецизност израза” (Лалић 1973: 627–628). Управо се редукцијом и прецизношћу израза истиче неки суштински тренутак у животу. И примењен облик, издвојимо пре свега терцете, и сама поетика наговештаја неког тренутка или утиска са што мање речи, призива један облик из друге традиције, који је у другој половини 20. века заступљен у српској књижевности. Тако ће нас поједини Лукићеви тростиси не само подсетити већ и навести на размишљање је ли песник пишући мадригале био инспирисан обликом хаикуга. Прва песма циклуса „Мадригали или заспали сат” отвара ово сустицање два облика:

Сат

Јесење лишће!
Одлазе магле.
Вода негде нечујно тече.

Сат избија
Подне у сивом,
Чекаш сутон.

Долази јесење лишће
Ништа никуда тече.

Затим, примера ради, први терцети песме „Снег” („Бело сазвежђе! / Склопљене очи, / Свете у паперју.”) и песме „Симетрија” („Дозвољено сањарење / Тачна мера уздаха / Ето пучине дана.”), терцети песме „Лист” („Све твоје лебдење / Све моје живљење / Таква иста прашина носи. // Бројимо дане / Чекамо јесени / Све су нам сенке постале дуге.”).

Песма „Лабуд” кореспондира не само са поетиком и обликом хаikuа, рецимо својим првим терцетом, него алудира и на истоимену песму Стефана Малармеа, са којом остварује специфичан дијалог, призивајући сопственим изразом, исту симболичну слику песника, саме поезије, сврхе певања, као и слику свакодневице, света који ломи сваку духовност, замрзава и потиरे сваку замисао:

Лабуд

Залеђена водо
Дуга белино зиме:
Себични над нама месец.

Хоћеш ли певати о свом умирању
Зар су речи о љубави искреније?
Зимска ноћ, сита и глува!

Воде замрзнуте, свете слеђени, ви стојите
Узалуд моја крила!...

1.1.9. СОНЕТ

Поново смо пред питањем које вековима истрајава – зашто је сонетни облик био, а и дан-данас је, инспирација многим песницима различитих осећајности, књижевних периода, опредељености, оваплоћен у више језика, а у сваком вичан да пренесе особену поруку и задржи сву своју лепоту? Сваки пут изнова служи песницима као тачна мера исказивања једног поетског доживљаја, преношења једног искристалисаног даха ритмички уобличеног. Без обзира на звуковне особености језика којим песник пише, сонетни облик суштину поетске комуникације успешно преноси на свим језицима.

Сонет (итал. sonetto) је од свих романских сталних облика најпознатији и најраспрострањенији у читавој европској књижевној традицији. То је римована песма од четрнаест стихова распоређених у два катрена (део који називамо октет) и два терцета (део који називамо сестет). Оваква строфна структура примарно нам сигнализира да је песма сонет; на основу ње идентификујемо сонетни облик. У принципу, песму доживљавамо као сонет чак и уколико не реализује ништа друго од норми песничког облика осим поменутог карактеристичног графичког аранжмана. Сваки део је складна целина за себе, унутар себе уравнотежена и независна, а заједно посматрано представљају асиметричну структуру. Овакву формалну организацију сагледавамо као „хармоничну антитетичност (или симетричну асиметричност)” (Грдинић 2007а: 95). Дакле, имамо један сонетни пресек 8 : 6 налик на златни пресек 8 : 5.

Ова двочланост у организацији, употребом две врсте строфа, подупрта је и засебношћу сроковног низа у сваком делу. Тачније, у канонизованом облику сонета риме из катрена се не понављају у терцетима. Мада се овај строг систем норми песничког облика није увек спроводио, па смо у различитим раздобљима налазили и неримоване сонете, али и прелажење риме из једног у други део. Дакле, појединачних одступања је било одувек.

Све до 18. века правило је било да се у октету јављају две риме; веома су ретки били катрени са три или четири риме у овом периоду. Иако је укрштено римовање (abab

abab) најстарије, односно народног типа, ипак је преовладала обгрљена рима (abba abba), нарочито у италијанској књижевности још пред крај 13. века, а потом је била најпроширенија у ренесансном периоду, па и касније. 19. век је био обележен константним смењивањем ова два распореда риме; почетком и крајем века доминирало је укрштено римовање, док је већи средишњи део века првенство давао уметничком типу римовања (обгрљен распоред). У овом периоду чешће се одступало од правила преношења рима из катрена у катрен, па су тако настали сонети са четири риме у октету – abba cddc.¹³⁹ Овај образац увео је Шарл Бодлер¹⁴⁰, отуда и име таквих сонета „бодлеровски”, па чак и „олакшани”, пошто су олакшавали песницима поступак тражења риме, а називани су и „слободни” или „модернизовани” сонети. Овакви бројни модерни сонети пример су стилизације облика упрошћавањем, односно редуковањем или поједностављивањем строгих норми.

У сестету не постоји стриктно задата норма римовања, више је песницима допуштено да се сами одреде за неку могућност. Премда је у терцетима разноврснији систем римовања и слободнији распоред, ипак се издваја неколико најпроширенијих распореда које су користили значајни сонетисти. Рани италијански сонет и Петрарка користили су најчешће два распореда чија се употреба смењивала: изворни cde cde и млађи cdc dcd.¹⁴¹ „Карактеристика италијанских схема, [...], јесте раздвојна тенденција риме, дакле, избегавање било каквих парних рима у сестету. Управо по томе се сестет јасно

¹³⁹ Занимљива је статистика употребе ове три схеме у српској књижевности: „do 1848. otprilike pola soneta ima u katrenima *abba abba*, oko četvrtine *abba cddc*, a oko petine *abab abab*; sve tri je sheme prvi upotrijebio 1809. Došenović (...); u drugoj polovini 19. st., koliko soneta u srpskoj književnosti tada ima, u sigurnoj je većini shema *abba abba*, a ostale se sve pojavljuju samo po nekoliko puta. Zanimljivo je da drugoj običnoj vrsti četvorne rime – *abab cddc* – u srpskom sonetu prije 20. st. jedva ima traga (doduše, to je rimovanje prvoga srpskog soneta Orfelinova iz 1768, ali poslije toga ne znam da se pojavila i jednom osim kod J. Plića 1845)” (Petrović 2003в: 111).

¹⁴⁰ Естетику сонета Бодлер исказује у писму критичару Арману Фресу, 1860. године: „Сонету све приличи, збијање шале, удварање, страст, сањарење, филозофска медитација. Има у њему лепоте каква је у добро обрађеном металу и минералу. Јесте ли запазили да парче неба које човек угледа кроз подрумски прозор, или између два оцака, две стене, или испод аркаде, итд., пружа јачу представу о бескрају него пространа панорама коју сагледате са врха неке планине?” (према Константиновић 2001: 94).

¹⁴¹ О сонету у италијанској књижевности видети Зоговић 2001: 27–51. Мирка Зоговић помиње тезу К. Монтањаније: „чешћа употреба три риме у секстету кад се осећала потреба да се сонет разликује од дотадашњих метричких облика, посебно станце канцоне; кад се сонет усталио, па више није било нужно да се истиче разлика између првог и другог дела, превладаће секстет с две риме” (2001: 43). Посебно је интересантно у овом раду указивање на хипотезе о пореклу сонета повезаног с филозофско-логичким проседеима и нумеролошким тумачењима (питагоријско-платонистички кључ), затим место сонета у хијерархији сталних лирских облика које дају Данте и Монтањани.

одваја од октета, [...]”, истиче Менх¹⁴² (према Ђорђевић 2009: 337). У периоду ширења овог сонета у друге европске књижевности, крајем 15. и почетком 16. века, популарнији је други распоред. Француски сонет¹⁴³, иако користи и италијанске схеме, у исто време уводи и шири нове распоред претежно користећи парну риму у једном или у оба терцета – ccd eed и ccd ede. „Тиме цео сонет представља оштру музикалну супротност италијанском сонету. Сестет није више постављен према октету контрапунктски, већ паралелно; у обе строфе преовлађује парна тенденција риме. Због доминантности куплета француски сестет је обликован епиграмски поентирано”, закључује Менх (према Ђорђевић 2009: 338).

Свака национална књижевност формираће своје конвенције римовања у сестету, на основу страног утицаја, али и књижевног укуса времена и домаће традиције. Тако је констатовано да се у српској књижевности користи шест основних распоредат рокова у сестету. Италијанска схема cde cde често се користила у свим раздобљима; затим, веома је проширен распоред cdc ede, чију ће популарност преузети у 20. веку распоред ccd eed. Типичне схеме појединих европских сонета, чак и у тренуцима знатног утицаја на наше сонетисте, код нас су биле веома ретке, док су наше најкарактеристичније схеме њима биле једва познате. Јован Суботић у *Науци о српском стихотворенију* помиње две врсте слика који „најпријатније звоне” у терцетима: ccd eed и ccd ccd (1845: 108).

Рима јесте релевантна карактеристика сонета, посебно у његовом другом делу подложном разним комбинацијама и индивидуалним решењима. Управо су подаци о схеми риме у сонетном сестету могли „poslužiti kao prva indikacija o opsegu, kontinuitetu i dužini trajanja jedne sonetne tradicije; oni nagovještavaju neposredne uzore, otkrivaju lektiru pjesnika i potiču na ispitivanja koja bi za razumijevanje geneze jedne književne pojave mogla biti bar donekle korisna” (Petrović 2003в: 13).

Стих ове песме обично је најраспрострањенији и најпопуларнији дужи стих једне књижевности. Важи правило изометричности сонета. Тако је основни стих италијанског сонета једанаестерац (endecasillabo), енглеског петостопни јамб, француског александринац, пољског тринаестерац, српског епски десетерац у 19. веку, да би га у 20.

¹⁴² Видети студију о теорији и историји сонета хајделбершког професора Валтера Менха (Mönch 1955: 15–51), у преводу Душанке Марицки 1978. Одломци превода објављени су у антологији српског сонета Ч. Ђорђевића 2009: 335–342.

¹⁴³ О француском сонету видети Константиновић 2001: 53–103.

веку заменили дванаестерац и једанаестерац. Међутим, писани су сонети и другим врстама стиха (рецимо код нас и осмерцима)¹⁴⁴; било је и оних у којима се правилно смењују стихови различитих дужина и оних испеваних слободним стихом римованим или не. Дакле, долазило је и до кршења принципа изосилабичности у сонету.

Поједини теоретичари сонета сматрали су да он мора задовољити и неке унутрашње критеријуме облика. Садржај треба да је распоређен у складу са идеалном сонетном структуром која може бити двочлана, трочлана, а по некима и четворочлана. Дводелност, поменута у врсти строфа и у римама катрена и терцета (дакле, визуелно и акустички) може се очитовати и у тематској композицији, када између октета и сестета постоји „odnos suprotstavljanja; odnos očekivanja i ostvarenja, napetosti i opuštanja, pretpostavke i zaključka, zapleta i raspleta, tvrdnje i dokaza, analize i sinteze”, наводи С. Петровић упућујући на тврдњу једног од значајних сонетних теоретичара Валтера Менха¹⁴⁵ (2003в: 15). Катрени ће изнети некакав проблем који у терцетима треба да буде разрешен. Међутим, ни константно инсистирање на опозицији октета и сестета у одређеном раздобљу или у једном песничком опусу није прихватљиво, чак се може сматрати недостатком песничке инвенције.

Драмску структуру сонета преноси троделна унутрашња композиција, када се мисао развија у виду сукоба првог и другог катрена и сестета, па издвајамо тезу (први катрен), антитезу (други катрен) и синтезу (сестет). Понеко ће заступати и четвороделну теорију развијања поетске теме у сонету, када је свака строфа самостална целина те се мисао поступно спроводи од почетка до краја: први катрен представља увод или даје тезу, други катрен објашњење или разраду тезе, у првом терцету се мисао наставља и припрема закључак, док се у другом терцету даје закључак сам.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Јован Суботић напомиње: „Сонет се може у свима стихова родовима писати, [...]” (1845: 107).

¹⁴⁵ Сматрајући двочланост најсуштаственијим унутрашњим законом сонета, где октет представља почетак, а сестет крај песме, Менх прецизира: „Почетак песме садржи очекивање, крај песме доноси испуњење; на почетку је тензија, на крају опуштање; и тако спољашња подела сонета одговара поларној тензији његових садржина: ако октет садржи претпоставку, заплет, тврдњу, анализу, онда сестет доноси закључак, решење, доказ, синтезу” (према Ђорђевић 2009: 341).

¹⁴⁶ Александар Андрић већ у првом правилу сонета, једног од најтежих видова стихотворенија по њему, истиче да он мора „да изрази једну једину али главну мисао, заузимајући уводом и развитком цео простор

Постоји двојба и око процеса настанка ове форме; да ли је приклонити некој рационалној тежњи или је то више интуитивна форма, спонтано настала. По правилу, сонет је „intencionalna tvorba“. Говорећи о песниковој одлучности да песми наметне установљен облик, Светозар Петровић истиче следеће: „О његовој волји ovisi hoće li napisati sonet ili neće, hoće li sonetni obrazac s kojim računa prihvatiti kao normu od koje se ne smije odstupiti, kao normu kojoj se valja u ponečemu oduprijeti ili kao približan uzorak koji ga samo djelomično obavezuje” (2003в: 18). За овај се облик песник одлучује још док грађу свог доживљаја сређује у мислима, опредељује се за метрички оквир који потом речи насељавају. Ретки су примери, ако уопште и постоје, случајног стварања сонета. Песма није сонет тиме што је написана, већ је написана да буде сонет.

Први сонетни облик створио је Ђакомо да Лентино у 13. веку на Сицилији. Тај сонетни образац из сицилијанске школе није био подељен на катрене и терцете, мада је поштовао не преношење риме из одвојених целина, па је имао укрштenu риму у катренима, а у терцетима понављајућу (repetute) cde cde или инвертовану (invertite) риму cdc dcd. Претпоставка је да се сонет развио из осамостаљене строфе канцоне или да се октет развио из страмбота, па чак читава песма спајањем два страмбота. Постоји и мишљење да је настао „спајањем упрошћеног начина римовања из страмбота са структуром строфе у канцони (4+4+6)” (Грдинић 2007а: 93). Од тада врло брзо сонет постаје облик различите врсте италијанске лирске поезије: љубавне, религиозне, политичке, поезије узвишеног па и свакодневног садржаја. Сонетни образац који данас прихватамо у оквиру нормативне дефиниције (поделу на строфе и особен распоред рима) створили су песници „слатког новог стила” у 14. веку у Тоскани. Тај стандард Петрарка својим *Канцонијером* прихвата, даје му канонизован облик, тачније модел, представљајући изражајне могућности сонета у савршенству. Иако је сонет и пре Петрарке био популаран национални песнички облик, овом првом значајном поетском употребом, када се групише у једној збирци више од 300 сонета посвећених Лаури, он постаје најпознатији и најомиљенији облик, те утиче на даљи ток италијанског лирског песништва. Репертоар

Сонета”, а као треће правило управо истиче његову четвороделну унутрашњу структуру: „У првој строфи треба да је увод мисли, у другој изјасњења, у трећој предуготовљења а у четвртој закључена” (1863: VII)

песничких слика и језик љубави и патње у Петраркиним стиховима брзо се распршио међу европске песнике.

Ширење сонета из италијанске у остале европске књижевности све до романтизма било је повезано са петраркизмом; у свакој књижевности у којој је било прихваћено петраркистичко песништво била је распрострањена и употреба сонетног облика. „Na krilima Petrarkina kulta” (Petrović 2003в: 21) веома рано, у доба ренесансе сонет се шири у шпанску, грчку, француску, португалску, холандску, пољску књижевност; у 17. веку јављају се први шведски и немачки сонети; у 18. веку настаје први сонет у руској (1735) и српској књижевности (1768); на почетку 19. века први словенски и чешки сонети.

У односу на већину европских језика, наш назив *сонет* посуђен из италијанског, али са нашим наставком за мушки род, термилошки је потпуно усклађен. Постојали су и покушаји превођења страног израза у неки домаћи термин, па су се отуда напоредо употребљавали и називи: звучнопојка, припев, гласак, согласница, сагласница, сугласница, звуковез. За два основна облика сонета користимо термине: *италијански* или *петраркистички* сонет, као и *енглески*, *елизабетински* или *шекспировски* сонет. Мада се томе може додати и трећи основни тип (по Менху), који се од италијанског разликује само по распореду риме – *француски* или *Ронсаров* (Ronsard)¹⁴⁷, који у катренима има само обгрљено римовање, а у терцетима две схеме ccd eed и ccd ede.

У Енглеској се сонет јавио тек у трећој деценији 16. века, првобитно тежњом Томаса Вајата, дипломате Хенрија XIII, да из Италије пренесе у своју земљу петраркистички манир и најфреквентнији песнички облик. Сам је начинио извесне измене у структури италијанског сонета, првенствено у његовом другом делу који Вајатовом интервенцијом потиरे терцетни распоред, те добија трећи катрен и крајњи дистих парно римован. Дакле, у тим првим корекцијама и прилагођавањима енглески сонет римован је abba abba cddc ee, иако је задржао стих италијанског сонета. Међутим, на свом развојном путу сонет је доживео још неке измене у смеру упрошћавања не би ли се ускладио са квантитетом рима у енглеском језику. Наредну промену унео је Вајатов ученик Хауард ерл од Сарија, који је „двосложне риме заменио једносложним, у први део од осам стихова је

¹⁴⁷ „[...] француско сонетно песништво пронашло је свој сопствени највиши узор, на свом тлу, у Пјеру Ронсару, као што је и њему захваљујући нађено и сопствено, француско име за *canzoniere* – сонетне љубавне збирке, *Les amours*, [...]” (Константиновић 2001: 58).

увео још један пар рима, које су код њега унакрсне а не обгрљене, а прихватио је и Вајатову модификацију схеме рима у другом делу” (Костић 2003: 7). Тако је у енглеској ренесансној поезији настао утврђен облик сонета од три катрена и завршног двостиха (куплета), схеме риме abab cdcd efef gg. Изведен је нови облик од алтернирајуће структуре октета са четири риме и сестетног епиграмског поентирања попут оног у француском сонету. Овим обликом испевао је Шекспир своје сонете *Црној дами*, отуда је често у употреби и назив шекспировски сонет.

Осим формалних разлика између петраркистичког и шекспировског сонета, приметна је и разлика у унутрашњој структури. Узлазни ток постигнут у октету и терцетна силазна линија, односно преокрет на међи два дела италијанског сонета, овде се потиरे те мисао поступно развија у сва три катрена, док до паузе или поенте долази у куплету: „[...]”, прва три четворостиха често садрже троструки исказ неке идеје, проблема или осећања, а завршни двостих онда резимира ту идеју, нуди решење проблема или пак наглашава или оповргава раније осећање. Његов завршетак стога уноси ноту интензитета, поенте или парадокса, [...]” (Костић 2003: 8). Дакле, у Шекспировим сонетима напушта се изворни сонетни образац и традиционална петраркистичка тематика „izborom predmeta ljubavi i karakterom ljubavi o kojoj govori”. „Po osjetljivim tragovima petrarkističkoga izraza u njegovim sonetima može se zaključiti da to napuštanje nije bilo toliko pobuna protiv jedne pjesničke struje koliko posljedica slabog afiniteta za nju, izvjesne ravnodušnosti prema njoj, nesposobnosti te struje da mu nametne svoju normu” (Petrović 2003в: 126). Особито је интересантно Шекспирово поистовећивање драмске структуре са сонетном структуром; његови сонети се могу читати као драма јер поседују радњу и јунаке, откривају разне видове љубави, пријатељства, љубоморе.

Почетак 17. века биће опозитан великом одушевљењу у времену упознавања енглеских песника са сонетом. Све ређе се јављају песме у овој форми, чак им се и садржај мења и проширује. Примера ради, Џон Милтон се покушао приближити италијанском сонетном узору, али његову тематско-мотивску структуру није преузимао.¹⁴⁸ Облик је био подесан за примену различитих тема, мотива, стилова и начина реализације. Нову популарност и повратак љубавној тематици у енглеској књижевности донеће период

¹⁴⁸ „За Милтона је сонет био дубоко лична лирска медитација, [...] или песма која се бави неким посебним јавним догађајем, знаменитом особом или актуелном темом” (Костић 2003: 10).

романтизма. О сонетној виталности кроз сплет раздобља Веселин Костић пише: „Током своје петовековне историје енглески сонет је, као понорница, некада израњао, а некада се губио из вида, али је одолевао многобројним сменама књижевног укуса и сензибилитета много успешније од већине других песничких облика” (2003: 12–13).

За остале врсте сонета (којих иначе има прегршт нотираних још у 18. веку, а у данашње време број им све више расте с обзиром да су допуштене разноврсне комбинације) користимо заједнички назив *посебни* сонети, мада их је могуће именовати и као *неправилне* сонете (подвлачећи да је назив вредносно неутралан), па затим на основу појединачних случајева изградити термин. Они су настали стилизацијом, поступком упрошћавања или усложњавања, или извођењем из канонизованог облика сонета, тачније деканонизацијом традиционалног облика. Песници су своје стваралачко умеће радо окушавали у оковима ове задате форме; испробавали су своју артистичку инвенцију преображавајући сонетну структуру на разне начине. Отуда се може издвојити неколико модалитета обликовања сонетне форме, од којих се неки међусобно прожимају и комбинују, а очитују се на нивоу семантике, синтаксе, строфичности, стиха, риме (о томе видети Ђорђевић 2009: 23–26):

1. поступак *екстензије* – може да се примени на стих увећавањем броја слогова, али и на нарушавање строфичне утемељености додавањем новог стиха или уметка, чиме се стварају сонети с репом. Овим поступком сонети могу да се преливају један у други те стварају веће целине, циклуси сонета и сонетни венци.
2. поступак *контекстуализације* – и овим поступком се усложњавају сонетне текстуре; тако настају криптосонети, уметнути, удвојени, сонети у сонету, сонет одговор.
3. поступак *цитатности* – такође у циљу усложњавања када преузимањем одређених тематских, стилских или језичких јединица настају двојезични, дијалогски, глосирани накалемљени сонети.

4. поступак *редукције* – доводи до упрошћавања стиха, надстиховне структуре и риме, чиме настају безглави, хроми, једнослоговни, фонетски, с продуженом римом, моноримни и безримни сонети.
5. *инверзивни* поступак – вид артистичке игре са строфним поретком и римом.
6. поступак *понављања и варирања* – обухвата и стих и риму; настају сонети са рефреном, уметком, прстенасти сонети, као и сонети у којима се понавља одређен број истих гласова и речи, што последично доприноси звучности сонета.
7. поступак *девербализације и дематеријализације* сонета – поступак у функцији деструкције сонета; укидање речи и свођење песме на слог или фонему, на визуелни знак.
8. поступак *графичког аранжирања* сонета – којим се стварају сонети-слике.

Као најфреквентније врсте посебних сонета¹⁴⁹, самим тим и најрелевантније, издвајају се следеће:

1. сонет са репом (*soneto caudato, sonetto con la coda*) – када се сонету обично додаје један стих уклопљен са римом последњег терцета, али додаток може имати и више стихова, може бити и тростих од једног седмерца и два једанаестерца. За ову врсту сонета постоји и назив *sonetessa*, нарочито када је у питању сонет дугог репа или када има више од једног репа.
2. сонет с припевом (*sonetus ritornelatus*) – са додатним четрнаестосложним стихом (колико има стихова у сонету), уклопљен римом са последњим стихом или се пак сонету додају два парно римована стиха ван сонетне схеме.

¹⁴⁹ Остале посебне врсте сонета до којих се долази сагледавањем појединачних песничких примера, а које се не могу сврстати ни у једну наведену врсту, именују се и дефинишу у додатку (Појмовник посебних сонета) последње антологије српског сонета коју је приредио Часлав Ђорђевић (2009: 307–331).

3. продужени сонет (sonetus continuus) – када се две риме из катрена понављају у терцетима, чиме се на неки начин потиरे разлика између два сонетна дела (октета и сестета) – abba abba aba bab.
4. двоструки сонет – може да означава два сонета повезана истим римама или уметање седмерца после сваког непарног стиха у катренима и парног стиха у терцетима.
5. обрнути сонет – када сестет заузима иницијалну позицију, а за њим следи октет.
6. половина сонета – чине га један катрен и један терцет.
7. безглави сонет – од једног катрена и два терцета.
8. хроми сонет – када су стихови у терцетима краћи од оних у катренима.
9. сонет миноре – састављен од стихова краћих од endecasillabo.
10. астрофични сонет – без поделе на строфе, али одрживог римовног склопа.
11. сонет са уметком (sonetto con l'intercalare) – понављање читавог или дела првог стиха после катрена (некад и после сваке строфе сонета) и исто такво понављање деветог стиха после терцета.
12. дијалошки сонет – испеван у форми дијалога.
13. сонет одговор – кореспонденција се обавља у форми сонета са истим римовним принципом.
14. сонет бурима – написан на задате риме.
15. терца рима сонет – у сонету се користи схема риме терцине.
16. ретроградни сонет (sonetus retrogradus) – примена палиндромне технике на метричко-синтаксичку целину.
17. Спенсеров¹⁵⁰ сонет – комбинација Саријевог и италијанског сонета; има структуру енглеског сонета (три катрена и двостих), а број рима попут петраркистичког; риме парних стихова понављају се у непарним стиховима наредног катрена – abab bcbc cdc d ee.
18. сонет фокус – пример стилизације усложњавањем; облик се може читати из различитих праваца задржавајући значење речи, које је понекад истоветно.

¹⁵⁰ Предренесансни песник Едмунд Спенсер.

У српској књижевности сонет први пут употребљава Захарије Орфелин у 18. веку, у астрофичном облику са схемом риме енглеског сонета. Уколико се синтаксички дели у целине онда је структурно по моделу италијанског сонета, па би му рима била abab cdcd efe fgg. Орфелинова песма насловљена „Сонет” (1768. године), о положају жена у друштву и у одбрану жена у духу идеја просвећености, својим насловним именовањем није само упућивала на утврђени облик, него и на песму уопште (видети Грдинић 2007а: 233–235).

Почетком наредног века у српској књижевности започиње сонетна традиција, настају први сонетни циклуси. Прва половина 19. века обележена је великим бројем песама у сонетној форми код многих песника. Први период са највећом сонетном концентрацијом је од 1840. до 1848. године. Већ у другој половини 19. века смањена је потреба за сталним облицима, па тако и за сонетима, због прихватања идеје развијања националне књижевности на аутохтоним основама. Песници који су подржавали европску традицију остали су доследни у употреби сонета, док су поједини своје сонете преправљали у складу са националним печатом и конвенцијама опредељујући се за домаћу културну оријентацију.¹⁵¹ Опирући се репертоару европске песничке традиције, због усмерености на јачање националне књижевности, често су наши романтичарски песници прибегавали пародирању облика¹⁵² у тим облицима самим; уочено је да Змај за предмет ругања узима облик сонета и станце, док Радичевић исмева *terza rima*. Очекивано је да су сонети у овом периоду адаптирани на домаће метричке навике, отуда су написани асиметричним десетерцем као нашим главним стихом тог периода. Нормира се и схема риме abba abba ccd eed.

Нови талас јаког времена употребе сонета доноси већ почетак 20. века (између 1900 и 1915). У њему ће се опробати многи наши модернисти, са којима долази и до промене стиха и риме у сонету. Асиметрични десетерац замењен је једанаестерцем и дванаестерцем, док рима код многих нагиње распореду бодлеровског (олакшаног или

¹⁵¹ Такву ситуацију најбоље сагледавамо на примеру сонета Бранка Радичевића. Видети Париповић 2013б: 117–131.

¹⁵² Премда је употреба сталних облика вредносно неутрална, ипак нам пружа значајне информације. „Из односа који се у једној култури формира према сталним облицима, нарочито сонету, може се сагледати њен положај у односу на друге културе; њена доминантна идеолошка и поетичка обележја у датом времену” (Грдинић 2001: 15).

модернизованог) сонета. Значајније употребе енглеског сонета у овом периоду није било; тек понеки песник враћао се традиционалном облику са епиграматским завршетком.

„До обновљеног интересовања за сонет долази педесетих година 20. века (у времену у коме је био 'буржоаска форма'). Током шездесетих и седамдесетих година настаје сонетни плусак у српској књижевности” (Грдинић 2007а: 99). То је период у којем стварају српски неосимболисти, у чијим се опусима очито валоризује сонетна форма, с обзиром да су највише од свих других сталних облика користили управо сонет. Написали су мноштво различитих врста сонета, повезивали их у бројне циклусе, да би та градациона линија досегла и сам врх сонетизма, највиши дomet сонетистичког песничког умећа у сонетним венцима. Песници ове групе створили су велики број сонетних модела, дајући уједно „драгоцен прилог модерном европском сонетном песништву” (Вујановић 1995: 69). Опредељење за сонет значило је повратак симболистичкој традицији, наслеђу које су неосимболисти изнедрили и понудили следбеницима да у тој древној ризници потраже и освоје сопствене мере мисаоне доречености.¹⁵³

У српској књижевности традиција сонета је жива и у дослуху је са савременим стваралаштвом.¹⁵⁴ „Поседовати сонетну традицију,” подсећа Никола Грдинић, „по могућности што старију, узимало се не само као знак културног стандарда, већ и европског културног идентитета” (2001: 20). Поред тога што пишу у канонизованим узусима, наши песници се почесто и поигравају са сонетним законитостима, чиме такође доприносе виталности традиције. Песник доживљава испевање сонета као изазов и потребу; првим доказује песничко умеће, а другим меру изражајних могућности и флексибилности облика. А мноштво написаних различитих сонетних облика јасно нам говори да је он погодан за експериментисање, прилагодљив варирању и виталан. Нису се песници поигравали свим особинама сонета истовремено; најчешће је било поигравања, у циљу ослобађања стега, са римом, стихом, аранжманом песме, ритмом сонетне гипкости... Управо ове чињенице читаоце и тумаче остављају у упитаности колико је то експериментисање и колико га модерни песници, имајући изворни облик у свести, доживљавају као кеноовску стилску

¹⁵³ „Јер песници, природно, и не почињу са жељом да нешто наставе, већ пре да освоје свој простор на древном градилишту” (Кољевић 1978: 237).

¹⁵⁴ Видети прву антологију српског сонета коју је приредио Драгутин Вујановић. У опсежном предговору Вујановић разматра развој и обнову српског сонета (1995: 5–78).

вежбу показујући вековну истрајност сонета.¹⁵⁵ Наше интересовање за облик појачано је баш у оним сонетима који се опирају норми јер се тиме приближавамо песничкој тежњи, искуству, поимању. Стабилност облика на неки начин нуди могућност динамичног опхођења према њему којим се открива потенцијал овог, можемо рећи, жанра. Резимирање искуства претходника корак је ка реализовању оригиналности у сонетној форми, јер се тиме показује мера песничке слободе, односно стваралачка смелост. А „слободе које себи добри лиричари узимају приликом стварања својих дела”, подсетимо се речи Хуга Фридриха, „нису никаква анархија, него су промишљено мноштво значењских знакова” (2003: 178).

Определивши се, дакле, за форму „у којој је све: песникова инвентивност, богата мисаоност и осећајност, осећај за суптилну игру формом, за однос међу деловима; смисао за меру, склад и звуковност” (Ђорђевић 2009: 9); остварујући специфичну корелацију са њеним захтевима, песник остаје у дослуху са традицијом, али у оном креативном смеру који потиже робовање конвенцијама и даје свежину и модерност. Уколико поседујемо модерну свест, увек ћемо поступак уклапања индивидуалних унутрашњих правила са формалном матрицом оценити као еволутивни помак, а не као светогрђе. Наравно, треба имати у виду да су сонетисти, разноликим метаморфозама форме, српској поезији знатно допринели у процесу њене модернизације.

И као досетка, забава, одраз културног делања, сигнал грациозности, „сублимна игра духа”, „савршен спој душе и разума, срца и духа, душевног и дијалектичког мишљења”, „обиље у уским границама”, „сразмера супротности” (по Менху); потом „окрутна борба на ограниченем простору где се надмећу велики умови” (Зоговић 2001: 36–37), Прокрустова постеља, стега, напор и мука, облик са цртом динамичности и отворености за промене, поетски жанр – сонет јесте „златна грана сваког песништва” (Ђорђевић 2009: 8).

¹⁵⁵ Видети Стефановић 2001: 319.

а) Сонети Бранка Миљковића

Миљковић је на почетку свог поетског пута јасно осетио потребу да се врати сонетној форми, да у задатом оквиру реализује песничко искуство и постигне потребну меру, да актуализује и реактивира форму не прихватајући је као превазиђену. Структурно, садржајно, мелодиозно и метрички он је удахнуо сонетној форми нову искричавост, остављајући посебан траг у српском сонетизму. Специфичном организацијом језичне грађе, незадовољавањем појединих норми, чинио је посебност облика уочљивим, а свако присуство инвенције клица је новог живота сонета. Познавање канона надстиховне структуре на основу добре проучености сонетизма у страној и домаћој књижевности песнику је омогућавало креирање аутентичног облика, извесну дозу иновације адаптиране песничком сензибилитету. Таквим особеним односом према форми, одсликавале су се тенденције у тадашњој нашој актуелној поезици, пре свега, неосимболистичко обнављање традиционалних форми, али не миметичко већ реконструктивно које се никако не приклања насиљу над формом. Чини се да сусрет са задатим правилима у песнику изнедри неко сопствено унутрашње правило које песми додаје вредност. То је онај пут унатраг којим се облик креће ка свом канонизованом раму.

У складу са модерним поетским струјањима, Миљковић не преузима технички правилан образац, одбацује ригорозност захтева облика и надилази наслеђену матрицу. За њега метрички закони не представљају тиранију, већ му помажу у рађању сопственог обликовног идентитета. Модерно песништво дозволило је преображај спољашње и унутрашње сонетне структуре у циљу одрживости традиције; тако су неосимболисти неговали и строгу и слободнију форму. Миљковић је истицао да „тежња ка строгој организацији песничког градива одузима песничку слободу да буде произвољан и неодговоран, али му даје пуну слободу да сам одабере облик организовања песме и начин на који ће да искористи дату форму” (1972а: 207). И Борислав Радовић констатује „да се питање форме, пре но што би се свело на ствар укуса или избора, дакле у извесне књижевно-историјске или естетичке оквире, намеће као питање граница слободе коју песник ставља себи у задатак да оствари” (2001а: 11).

Својом првом поетском књигом *Узалуд је будим* (1957) Миљковић се окушао у појединачним сонетима као мери за мисаони и емотивни песнички занос; у циклусу сонета као потреби за преливањем теме у више песама; а потом и у сонетном венцу као круни сонетизма. Од 45 песама збирке, 35 је сонета: појединачних 10, два циклуса (један има 7 песама, а други 3 песме) и један сонетни венац од 15 песама. Наредним збиркама објављеним 1960. године – *Ватра и ништа* и *Порекло наде*, опсесија сонетом је потпуно утихнула. У првој од њих објавио је само један појединачни сонет и један минијатурни циклус од две песме, док у другој збирци нема уопште сталних облика, па тако ни сонета. Тек је зрела песникова фаза, у последња два циклуса друге књиге Миљковићевих сабраних дела, „Орфичко завештање” и „Нечитак свет”, тачније међу песмама сачуваним у рукопису, открила још три појединачна сонета и наставак поменутог минијатурног циклуса у две песме. Дакле, овај стални облик најзаступљенији је у Миљковићевом опусу, написао је свеукупно 43 сонета у различитим својим појавним облицима, а да ниједан није у канонизованој форми.

Уколико направимо поделу појединачних сонета на основу структурног распореда, добијамо више група:

1. *песме у којима се доследно придржава петраркистичке структуре (поделе на катрене и терцете):* „Сонет”¹⁵⁶, „Грађење песме”, „Душа ракије”, „Душа вина”, „Ноћ јача од света”, „Мит о рукама”
2. *песме раздвојених катрена, али обједињених терцета у једну целину:* „Орфеј у подземљу”, „Сонет о непорочној љубави”, „Усних је од камена”, „Смрт Орфеја”, „Стеван Раичковић”
3. *песма без строфне поделе у октету и сестету:* „Сонет”¹⁵⁷
4. *астрофични сонет:* „Сонет о птици”
5. *шекспировски сонет:* „Размишљање у кафани ‘Прешернова клет’”

¹⁵⁶ Из збирке *Узалуд је будим*, прва песма циклуса „Ноћ с оне стране месеца”.

¹⁵⁷ Из збирке *Узалуд је будим*, трећа песма циклуса „Четири песме о сну”.

Миљковић је, што се тиче самосталних песама у сонетној форми, највише следио структурно обележје италијанског сонета; графички их је раздвајао на катрене и терцете. Међутим, подједнак је број и песама са неоделитим шестостишним делом. Оваквом поступку, као особеном виду нарушавања изворног обрасца, почесто прибегава и у циклусима сонета, па и у сонетном венцу. Наиме, ако сагледамо у свим овим песмама целокупан однос ка строфној расподели, приметно је да сонет у свом графичком аранжману поступно стиче измене: од нормираног модела са два катрена и два терцета, преко потирања строфне поделе у једном делу (нарочито у сестету), потом и у оба дела (октет као целина и сестет као целина), све до збијања обе структуре у једну целину у виду астрофичног низа. И сви ови модели присутни су у једној, односно првој збирци (дакле, нису временски условљени нити проузроковани неким поетичким превирањима) што говори да се песник активно односио према форми испитујући који је рам најподеснији за емотивно-мисаоне садржаје, те потврђујући динамизам самог сонета који је и довео до вишевековног опстанка облика. Питање мотивираности за овакву врсту стилизације облика (поигравање графичким аранжманом) могло би имати више могућих одговора: ефекат изненађења, потврда виртуозности, регенерација сонета одбацивањем подразумеване регуларности и улоге „медијатора наслеђеног”, давање личног печата... Наравно, када изостаје структурно обележје, сонетне ознаке је могуће идентификовати логичком и ритмичком смисленошћу; схемом рима и унутрашњом композицијом.

1. Сви сонети прве групе су римовани и сваки са својом схемом и бројем рима руши каноне традиције; шест сонета – шест модела:

„Сонет”	abba bccb dde ffe
„Грађење песме”	abba ccdd хех хех
„Душа ракије”	abba acca cdc ede
„Душа вина”	aabb cddc efe fef
„Ноћ јача од света”	abba baab ccd eed
„Мит о рукама”	abba cddc cce ffe

Шаролики сроковни низ ових сонета говори о Миљковићевом непрестајању на поетичку окамењену датост, кад се већ доследно држи строфне структуре. Један елеменат овог сталног облика подлеже песниковој игри у циљу подсећања да се норма не мора по задатку испуњавати, да треба оформити властиту поетику, чак и када посежемо за утврђеним обликом. Разне варијанте пружају и катрени и терцети. Видимо назнаке олакшаних сонета, хибридне форме особене по мешању обгрљених и парних рима, употребу шест рима, а надасве непоновљивост комбинације ни у једном сонету. Најближи традиционалном шаблону очито је у песми „Ноћ јача од света”, у којој тендира француској схеми са парном римом у оба терцета, док у њеном другом катрену инверзивним поступком ипак оставља лични печат.

Свака песма доследно синтаксички раздваја два сонетна дела, нема преноса између катрена и терцета. Све до сад речено о поетским критеријумима његових песама препознатљиво је и у сонетима: херметичност, метафизичка општост, сентенциозност, патетична реторика, „мозаик низа мисаоних детаља, дефиниција, одлука, предвиђања, обећања, судова и закључака” (Јеремић 1965: 339). Узвишеност казивања нарочито је изражена у терцетима понеким императивним исказима који воде коначној констатацији.

Ноћ јача од света

О, које ли је време у космосу
Сазнан од звезда рујни понор цвета
Превазилазиш се маглом преко света
Нема успаванке за срдиту јој росу

Јача од света ноћ тајних преплета
Очара празнину заспалог тела што се осу
Звездама кад сан ти сади у потиљку лозу
И птице слећу у камен са длета

Нек шупља сенка нестанак тела слави
Једно је време у срцу друго у глави
Бујну невидљивост са свих страна чује

Ми знамо да је од прошлости веће

Све чега нема и што бити неће
И да свет овај празно одјекује

Новина је и у употреби слободног стиха у свим овим песмама, изузев песме „Душа ракије” у којој бисмо могли установити једанаестерац (5+6) као основну метрички форму са четири одступања (стихови од 12 и 13 слогова). Песник слободно поступа са више сонетних особина и то изразито често, те се због таквог опхођења и доводи у везу са авангардним песницима¹⁵⁸.

2. Пет песама друге групе још увек одржавају дводелност сонетне структуре иако потиру раздвојеност терцета не би ли се можда очувала синтаксичка целовитост и избегао пренос међу строфама. Миљковић себи оваквом сестетном компактношћу омогућава неспутан развој опсервација, непристајући на поетску дисциплину коју сонет захтева. По питању риме ближи је утврђеном распореду, иако још увек далеко од конвенционалног.

„Орфеј у подземљу”	abab abxb cdccdd
„Сонет о непорочној љубави”	aabb abba cdcede
„Усних је од камена”	abab baba cdcdbb
„Смрт Орфеја”	abab cdcd efefef
„Стеван Раичковић”	abba abab cdcdcc

Иако смо у другом катрену песме „Орфеј у подземљу”, у трећем стиху идентификовали неримован стих и обележили га са *x*, треба напоменути да се правилна *a* рима на волшебан начин ипак гради у наставку логичким везивањем са предлогом *на*, којим почиње четврти стих:

Звездама рањен у сну луташ. Сјајна
она иде твојим трагом, ал од свију
једини је не смеш видети. О сјај
на тебе њен док пада нек је и сакрију

¹⁵⁸ „Отуда више сличности у начину употребе сонетне форме налазимо између Миљковића и песника авангардних струјања, као што су Растко Петровић или Димитрије Митриновић, него између Миљковића и песника нашег симболизма” (Грдинић 1996: 97–98).

Иста песма пример је изразитих опкорачења утканих у ритмичку структуру песме и преноса на сонетном пресеку, а и на граници терцета, иако су песниковом интенцијом визуелно срасли.

Сами наслови песама сугеришу смисаону подлогу збирке *Узалуд је будим*, утемељену на миту о Орфеју и Еуридики: „Орфеј у подземљу”, „Смрт Орфеја”, „Сонет о непорочној љубави”; томе треба додати циклус сонета: „Триптихон за Еуридику”, „Седам мртвих песника” и сонетни венац „Трагични сонети”, у којима се узима Орфејева судбина за подтекст и продубљује тематика силаска у свет мртвих. Сонети су дакле део круга песама којима Миљковић остварује дијалог с подземљем, које експлицирају песнички поступак, представу о пореклу и природи певања.

Једина песма у којој се преноси рима из катрена у терцете – „Усних је од камена”, по свом синтаксичко-семантичком склопу одаје структуру енглеског сонета са поентном завршницом, премда песник двома речима задржаним у стиху изнад („.....Ал лудо / не веруј томе мору које нас вреба и мами. / Кристална језера сањај у тами”) не да тасу да превагне, што је додатни пример поигравања графичким аранжманом.

3. Још већу слободу у рушењу строфног норматива, интензивнији прелазни ступањ ка потпуној индиферентности према примарном сигналу сонетног облика, доноси још једна жанровски насловљена песма – „Сонет”, у комбинацији укрштене и обгрљене риме у катренима и алтернирајуће и парне у терцетима – abababba cdcdee. У њој се проблематизује простор, беживотан, празан, апстрактан и затворен сам у себе, као симбол смрти саме, упоредив са пределом у којем је Еуридика. „Али простор који ничим не подсећа на себе није само простор који је ужаснуо Орфеја показавши му његову будућност, обезличеност и празнину, него је, истовремено, и простор поезије, успостављен апстраховањем и брисањем спољашњег” (Јовановић 1994: 104), по Миљковићевим поетичким мерилима.

4. „Сонет о птици” репрезентује последњи степен деканонизације сонета. Испевана у виду неodelитог графичког блока, песма је ипак одрживог римовног и надасве правилног склопа, особена по 13 стихова и заједничким стихом на међи катрена – *abbabbacdeed*.

5. У читавом Миљковићевом песништву, песма „Размишљање у кафани ‘Прешернова клет’” једини је пример поштовања структуре енглеског сонета. Троструко разлагање контемплације о сопству, преиспитивање и суочавање са усудом, у куплетној завршници интензивира реторску упитаност даљег бивства у поетском делању: „О јаво птицо реци шта сам где сам / и куда кроз речи кад сам неизван?” Репетивност појединих мисли и речи условиће и поновљену *a* риму, мада гласовно подударење у читавој песми није стабилно.

б) Лалићеви појединачни сонети

Од прве песничке књиге *Бивши дечак*, па све до *Писма*, последње књиге пред каноне, Иван В. Лалић велику пажњу посветио је овом сталном облику, стварајући слику еволутивног помака сонета у послератној српској књижевности. „Повратак сонетима значио је строжи однос према језику, згушњавање и самодисциплину” (Делић 2007: 34). Артиста који је о овој форми промишљао и писао, што у интервјуима, што у својим критичким текстовима и приказима, њој се и практично приклонио у различитим облицима, од појединачних сонета, преко циклуса, све до једног сонетног венца. Обновљајући српску сонетну поезију, првобитно јој враћа традиционални печат, поштујући утврђеност облика и стиха, а потом се постепено ослобађа устаљених канона и све више гради сопствени поетски израз као одраз модерних стремљења. И метричко-ритмички и синтаксички-интонационо и у комбинацији рима Лалић стилизује ову строгу форму крећући се програмским путевима српских неосимболиста усмереним ка модернизовању традиције.

Од седам појединачних сонета, прва три су у везаном стиху (11 (5+6)), потом два пише у слободнијој форми, да би се вратио једанаестерцу, свом најфреквентнијем стиху, у последња два из збирке *Писмо*, која је иначе омаж традиционалним формама и сталним

облицима. Свих седам усклађени су структурно са италијанским обрасцем (два катрена и два терцета).

Средином педесетих година објавио је три сонета у збирци *Бивши дечак*: „Молитва”, „Кућа” и „Море”. Само је први од њих унет у обједињену песничку књигу *Време, ватре, вртови*, остала два су изостављена. Везани стих (јампски једанаестерац) карактеристичан је за ове ране сонете, иако се понегде прибегава померању цезуре. До кршења нормe долази при римовању: сва три сонета имају олакшану укрштену риму у катренима (стилизација упрошћавањем), а у две песме се преноси рима из првог дела сонета у други. И док изостављени сонет „Кућа” преноси само реч која се римује – abab cdcd eef ccf; у „Молитви” (Abab cdcd Aea fef) се понавља и *a* рима и читав стих:

Молитва

Љубави, нека буде воља твоја

На овом небу, страшно несигурном,
Ко и на земљи. Сад је доба боја
И јужног ветра у листању журном.

Ноћи су плаве, мекане ко воће
И пуне звезда ко плитки бунари.
Нека се људи љубе како хоће
У привременом кругу малих ствари.

Љубави, нека буде воља твоја

У градовима што су непокретни
И неће моћи да беже из строја,

И испод лишћа што још нема ране,
И међу људима што живе сретни
Јер верују у старе лукобране.

Овај поступак рефренског понављања на иницијалним стиховима октета и сестета употребиће Лалић и у последњем појединачном сонету „Никад самљи” из збирке *Писмо* („Никад самљи него крајем јула”) и тиме маркирати засебну сонетну употребу. Дакле, први и последњи појединачни сонет еквивалентни су по принципу репетиције стиха на истоветним позицијама. Оно по чему се овај сонет издваја је могућност другачијег строфног структурирања на основу семантичке организације. Наиме, иако графички следи петраркистички модел, смисаоно у њему се прелива садржај све до последња два стиха која износе идеју и пред којима је осетна пауза, појачана двотачком. Завршни двостих уједно је и парно римован, попут куплета у енглеском сонету, иако је рима у читавом сонету прилично слободна и испрекидана – ахаб cdbd аах сее. Нашем читавању композиције од три катрена и дистиха доприноси и опкорачење у првом терцету градирано преносом између терцета:

Никада самљи него крајем јула
Кад све је, мислиш, на дохват: чула
Оштра ко нож још топао од точка

Брусача, али битно недостаје:
Анђела кога слутиш нећеш срести.
А ваздух трудан је од благовести.

„Елпенор”, други сонет из *Писма*, доноси још једну варијацију риме, нарочито у октету где се комбинује укрштена и парна олакшана рима – abab ccdd eef gfg. О настанку ове песме сазнајемо из бележака на крају трећег тома *Дела Ивана В. Лалића*: „У свесци-рукопису збирке *О делима љубави или Византија* – управо у време док је у свесци песама збирке *Круг* правио скице за разраду мотива о Елпенору и писао песму ‘Елпенору’ – Лалић је написао сонет ‘Мртавац’ (X 66. – X 68). Уз две измене он је, под насловом ‘Елпенор’, увршћен у *Писмо*. Те две измене извршене су у деветом стиху (претходна верзија: ‘Прилазили су, а био је даљи’) и у четрнаестом стиху (ранија верзија: ‘А звезде ближе за пуно горчине’)” (1997: 262–263).

в) Сонети Борислава Радовића

Више пута је наглашено да је Радовић велику пажњу посвећивао композицији песама, одређеном распореду сегмената који су улазили у састав већих, комплексних целина. Приметна је његова наклоњеност комбиновању прозних и стиховних деоница унутар једне песме, једног циклуса или једне збирке; затим, стварање вишеделних песама са честим преплитањем стихова и поетске прозе; мешање везаног и слободног стиха, као и песама у сталном облику (сонета) са дужим формама, дакле строго сажетих оквира и слободније композиционо разасртних мисли. Сви ови подаци иду у прилог Радовићевим експлицитним исказима о равноправности форме, било стихова, облика поетског говора или различитих жанрова.

У свој тој разноврсности песничких форми, слободнијем композиционом конципирању, издвајају се од утврђених облика у Радовићевом песништву само сонети. Тако већ на самом стваралачком почетку своју прву песничку књигу *Поетичности* (1956) окончаће циклусом сонета, док ће наредна збирка *Остале поетичности* (1959) проширити стазу сонетизма и појединачним песмама и циклусима. Од 20 песама у њој, половина је сонета. По песниковом датирању, готово сви засебни сонети испевани су 1955. године, док су циклуси настали 1956. године, дакле у периоду обновљеног интересовања за сонет у српској књижевности. Друга збирка донела је један другачији призив обвијен горчином и наглашеним иронијским односом према свету, разочарањем и тамним мислима, па је и сонетна форма обележена оваквим тоном:

И речи само покушаја рите неподесне
Да слете на језике пенушаве и бесне
Крвљу би већ да се опију и лептири крти

Ал утеш се бар што лешинари неће да се масе
Ни отаџбина телом твојим после смрти:
Гледај: наранцасте печурке дух над тобом расте

(Утеш се)¹⁵⁹

¹⁵⁹ Ово је „једна од ретких песама у нашој поезији инспирисана могућношћу свеопште атомске пропасти. Пред разорним сазнањем човеку је потребна утеха, али још пре заборав да би колико-толико могао спокојно да живи. Отуда потреба да се непознато, оно што је ван човековог искуства, исказе на сликовит и искуству

Радовић је испевао девет појединачних сонета од којих осам поштује традиционално структурирање по петраркистичком моделу модернизовано слободним римованим стихом:

„Икра”	abba abba ccd ede
„Неправилан сонет”	abba abba ccd ede
„Утеши се”	abab abab ccd ede
„Сонет”	<u>abab baba aab aba</u>
„Ко се још сећа рата”	abab abab ccd ede
„***”	abab abab ccd ede
„Луталачки дар”	<u>abba AbBA bab ABA</u>
„Нарцис I” ¹⁶⁰	abba abba cdd cee

Неку већу разноврсност у распореду риме не примећујемо, готово истоветну схему примењује у свим сонетима; једнак је број укрштене и обгрљене риме у катренима. Посебно је изненађујућа доминантност једног сроковног низа у терцетима – ccd ede. Нема олакшаног римовања, нити неправилности чак ни у оном сонету који насловом сугерише одбацивање нормe. Маркирана су два продужена сонета (*sonetus continuus*) у којима се две риме из катрена понављају у терцетима, чиме се на неки начин потиरे разлика између два сонетна дела (октета и сестета).

У мирном римовном мору ипак ће један талас избити као иновацијски подухват. Наиме, сонет „Луталачки дар”, осим по нетрадиционалном понављању две риме у све четири строфе, издваја се и по необичној стиховној репетицији. Обе ове особености асоцирају на други стални облик истог порекла; шта више, можемо бити слободни у

познат начин: *шупља печурка, врела киша, убиство љупко цвета*. [...]. Нестанак ће бити потпун и онемогућиће било какве накнадне манипулације” (Јовановић 1994: 224–225).

¹⁶⁰ У дводелној песми „Нарцис I–II”, прва песма је сонет. Радовић у овој песми успоставља дијалог са грчким митом и даје своју верзију легенде о Нарцису симиларну „посебно оној коју нам даје Овидије у *Метаморфозама*”, тврди Божо Вукадиновић у раду „Нарцизам и процес гигантизације у поезији Борислава Радовића” (1971: 131–143). У интерпретирању појма нарцизма и расветљавању Нарциса у песмама Б. Радовића, Вукадиновић напомиње шта песник узима од митског обрасца: „Две Радовићеве песме фиксирају само један тренутак, онај кад се Нарцис нагиње над извор и залуђује се видећи лепоту свога лика, а затим се баца у воду и гине” (1971: 134).

декларисању овог Радовићевог сонета као стилизованог рондела.¹⁶¹ И ово је вид прожимања и комбиновања песничких облика, усклађених са општим местом његове поетике. Оваква хибридна модернизована форма јединствен је пример у песништву српског неосимболизма. Вишеструкости диференцијалних особина у односу на друге његове сонете, придружиће се и метричка мера. Свих његових четрнаест стихова су изосилабични, тачније осмосложни, мада без правилности у цезури. Радовић је у овој песми комбиновао осмерачки стих у симетричној и асиметричној расподели слогова, па чак понегде и каталектички деветерац (5+4). Насловна симболика – *луталачки дар*, можда би могла да укаже на овакво песничко експериментисање обликом:

Луталачки дар

Успут као закован сном
За сваку друмску плаветност
Видим сав животињски прост
Спој олује с долињским тлом

Удаљен већ у видик с њом
Вредим двапут за сваку кост
У овом телу само гост
Олује закован и сном

Не ветар: пламенију кост
Пустиње знам у грлу свом
Долине крајњу путеност

Удаљен већ видик с њом:
У овом телу само гост
Олује закован и сном.

Радовић је донео још једну новину у сонетној форми приклањајући се поступку екстензије и контекстуализације. Насловом усмерена песма као сонетно дупла – „Два

¹⁶¹ Видети поглавље о ронделу на стр. 125.

сонета о хладноћи” у једну целину сажима две песме без икаквог граничног стиха. Нарушена строфична сонетна утемељеност преливањем сонета у сонет усложњава читаву композицију. На основу седам катрена, па чак и сроковног низа, тешко је рећи где престаје један, а почиње други сонет. Тешко је идентификовати и који структурни принцип је примењен – италијански или енглески. С обзиром да је под једним насловом скупина од 28 стихова, тачно два сонета без икакве међе, ова се песма не може сматрати циклусом.

Уколико пратимо риму од почетка схема би овако изгледала – abba baab cddc dccd efef gfgf efef. Могуће је римовати их и као засебне сонете, али опет никаква правилност не би се изродила. Рима, дакле није у овом случају показатељ начина спајања. Једино што примећујемо јесте инверзивни принцип у условном првом делу, где сваки наредни катрен обрће риму претходног, и у условном другом делу алтернирајући низ. Први стих има функцију везивног стиха пошто се понавља и као стих трећег и шестог катрена, иако са лексичким варирањем – „У тој долини где кости моје звече”; „У тој долини где кости моје стрепе” и „У тој долини шта траже кости моје”.

г) Сонети Милована Данојлића

Током свог вишедеценијског стваралаштва Данојлић је испевао 30 појединачних сонета. У грађењу песме доминира петраркистички конструктивни манир:

„Офелија”, „Одбрана”,	
„Ко отпуштен рудар”, „Онамо, ’намо”	abab abab cdc dcd
„Смех болесника” ¹⁶²	aabc bcdd efe fgg
„Кад снег с кровова пође, кад низ цреп”	abab abab cdc cdc
„Продужење”	abab abab cde cde
„Сунце”	abba abba cde cde

¹⁶² Са доста слободним и индивидуалним распоредом риме у катренима, што је иначе прихватљивије у терцетима; поступак налик оном Радовићевом поигравању у октету песме „Два сонета о хладноћи”.

„Сан у родној кући”, „Крај рата”, „Туђинац”	abab abab ccd eed
„Последња милост пејзажа”	abba cdcd efe ffe
„Равнодневица”	abab cdcd efe eff
„Ружно буђење”	abab abab ccd ede
„Споро сазревање”	abab cdcd efe fef
„Тајно корење”, „Двоумица”	abab abab cdc dcd
„Flight № 611”	abab cdcd efe fgg

Астрофични сонети:

„Десетка или песма свих бројева”	ababbabacdcdde
„Ја сам миран и проповедам сјај”	ababababcdacda

Поред побројаних сонета по другачијем принципу грађења песме треба издвојити неколико њих. Већ у првој његовој песничкој књизи *Урођенички псалми* (1957), прожетој бројним сонетима – шест појединачних и један циклус сонета, прожимање се и удвостручава присуством једне песме у форми сонета унутар истоименог циклуса од XX песама другачије формалне уобличености. Првобитан облик VIII песме циклуса „Урођенички псалми” (испеване римованим слободним стихом – abab cdcd eff efe), у каснијим издањима се губи одсецањем последњег терцета (видети *Ране и нове песме*, 1979). Преиначења којима песник прибегава, враћајући се свом поетском чеду након извесног временског јаза, занемариће проширену дескриптивност у последњој строфи, односно другом терцету („На сувом подневном своду, на густом пароброду / Између два копна где миран дим се вије / И плаво леже на воду”). Синестезијским доживљајем у првом терцету сведоци смо песничког аманета силине речи. Отуда је прихватљиво поентирање изрицањем песничког задатка додавањем једног новог стиха, чиме се трансформише први тростих сонета у катрен:

Ко ће знати мене кад сви снегови оду
Речи имају мирис, далеко негде збијен
Који кад осетим, клонем, ко породиља, извијен;

Што оне знају, то објављујем роду

Иако графичким аранжманом измењена, песми „Солилоквијум” можемо дати сонетни идентитет. Повезивањем стихова створен је низ од других врста строфа – 5+5+4, међутим, није тешко наслутити смисаоне целине унутрашње сонетне структуре. Интересантно је што овај криптосонет схемом рима упућује на петраркистички abab abab cdc dee, док се перципирањем значења стихови групишу у катрене и поентни куплет на крају, те преуредивши римовну схему abab abab cdcd ee можемо га читати и као елизабетински сонет. У овом „говору са самим собом” облику је на неки начин подесно преплитање стихова 10 (5+5) – 9 (5+4), јер се у њиховом склопу читује строфична подела на квинте и катрен. Наведено трансформисање и скривање сталног облика сагласно је опхођењу према традиционалној норми, којој Данојлић попут својих генерацијских истомишљеника у тежњи да својим поступцима надоместе некадашње начине структурирања песме, приступа иновацијски, обнављањем и модернизовањем.

Солилоквијум

И све нас, мутно и кивно, глође
Просеца кости, рује, коље
Но наше време мора да дође
Кристално, јасно, звучно поље
Небеска тела глуве су вође

Крик црних плућа знање је боље
Кад рујним небом плови брође
И протестује витко коље
Осећам напор да говорим
Осећам напор да се смејем

Осећам да у дну вена горим
И пламен мржње свуда да сејем
Сваки је живац под дрогама:
Умрећу, тако, на ногама.

Задирање у традицијско складиште облика праћено неприхватањем канонизованих правила, али са потребом за новим изразом на темељу старог, песнику је дало слободу стилизовања¹⁶³. Одступањем од строфичке организације другог дела овог сталног облика Данојлић ће испевати песму „Мрав” (*Баладе*, 1966) поштујући петраркистички римовни низ (abab abab cdc d). Овакав поступак спајања терцета, подсетимо, својствен је Миљковићу који га је применио како у појединачним тако и у циклусним сонетима. Данојлић таквом поступку даје индивидуалну нијансу и издвојеним последњим стихом.

Стилизацију упрошћавањем спровешће Данојлић одбацујући традиционални ланац рима и када гради три продужена сонета: „У десет секунди сна, док једним гледам оком” „Калемегдан: зима” (испеван у комбинацији једанаестерца 5+6 и симетричног дванаестерца) и „На крају зиме”. Све три песме имају исту схему с две риме abab abab aba bab. Интересантно је и поигравање звуковним склопом, које фингира контекстуалну фриволност, у песми „Grosse Мадлена” где се у оба катрена нагомилава иста рима – аааа аааа bbs cdd. Идеју модернизовања изнеће и поступком непоштовања хармоничности два дела сонета. У песми „Прелазак” (*Тачка отпора*) преносом синтаксичко-интонационе нити из другог катрена у терцет („Примиће те, у себе, као мати // Која те породила, тебе и слепу ти браћу”) потиरे се сонетни пресек асиметричне целине. Структурна одвојеност на два засебна дела (октет и сестет), по строфичној организацији и систему римовања, па и по унутрашњој тематској композицији, преносом се једноставно губи, премда се задржава формална норма петраркистичког сонета пропраћена схемом рима по олакшаном обрасцу.

Свега два сонета носе жанровску одредницу у наслову: „Сонет са параде” (*Разгоревање ватре*), у којем се b рима провлачи кроз сваку строфу abab abab scb ddb, и „Сонет” (*Песме за врло паметну децу*) који сублимира композициону уређеност енглеског и продуженог сонета, што и није неспојиво ако се има у виду чињеница да обе врсте у бити имају заједничку карактеристику занемаривања разлика и раскидања одвојености два дела: abab abab abab ss. Адекватна је неинвентивном наслову песме и атмосфери тривијалне контемплације, у циљу откривања лакоће сливања мисли у сонетни облик, ова крајње

¹⁶³ О поступцима деканонизације и стилизације сонета видети Париповић 2012в.

упрошћена игра гласовним подударањем. Ово банализовање начина настанка песме иронијским призвуком¹⁶⁴ пренеће последњи стихови овога сонета - „Сонет се сам самцит написао!”, али и сонета „Flight № 611” – „...ово испаде сонет”.

Сонет

Лежећ на плажи, гледам у врх носа
Ја, ситна честица непојамног тока,
Негде између Кнососа и Космоса,
У поподневној тишини отока,

И мислим – зурећи помало искоса
Док ме плаво небо гледа попут ока:
Тај свет је сплет чудесних односа,
Чак и реч тугује када је без рока...

Ништа се не миче. Да ме барем оса
На путу до свог меденог оброка
Пецне у чело, или у врх носа,
И отргне ме од овог порока

Који се зове *блудећа мисао!*
Крај! Сонет се сам самцит написао!

д) Сонети Велимира Лукића

Готово у свим својим песничким књигама, дакле у сваком периоду свог стваралаштва, Лукић је објавио по неколико сонета. Шта више, има збирки које су скоро па читаве књиге сонета, рецимо почетна *Лето* (1956), али и оних са сонетном трећином каква је завршна *Будне сенке таме* (1994) где је од 105 песама 39 сонета. Лукић је очито на пољу сонетовања међу српским неосимболистима био најпродуктивнији, мада се није посветио свим видовима умноженог повезивања песама. И по броју појединачних сонета и

¹⁶⁴ Овакав вид разобличавања фикције еквивалентан је романтичарској иронији.

„Акварел”	abab cdcd efe fee
„Друга молитва”	abab cdcd efe fef
„Тестамент”	abab cdcd efe fef
„Ода”	abab abab bab aba
„Подземни бродари”	abab cdcd efe fef
„Тескоба”	abab baba cdc dcd
„Алхемија, па онда сонет”	abab abab cdc dcd
„То што бива време”	abab baba cdc dxd
„Дозивање таме”	abab cdcd efe fef
„Омашка”	abab cdcd efe fgg
„Још једна љубавна песма”	abab cdcd cef efe
„Конверзација о уметности”	abab abab cdc dcd
„Без несанице”	abab abab cdc dee
„Спокој”	abab abab cdc dee
„Занемели певач”	abab cdcd efe fef
„Грчка ваза”	abab abab cdc dcc
„Темплари, или њима слични”	abab cdcd efe fef
„Заборав”	abab cdcd efe fef
„Заборављени канон трајања”	abab cdcd efe fef
„Руб, дрво, пут...”	abab cdcd efe fef
„Мреже зачаране”	abab cdcd efe fef
„Иза огледала”	abab cdcd efe fef
„Орвелијада”	abab cdcd efe fef
„Друго предсказање”	abab cdcd efe fef
„Одблесак”	abab abab cdc dcd
„Чекање је коб у коби”	abab abab cdc dcd
„Поворке љутих грађана”	abab cdcd efe fef
„Понављање градива”	abab cdcd efe fgg
„Долазак”	abab cdcd efe fef
„Сапутници”	abab abab cdc dcd

3. графичка структура 4+7+3:

„Звук сенке”

abab cdcdefe fgg

4. сонет са репом:

„Неправилан сонет уместо елџије”

abab cdcd efg efg g

„Блаженство”

abab cdcd efe fef f

„Успаванка”

abab acxc ded exe x

5. графичка структура 2+6+4+2:

„Запис једног поподнева”

ab abcdcd efef ef

6. sonettessa:

„Потоња песма”

aaaa aaaa aaa aaa abb

„Продужени сонет”

abab cdcd efefgf fg

7. сонет са једним стихом мађе:

„Радост”

abab cdcd xee ee

8. графичка структура 8+4+2:

„Оплакивање Перикла”

ababcdcd efef ef

Најбројнији међу ових осам модуса имају свега десетак различитих схема риме, сасвим опозитно оном Миљковићевом засебном распореду римовања за сваку песму.

Приметно је да свака нова Лукићева збирка доноси и нови однос ка неком од елемената норме. Тако, рецимо, књига *Лето* има готово уједначене структурне и римовне

схеме; већ наредна *Чудесни предео* уноси нови систем римовања и потирање сонетног реза спајањем другог катрена и првог терцета, што до сада у овој генерацији није чињено; потом у *Мадригалима и другим песмама* Лукић лишава сонете римовања одржавајући им идентитет утврђеном строфном поделом; *Будне сенке таме* доносе нову строфну прерасподелу (спајање два катрена, другог катрена са првим терцетом), сонете с репом, сонете миноре, продужене сонете, сонетесе са додатним терцетом спојеним или раздвојеним од претходног.

Лукић је разноврсност валоризовао и на пољу стиха, те је испевао своје сонете разним традиционалним метричким мерама, од најкраћих шестосложних до дужих четворосложних. Ретке су песме са једним основним стиховним рамом, мада их има, на пример, у 8 (4+4) – рецимо „Друга молитва”, „Тестамент”; 9 (5+4) – „Недоречена смрт”; 11 (5+6) – „Сонет или скица за самоубиство”; 12 (6+6) – „Подземни бродари”, „Алхемија, па опет сонет”, „То што бива време”... Најчешће су то комбинације везаних стихова у неправилном поретку, односно песме написане полисилабичким стихом, мада има сонета испеваних и слободним стихом.

Од свих појединачних Лукићевих сонета можда најусклађенији са четвороделном унутрашњом структуром, семантички окупљен анафорским понављањем синтагме *праштам ти* у свакој строфи, а уједно метрички, структурно и интертекстуално као омаж италијанској традицији, управо је „Сонет или скица за самоубиство”, као кулминација сетног и песимистичног тона у сонетима који му претходе, са спокојним и великодушним свођењем рачуна:

Праштам ти, свете, што у сјају оста
Ко лето давно под ишчезлим звуком.
Куда бих и зашто? Нема више моста,
Та мртва слова пишем мртвом руком.

Праштам ти љубав што неста без снова,
Горчине зора поразних, доконих,
Ту, испод свода, није Vita Nuova
И сенку своју усред пакла склоних.

Праштам ти, ноћи, што стихова нема,
Што нема шума преплашених рима,
Ко гавран сред била време мукло дрема

И усред сунца веје модра зима.
Праштам ти живот који више немам,
Ту пусту звезду без ватре и дима!

Поступак екстензије Лукић је применио на различите начине:

1. додавањем једног стиха на крају сонета који се или римом поклапа са последњим стихом претходног терцета, или није уклопљен у схему риме, или је дужи у односу на основни стих песме. Тако рецимо, сонет „Успаванка” нема гласовног подударанја на крајевима 13. и 15. стиха, али се римују речи у унутрашњости, па и на крају полустиха претходног и крају последњег стиха, чиме се на изванредан начин стих – реп ипак повезује са целином:

У ту јесен многи ће сазнати
Да не припадају ни своду ни Богу
Већ пузавом роду, чији казамати

Столећима трају. Да у мрачном рогу
Тучаног бика ни античка ваза
Не блешти лепотом, и да само могу

Да заблуде своје исплате страхотом!

док је сонет „Блаженство” испевао шестосложним стихом који, с обзиром да је сваки редак римован, није у својству полустиха, а сам реп је слоговно удвостручио у симетрични дванаестерац.

2. додавањем још једног тростиха на крају две песме (оно што називамо sonettessom) на два начина. „Потоња песма” осим овог вишестиховног репа строфно

одвојеног, издваја се и по редуцији риме – моноримност се до последња два стиха одржава. Песма је уједно интересантна и по метапоетским карактеристикама; разматрање сонета у сонетној форми јасно указује на дуговечност сонета и вечно опстајање, као и да последњег сонета никада неће бити:

У последњем сонету овога света
Догодиће се као небо, ил нова планета
Бекство Еуридике из Хада; стрес цвета
Обамрлост душа, јара мртвих лета.

Када се обнови јато свих комета
Што кренуће на нас, и кад силуета
Тек виђеног Бога – тихо ће да шета
Између зеница и ума, тада Ахилова пета

Крварити неће због стрелина лета...
А црква ниједна неће бити света
Јер речи ће наше ко трава уклета

Да блуде крај чари белих маргарета –
Жедне, глуве, пусте ко апологета
Ђто изгуби тему и лик свог профета.

И голи и гмизави, без сна и полета
Банућемо тамо где се ватра сплете
Са главом Орфеја и музиком Лете!

Под метапоетским окриљем исписан је још један Ликућев сонет насловљен другим жанром адекватан по својој похвали сонету. Попут Данојлићевог стиха „Сонет се сам самцат написао!” у песми која омаловажава приступ креирању сонетне форме и иронизује олако испевање у његовом утврђеном оквиру, као што смо претходно поменули, тако и Лукић поетизује лакоћу сонетног рађања, мада више сублимно дочаравајући његово скривено порекло у песничком духу, његову вредност и тематску усмереност:

Ода

Сонет се сам ствара
Од латице цвета
Од последњег из камина жара
Од песме на издаху лета.

Нико не зна где чаробна пара
Одлази са света –
Та стара и подла врачара –
Што музику доноси сонета.

Њиме су певали кроз претужна лета
Они што их Амор тешко вара
А неки су опет ко јесења сета

Њиме описали сва узнећа стара.
Његова је страна света пета
Јер над немогућим он стално узгара!

Занимљиво јесте да је ово продужени сонет, као посебна врста сонета идентификована по две риме истоветне у оба сонетна дела, а да продуженим Лукић назива онај у којем приступа екстензији. „Продужени сонет” насловом указује на додатне стихове, а не на схему риме, па тако октет остаје одржив, док сестетни део добија нови графички изглед и то јединствен по свом структурном решењу, такорећи само Лукићев вид поигравања овим елементом форме. Поступак спајања терцета није стран ни другим неосимболистима, посебно Миљковићу којем је то сонетни идентификациони код, мада је код Лукића у овој песми појачан још једним стихом чинећи септетну строфу, плус завршним поентним двостихом. Очито је да последња три стиха чине семантичку целину иако су визуелно раздвојени:

У пресеку златном сунца, лета, буба
Лик свој гледам годинама скољен;
Сада брзо ходимо до милости руба

Да пејзаж оставим празан и невољен.

Док травке и гране својим дахом сјаје
На пољима до којих не стигох,
Злоћудна се драма у душама даје
О сенкама, трњу, сновима под игом.

Што бунцају старо име, славно
Прекривено дугим вековима плаштом
Претећи да они, грубо и огавно
Својом бедом, холлом и оскудном маштом,
Пробудили јесу дух и понос рода –
Глувом влашћу, силом и памећу кљастом
А нас нека носи сва прљава вода...

Нек скапамо под презрења крастом
Јер нисмо од њихова ружичаста плода!

Шта више, и у оквиру задатог стиховног броја, без додатака, песник је интенционално кројио сонетни изглед по мери емотивно-мисаоног волумена. Тако је сонет задобијао на разним местима „сечено и ушивано одело”, рецимо 8+4+2 или 2+6+4+2, што би у оба случаја структурно могло да укаже на енглески сонет да је спроведена парна рима у завршном куплету.

Лукићу су, дакле, многе особине биле плодотворне и инспиративне за поигравање с каноном сонета: растерећење од стеге строфног распореда, ослобађање од утврђеног броја стихова, система римовања и изометричности. Можда је међу свим песницима ове генерације показао највише смелости у модерном приступу обликовања, дајући велики допринос поимању и прихватању обликовног динамизма, те складног обитавања опсервација у дози по мери поетског даха, а опет у из традиције преузетом раму.

ђ) Спорадична употреба сонета у песништву Јована Христића и Драгана Колунције

Имајући на уму чињеницу колико су српски неосимболисти били наклоњени форми и окупирани принципом грађења песама, изненађује податак да су малобројни сонети код ове двојице песнике јединствени пример употребе сталних облика. Ипак, неактивирање утемељених облика у већем броју не значи да се обликовању и таквих појединих песама није давао иновацијски жиг. И њихови сонети надодаће нове поетске квалитете и прикључити се таласу сонетовања наших лиричара који резултира савременим тематско-идејним преокупацијама.

1. Христићев неримован сонет „Свеће” једна је од многих његових песама са наглашеним подтекстом, јер се управо њом успоставља дијалог са Кавафијем, без чијег се песништва, готово у целини, не може разумети Христићева поетска онтологија. Заједно са Христићевом песмом „Варвари”, она је, дакле, како каже Лалић, једна од оних песама из „Кавафи-серије”. Смисаону релацију поменутих Христићевих песама са Кавафијевим песмама „Свеће”¹⁶⁵ и „Ишчекивање варвара” испитивао је у свом раду Васа Павковић (1997: 53–59). Првобитно се осврћући на слике и тврдње у свакој строфи Кавафијеве песме, учивши да његови стихови „из врло конкретне слике граде изразито *личну песму* са пажљиво реализованим елегичким слојем – песму о пролазности живота” (55), Павковић потом образлаже Христићево смисаоно померање већ на самом почетку своје песме. Кавафијева песма је тако представљала нашем поети подстицај за испевање истоименог сонета, премда нигде није потврђено име оног од којег је идеја потекла. Иницијални стих отвара се метричким цитатом; Кавафи у првој терцини пише¹⁶⁶:

Будући дани пред нама стоје
Ко ред свијећа у сјају,
Оних малих, златних и живахних свијећа,

¹⁶⁵ „Песму *Свеће* Кавафи је написао 1893. а објавио 1899. Сматрао ју је једном од најлепших песама које је створио (у писму Периклу Анастасијадесу). Маргерит Јурсенар, Христићу такође блиска ауторка, сматрала је да је извор ове Кавафијеве песме призор дебелих воштаница из православних цркава, које је велики песник сусретао у молитвеним посетама. Кавафијева песма (...) је изразито интимна.” (Павковић 1997: 55).

¹⁶⁶ Превод Слободана Благојевића.

а Христић наводи:

Написао је: „Дани наше будућности стоје пред нама
Као низ малих, упаљених свећа.” Да ли је то
Само наш део, који морамо да примимо, или су их упалили
Неки богови чију смо наклоност изненада стекли?

Затим следи парафразирање Кавафијеве песничке слике са разматрањем „односа случаја и нужности”:

У његовим стиховима ја посматрам ту дивну алеју
Чији крај трепери – чека ли нас тамо пламен,
Или је то можда светлост неке давно угашене звезде
Која још увек путује ка нашим жељеним очима?

Велики је број Христићевих песама изграђен у виду питања, било да су она уметнута у део стиха или чине читав стих па их некад има и више у једном стиху, било да су проширена и на читаве строфе или, пак, да строфа носи више питања која опкорачују метричку целину. До краја песме „Свеће” свака строфа одржаће упитаност као једну од формалних одлика Христићевог песничког говора којом се избегава крутост обрасца. Могли бисмо то сматрати потврдом његовог схватања облика који не би требало да спутава израз, већ да буде у довољној мери гибак, а уједно и чврст.

Сестетни део навешће Павковића да изгради став како „Христићева песма покушава да буде смисаоно дубља од чувене Кавафијеве песме”, шта више, да докаже да је тиме надмашила песму која га је подстакла на писање. Тако наш поета у терцетима пише:

Јер док се дивим том светлом ћилиму добродошлице,
Упитам се: да ли је то поклон што нам дају богови,
Или варљива песма која нас одвлачи у мрак?

У мраку, све светлости су светле; а и богови, зна се,
Не поклањају ништа тек онако;
И ко зна? ко зна?

„Мада образлаже дивљење према слици (оно „јер“!),” констатује Павковић, „његова песма без образлагања запитаности и сумњичавости наводи као могуће солуције: *поклон богова и варљиву песму* (јасно је видљив траг *Одисеје* и негативних искустава са боговима централне митске личности грчког мита, али и европске културе). Отвореност и неизвесност поенте песме *Свеће* открива срж песниковог рефлексивног односа:” (1997: 56–57). У последњим стиховима песме, двострукој упитаности, разоткривају се Христићеве филозофске медитације које ће нам приуштити драмске сензације.

2. Драган Колунција је идеал стабилне песничке форме остварио у својој првој збирци *Затвореник у ружји* (1957) објављујући два традиционално строфична и римована сонета „Лешник” и „Племе”. Међутим, тек се ослобађањем формалних законитости које су уследиле у наредним књигама запажа његов стваралачки витализам и енергија у иновативном обликовању, чиме су претходни сонети засенчени.

Поигравање је најизразитије у песми „Затворена ружа”, објављеној првобитно у књизи *Орах* (1973), а потом поновљено у неколико наредних песничких књига¹⁶⁷. Неримована песма написана слободним стихом идентификована је као сонет и навођена у антологијама првенствено због своје особене графичке композиције: 3+1+3+4+4. Уз инверзивни поступак, пребацивањем терцета испред катрена, чиме је сонет окренут наглавачке, усложњавање се врши додавањем још једног стиха, рецимо у функцији сонетног репа уметнутог унутар песме, тачније између два терцета. Ово је једини пример обрнутог сонета у корпусу песничких облика генерацијских истомишљеника. Уз побројане поступке грађења песме, који резултирају антологијски пример флексибилности моделовања у циљу доказа сонетне виталности, песник се наводи и анафорском понављању синтагме *без тебе, земљо*, као читавог првог стиха сваке строфе. На известан начин, ова Колунцијина песма понекад неће избећи етикету деструкције облика, мада је, са друге стране, одрживо и мишљење о стилизацији.

¹⁶⁷ Наглашено је како је Колунција често комбиновао своје старе песме са новим стварајући нове изборе, чиме су песме стављане у нове контексте. Дакле, био је склон пререструктурирању појединих песничких књига.

Затворена ружа

Без тебе, земљо,
Сваки цвет ноћ,
Свако срце камен.

Узми ме, млада.

Без твоје помоћи
Свака песма само црна реч,
Сваки глас само слаби плач.

Без тебе, земљо,
Ишао бих само кроз мрак,
Као плод препун сласти и тамнине,
Пун своје велике смрти.

Без тебе, земљо,
Лепо моје склониште,
Кућо, коју измислих,
Ружа сам затворена у свој сандук.

Поступак поигравања обликом Колунција је наставио и у наредним књигама, те имајући овакав пример сонета каква је песма „Затворена ружа”, слободни смо у детерминисању понеких песама по својој композицији као посебних врста сонета. Уколико имамо један катрен и један терцет као у III делу песме „Светло” (*Остављено светло*, 1977) или „Непотрошено лице” (*Дато у дрхтању*, 1997), може ли то бити половина сонета? Или, пак структура 4+6+4 песме „Ноктурно” (*Дато у дрхтању*, 1997), јер, видели смо да спајање терцета није неуобичајено, посебно код Миљковића, овде само у измењеној позицији; или се, пак песма „Однесе ме Путко низ долине” (*Ничија кућа*, 2000) са строфним распоредом 4+3+3 може сматрати безглавим сонетом? Недоумица мора бити, али и опреза при одређењу, јер за оне који проницљиво приступају питањима формализације и метричко-версификацијске проблематике, не јењава питање шта све може

бити убачено у кошару слободног односа према сонетној форми, шкрињу посебних сонета као есенцији песничког артизма и инвенције.

1.1.10. ЦИКЛУС СОНЕТА

Питању циклуса и циклизације посвећена је велика пажња у протеклом веку. Сам почетак 20. века донеће прве теоријске ставове о значају формирања циклусних форми, већих целина повезаних истим тематским и формалним јединицама. Руска теоретичарка и проучавалац поетике лирског циклуса, Лариса Љапина дефинише циклус као врсту „естетичке целине коју чини низ самосталних творевина које припадају једној врсти уметности, које су створене од стране једног аутора о које је он укомпоновао у одређен редослед” (према Шеатовић Димитријевић 2012: 18). Највише се можемо ослонити на студију Елени Апостолос Стерјопулу *Поетика лирског циклуса*, преведену и на српски језик, која циклус одређује као „заједничким насловом обједињено уређено мноштво самосталних песничких текстова који реализују интертекстуалне везе различитог нивоа, које стварају нове смисаоне комплексе неизводљиве из смисаоног система било ког појединачног текста” (2003: 124–125).

У циклусу би свака песма требала да остане релативно самостална, али истовремено и да одржи јединство низа. Дакле, поетски текст особен је по својој димензионалности; можемо посматрати његово изоловано значење, али и смисао који задобија у контексту уоквирене циклусне композиције, преламајући се у све песме које су поред ње.

У српској књижевности почетком 19. века настају први циклуси сонета (Јован Дошеновић, Јован Пачић, Јован Илић, Бранко Радичевић). Велики број циклуса сонета написан је у првим деценијама 20. века, када се различите врсте сонета повезују у низ са истом темом (Јован Дучић, Алекса Шантић, Милутин Бојић, Димитрије Митриновић, Светислав Стефановић). И друга половина века наставиће концепт симболистичког песништва и донети велики број циклуса сонета (Оскар Давичо¹⁶⁸, Стеван Раичковић¹⁶⁹,

¹⁶⁸ О циклусу сонета Оскара Давича видети Париповић 2013а: 399–415.

Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, Борислав Радовић, Мирослав Максимовић, Алек Вукадиновић, Велимир Лукић, Милован Данојлић).

а) „Седам мртвих песника”, „Триптихон за Еуридику” и „Бол и сунце” Бранка Миљковића

Миљковић је написао четири циклуса сонета: „Седам мртвих песника”, „Триптихон за Еуридику” и два минијатурна циклуса од по две песме истог наслова „Бол и сунце”, које можемо посматрати као једну целину.

1956. године написао је већину својих сонета, међу којима и кључне циклусе и сонетни венац. Први његов циклус „Седам мртвих песника” има све неопходне интегративне факторе за један циклус, песме су садржајно-тематски и формално-жанровски повезане. Број песама у циклусу усклађен је са квантитативним критеријумом који подразумева оптимални број песама у циклусу од седам до десет песничких текстова, што би био први циклотворни фактор по већини теорија лирског циклуса (видети Стерјопулу 2003). Овај број текстова компактно је семантички уређен, сваки текст има своје место у структури циклуса, а истовремено припадајући том скупу добија и додатни смисао. Песме повезује „настојање да се седам песничких судбина и седам песничких светова претворе у једну фабуларну нит, која, идући од песме до песме, бива предочавана са нове тачке гледишта” (Микић 2002: 48).

Призивање значајних имена у српском песништву којима Миљковић одаје почаст и поштовање, не само да указује на његове претходнике, него потврђује значај онога што је настало пре нас, културну изграђеност песника и неопходност очувања спона са традицијом. Изузев насловног усмерења на поетску фамилију („Бранко”, „Гроб на Ловћену”, „Лаза Костић”, „Дис”, „Тин”, „Момчило Настасијевић”, „Горан”), присуство седморице мртвих песника осветлиће у овим реквијемски надахнутим песмама и поједини мотиви, тематске преокупације, просторне одреднице, поетичка питања, егзистенцијална превирања, па и понеки метрички цитат.

¹⁶⁹ О Раичковићевом односу према сонетној форми видети Париповић 2010: 257–278.

Прва и друга песма директним именованем гробних места на планинским врховима – Стражилово и Ловћен, подсећају на везаност ових песника за свој завичај, па је отуда и сувишно конкретизовати њихова имена. Трећа песма за мото узима стихове песника са којим Миљковић комуницира, а у завршници доноси најпознатији Костићев стих у виду метричког цитата. Унутар стихова сонета препозната је и сенка Ленке Дунђерски надвијена над речима „Који су предели у твоме срцу сада? / Мртва је а негде још траје дан, ...”. Лаза се у ових 14 стихова презентује и као поета и као човек.

Атмосфера смрти и нервног растројства, мотив пада у стиховима „Ако смо пали били смо паду склони”, као одговор на стих „То је онај живот где сам пао и ја”, јасно разоткрива простор Дисове поезије. Поистовећивање песника и судбине мртвог претходника¹⁷⁰, било песничке или људске, остварено је испевањем у првом лицу, изразитом у песми „Тин”. Миљковићево јадиковање „О зашто смо тако сами и слаби и крти”, глас је Тинове сурове констатације „Како је тешко бити слаб, / Како је тешко бити сам, / и бити стар, а бити млад!”.

У другом катрену сонета о Момчилу поетски је уобличено значење матерње мелодије као основног појма Настасијевићеве поетике. У трагању за музиком као бићем поезије, као звуком архаичног језика, песник се суочава са оностраним, тајанственим, неизрецивим:

Нека музика чудна нечујна изнад горја
размешта предмете у простору и стаје
кад запљусне тајна мраморја сред мора:
дозивано недозвано шта је?

Последњи сонет упућује на трагичну судбину страдалника у поеми Ивана Горана Ковачића – „Овде доле свако своју таму има”, изриче Миљковић мишљу Горановом. У томе је и суштина ове комуникације са мртвима, да се укаже на живост њихових речи, на одрживост њихових гласова.

И овај се циклус придружује кругу Миљковићевих песама које упућују на доњи свет и настављају дијалог с подземљем, с мртвима, осликавајући хтонски свет. Кохерентан

¹⁷⁰ Стихови овог циклуса „звуче као врховна саучесничка елегија и као класична потврда колико су песници, прави песници, истоветни у животу и смрти, чак и када се њихове естетичке заслуге не рачунају на истим теразијама, а њихове биографије не налазе у истим историјским рамовима” (Мирковић 1969: 240).

и тематски хомоген овај циклус, можда не експлицитно, али сигурно у свом песничком исказу сигнализује присуство мита о Орфеју, те самим тим поред домаће и античку традицију. Судбина ових песника судбина је Орфеја:

Сваки од ових песника, о којима је у циклусу реч, попут митског певача суочио се, делом или животом (или и једним и другим), са смрћу: петорица од њих су умрла прерано, двојица су испевала најлепше песме о мртвој драгој у српској поезији („Santa Maria della Salute” и „Можда спава”); сви су они ишли Орфејевом стазом и поновили, сваки на свој начин, његов пут (Јовановић 1994: 110).

Сонети у овом циклусу откривају димензију аутопоетичности: „седам одабраних песничких сродника несумњиво рефлектују и репрезентују Миљковићеву представу о двострукој природи песме и певању као ‘умирању’, то јест, представу о песничком поступку као ‘силаску у подземље’ по песму која поседује ‘искуство смрти’ и ‘подземно знање’” (Делић 2007: 364).

Формално циклус је написан у комбинацији три начина моделовања сонета; смењују се наизменично петраркистички облик (4 песме), затим раздвојени катрени, а спојени терцети (2) и астрофична песма. Оваквим преплитањем и променом принципа уобличавања потиरे се монотоност у формално једноличном циклусу и постиже усклађеност са судбинским одређењем сваког песника понаособ.

Дис

О моје сунчано порекло та потонула крв
Нека се заборави пријатељство дрвећа и птица
Нека се земља развенча са сунцем Жица
од воде проденута кроз уши боља је него црв
Отишао Изашао на врата којих нема
У свим водама зелени пси ме траже
Овде нико не долази одавде нико не одлази, топле лажи
пољубаца закопа у песак ова пустиња где се спрема
крвожедна тишина коју својом љубављу хранити треба
у овом изобличеном простору чија смо поломљена ребра
из чијег камена чудовишне птице вире

Руко испружена према другој обали клони
Ако смо пали били смо паду склони
Овде је ноћ што се животу опире

Није изненађујуће што је песник у астрофичном сонету „Дис”, који већ графички одбија конвенцију овог сталног облика, слободан да направи пренос између октета и сестета, јер се у оваквој једночланој целини то мање и осети као нарушавање строге законитости сонета; међутим, у првој песми „Бранко”, структурно оделитој на четири строфе, овај поступак преноса упућује на вид модерног опхођења према сонету, дозвољавајући мисли да се простре упркос задатој мери и месту где мора бити прекинута. А управо је то кључно, преломно место препознавања о ком Бранку се ради: „....., Стражилово // земљо преко мога заспалог ума”. За степен мање ћемо као нарушавање норме осетити у истој песми и пренос између терцета.

Свих седам сонета написано је слободним стихом и римовано. Већина има олакшано римовање, понекад хибридно, а само два сонета по схеми риме поштују традиционални низ са једнообразним паровима рима у катренима („Лаза Костић” и „Тин”). У оба терцета песама првенствено примењује парну риму карактеристичну за француски сонет, са изузетком само у две строфе од свих четрнаест.

„Бранко”	abba cdcd eef ggf
„Гроб на Ловћену”	abba cddc ceecff
„Лаза Костић”	abab abab cdc dee
„Дис”	abbacddceefggf
„Тин”	abba abba ccd eed
„Момчило Настасијевић”	abba cdcd efefgg
„Горан”	abab cdcd eef ggf

Одмах за овим најцеловитијим циклусом Миљковић је исте године (1956) написао краћи циклус од три песме – „Триптихон за Еуридику”. Сонети су обележени римским бројем без појединачног насловног именовања, што указује на изразитију кохезију. Јединствени назив најављује и композициони и семантички план. Поступно се сижејно повезују сегменти у циклус, што указује на тип линеарне циклотворне повезаности. У питању су „интертекстуалне везе које постоје између двају граничних текстова и које развијају такозвани ‘лирски сиже’ постепеним прелажењем тема и слика из једног текста у други”, како то појашњава разматрајући поезику лирског циклуса Е. А. Стерјопулу (2003: 89). У њима се поново тематизује судбина Орфеја који нариче над водама Ахеронта за изгубљеном Еуридиком. Први сонет почиње осећајем усамљености („горки сам укус твога одсуства осетио / у устима.”), потом се лирски субјект суочава са смрћу („Још ми смрт у ушима зуји”, „Да ли ћу изненадити тајну смрти, ја жртва.”), али наду у спасење вољене не губи („Пробудити те морам Еуридику мртва”). У другом пратимо силазак Орфејев (песников) „на дно слепог предела”, иницијацијску позицију и моменат одлуке („Ево ме без одбране испред страшне самоће. / Не окренути се ма колико да се то хоће.”). Трећи сонет затвара круг потраге за Еуридиком; смрти свестан песнички субјект објављује пораз и удахњује живот оној за којом трага у песми. Смрт је у овим стиховима толико опипљива као да наговештава потоњи Миљковићев трагични исход.

III

Ноћ то су звезде. Из моје заспале главе излеће птица.
 Између две горке дубине једна птица. И рт
 добре наде. О мртав да сам. Ал не помажу клетве. Смрт
 своју у глави носим ја путник без пртљага и лица.

Изгубио сам те у ноћи подземној далеку
 ја дивљи ловац звезда кривотворно суочен
 са неистином, непомирљиви спавач уочен
 од судбине, ја чије сузе сада низ туђе лице теку.

Где си осим у мојој песми дивна Еуридику?

Презрела си сваки облик појављивања о слико
мога црнога града и изгубљенога циља.

Свуда у свету ужасна љубав влада.
На хоризонту се указује као последња нада
облаци пуни птица и будућега биља.

Пишући о Миљковићевој артистичкој прилежности при структурирању песама, труду око склада и чистоте њене, Милош Бандић издваја управо овај трећи сонет циклуса као пример скоро беспрекорног техничког постигнућа:

Постигнута је у њему ванредна ритмичка целовитост: није у питању механички ритам (да је песма музички, по броју слогова уједначена, да стереотипно, шаблонски звони, „пева“) већ ритам *експресивни* – прилагођен и повезан са смислом песме, тако да то и чини сонет као форму увек новом, увек актуелном, увек привлачном; стих је еластичан, гибак, мада не распричан, наративан; опкорачења су (у првој строфи нарочито) нагло смела, освежавајућа; крепке риме (Бандић 1973: 78).

У сонетима „Триптихона“ песник је доследан у италијанском строфном аранжирању и римованом слободном стиху: I – abba cdcd eef ggf; II – abba abba cdc dee; III – abba cddc eef ggf.

*

У збирци *Ватра и ништа* (1960) објављене су прве две песме „Бол и сунце I–II“, док је наставак ове песме „Бол и сунце III–IV“ пронађен у песниковим рукописима. Овакав минијатурни циклус, као посебну форму циклуса налазимо и у 19. и у 20. веку, иако не једино применљиву на сонете. Еквивалентност сунца и бола тематски је расплунута кроз сва четири сонета. Једино је други сонет четворострофни, док су остали написани Миљковићевим омиљеним обликовањем сестета као неодељиве целине. Сви су по рими олакшани сонети; у првом се меша врста риме у катренима, остали одржавају обгрљену риму; међутим систем у терцетима и овде показује песникову креативност:

I – abba cdcd eedfdf; II – abba cddc efg efg; III – abba cddc effegg; IV – abba cddc xefexf.

Пажљивим проницањем у тематску композицију првог сонета нећемо избећи доживљај последњих стихова као поентних, премда куплетно неистакнутих нити усклађених са парном римом. Они су закључак који се чак могао очекивати на крају циклуса: „Хвалите сунце које осветљава без промена / Супротне ствари завађене појаве очајну наду.”.

б) „Мелиса”, „Десет сонета нерођеној кћери” и „Два сонета о лобањи” Ивана В. Лалића

Лалић се од свих песника друге послератне генерације издваја по својој наклоњености организовања песама у циклусе и то не само у оквиру једне збирке, него се поједини његови циклуси пружају кроз више песничких књига. Тако су песме циклуса које читалац и тумач могу формирати у контексту издвојене целине добијале и комплексније значење и пун смисао (примера ради, присетимо се песама о Византији). Александар Јовановић писао је о конституисању условно названих асоцијативних циклуса код Лалића: „Асоцијативни, јер га читалац тек накнадно конституише стављајући песме из различитих књига у још један контекст, чинећи, на тај начин, уочљивијим вредности сваке песме, али и везе међу њима” (1997: 26). Међутим, овде говоримо првенствено о ауторском интенцијом створеним циклусима, односно циклусима које је формирао сам песник, којима је одредио наслов и склоп. У питању су два сонетна циклуса: „Мелиса” и „Десет сонета нерођеној кћери”, као и један минијатурни циклус у рукопису „Два сонета о лобањи”.

Први циклус песник је првобитно засебно објавио као књигу у Загребу 1959. године, да би је потом уклопио као пети циклус песничке књиге *Време, ватре, вртови* објављену 1961. године. Засебно друго издање поново ће ова поема доживети негде пред

крај песниковог живота, 1997. године¹⁷¹. Сам сведочећи о искуству са сонетном формом пре првог циклуса песник нам је указао да је осетио потребу за радикалнијом променом сталног облика: „Писао сам сонете који се међусобно формално разликују; неговао сам и строгу, традиционални сонетну форму у мање и више ригорозним варијантама, да бих најзад дошао до облика сонета који сам употребио у књизи *Мелиса*” (Лалић 1997д: 266). Дакле, само четири године пре *Мелисе* испевао је и објавио у збирци *Бивши дечак* (1955), подсетимо, три појединачна сонета у везаном стиху („Молитва”, „Кућа” и „Море”) која једино по питању риме могу да представљају ту мање ригорозну варијанту коју песник помиње. Пре *Мелисе* написао је и објавио у трећој по реду појединачној песничкој књизи *Велика врата мора* (1958) сонетни венац „15 прелудијума за љубав”, које је изоставио у обједињеном издању *Време, ватре, вртови*, састављеном од првих пет његових збирки.

Остајући задивљен напором Чарлса Симића да преведе читаву поему Лалић му је писао: „Знам да имаш проблем, јер сам те сонете писао једним помало необарокним језиком и дозвољавао себи ствари које касније више нисам...(Уосталом, свој критички однос према поеми изразио сам и елиминацијом седам сонета из издања СКЗ)” (према Шеатовић Димитријевић 2007б: 111). Такође, у преписци са Симићем песник открива и митски подтекст овога циклуса: „Цела сонетна поема грађена је на једном минорном миту, у којем Деметра раскомадано тело Мелисе, из захвалности што ова није хтела да ода Деметрине тајне, претвара у рој пчела” (2007б: 111). Тачније, читав мит о Деметри и Мелиси гласи: „Деметрина свештеница на Истму звала се такође Мелиса; њу је богиња упутила у своје мистерије. Када су радознале сусетке од ње захтевале да им саопшти шта је видела при посвећивању, Мелиса им је ускратила одговор. Разјарене жене су је тада растргле. По Деметриној вољи, из раскомаданог Мелисиног тела изројиле су се пчеле” (Срејовић, Цермановић 1979: 256). У грчкој митологији многе свештенице и нимфе способне да проричу звале су се Мелиса; нимфа из пелопонеског мита истог имена прва је научила људе да користе мед; пчеле се у грчкој митологији називају светим Зевсовим пчелама. Дакле, лирски сиже о Мелиси „синтетизује античку, паганску Мелису и хришћанску пчелу” (Шеатовић Димитријевић 2012: 220), те циклусу, осим сонетне форме

¹⁷¹ У издању Библиотеке „Јован Поповић” и Пододбора СКД „Сава Мркаљ” у Земуну. Друго издање поеме последица је награде Браћа Мицић додељене Лалићу 1995. године. О новом, проширеном контексту другог издања сонетног циклуса којим се превазилази љубавна тематика и задобија искуствена црта, видети Шеатовић Димитријевић 2012: 212–213.

као главног интегративног фактора, даје и семантичку комплексност која почива на интертекстуалним и контекстуалним садржајима.

На основу женског лика Мелисе из наслова поеме и њене присутности у мноштву песама, циклус је довођен у везу са сонетном традицијом љубавне тематике, „поготово што је и у сонетима те традиције дама била делимично платонистичка визија, а делимично имала и атрибуте божанства и светице” (Петров 2007: 77). Мелиси се песник директно обраћа у 12 песама¹⁷², тако да и ова група песама може чинити засебну циклусну целину унутар поеме, обједињену митолошким ликом и апострофичким карактером сонета. „А како је апострофа једна од диференцијалних фактора жанра лирске молитве, и сама Мелиса поприма обележје паганског божанства” (Петров 2007: 78). У понеким сонетима чак и у више наврата апострофира овај женски лик. Примера ради, у песми „Зид” у свакој строфи по једном јој се обраћа, а има и песама у којима је њено име присутно по једном у два сонетна дела, обично у првом катрену и првом терцету („Тајна хлебава”, „Северни ветар”, „Гласови мртвих III”).

У којој све мери име Мелиса можемо изједначити са љубављу као сржи живљења, истакла је Светлана Велмар Јанковић у једном од есеја о Лалићевој поезији:

У збирци *Мелиса*, љубав више није ни само идеја, ни само емоција него садашњост оствареног бивствовања као самоспознаје и спознаје другог: ту се *ја* непрекидно обраћа *ти*, а ти алтернира са именом Мелиса, именом вољене жене. Етимологија тог имена, рођеног у љубави и из љубави, говори и о природи љубави која га је створила: *mel* – *mellis* је латинска реч за мед, а мед је, знамо, симбол не само хране мудраца него и хране богова, то је реч која означава не само слаткост и благост постојања него и његову истину и срж. Име Мелиса, дакле, подразумева појмове слатког и меденог, путеног и љубавног, али и медоносног као искреног, мудрог, вечног... (2005а: 260–261).

Лалић је поред љубавног тематског тока уплео и неколико мотивских чворишта свог песништва: мотив пчеле, звезде, ветра, сећања, времена, лета, смрти, руже, врта.

¹⁷² У песмама: 1, 2, 3, 4, 6, 8, 10, 17, 18, 29, 30, 31. Мелиси ће се песник и у потоњим својим песмама из циклуса „О делима љубави или Византија” обраћати (песме „Сећање на воћњак” и „Три строфе” – о овој песми видети поглавље о сафичкој строфи на стр. 297). И у наредном сонетном циклусу „Десет сонета нерођеној кћери”, четврта песма „Једнорог” поновиће семантику стиха из првог сонета „Мелисе”, док ће сонет „Љубав” истог циклуса асоцијативно призвати Мелису. Дакле, и име, али и мотиве из мита о Мелиси Лалић је ширио у друге песме и песничке књиге, чиме се стварала тотална контекстуализација сонетног циклуса „Мелиса”.

Циклус почиње и завршава пчелама и обраћањем Мелиси; последња строфа 1. и 31. песме проблематизују питање стваралаштва и новог почетка, нове плодноне инспирације:

Све док ми рањаве руке не постану плодне,
Док ми се немуште речи млечно не забеле
Ко тело твоје, Мелиса, што се претвара у пчеле.

(Пчеле)

Мелиса, то глас је пчела које зује златно
На цвету што се отвара, свеж ко почетак, и влажан
Од кише јутра, иза неба од крви и праха.

(Цвет почетка)

Неки сонети иду у правцу тумачења положаја песника и смисла поезије; стваралачког тренутка као „силажења у давни сан” попут рудара; судбине речи и песништва („Куда са вама, куда, тамне свечане речи”):

Време је само ватра која ми сажиге кости,
Док смисао путовања остаје иза мене
Ко море иза крме, проткано ружама пене.

(Ропство)

Песма која уз мотив смрти најбоље транспонује и однос према наслеђу, значај претходника у стварању сопствене поетике; песма која поетски уобличава неосимболистичко начело нужности посезања за традицијским исходиштима је први сонет потциклуса „Гласови мртвих”:

Гласови мртвих. То нису мртви гласови. Ко чује

Гласове мртвих? Киша на бакарним вратима
Јутра. Свежина дивљег врта што чува славује
У паучини ружа. Био сам празнина између редака,

Био сам на обали реке, изгубљен данима, сатима,

Свеједно, јер то је време изван овог времена,
А река је широка. Река од крви предака.
Како да пливам уз ток? Ко је стигао до ушћа?

О мртви, на обали нађох кућу. Без слемена,
Напуштену у журби. И танак прамен дима
Упреден у сиву маглу што постајаше гушћа.

Кућа недовршена. Онда је почела зима,
Пробудио ме је прозор уплашен снагом олује.
Гласови мртвих, то нису мртви гласови. Ко их чује?

Интересантно је да песме „Пчеле” и „Гласови мртвих”, као носиоци кључних симбола, понављају први стих као последњи у циљу њиховог наглашавања. Сличан поступак, поменуто је раније, уочен је у првом и последњем Лалићевом појединачном сонету („Молитва” и „Никад самљи”), само са нешто измењеним позицијама, али опет на граничним местима.

„Мелиса” је тако мит о љубави, мит о стварању, мит о поезији, песничкој речи, говору, мит о свету мртвих, религиозни мит о пчелама као божијим весницима. Песме су грађене на релацији видљивог и невидљивог, стварног и нестварног, светлој и мрачној страни, животу и смрти.

„Мелису” је песник назвао сонетном поемом 1981. године у једном писму упућеном Симићу, покрећући тиме питање жанровске двојности: да ли је сонетни циклус или сонетна поема? Овим питањем дистинкције између лирског циклуса и лирске поеме бавио се руски теоретичар В.А. Сапогов сматрајући да је генеза циклуса у вези са рушењем жанра лирске поеме.¹⁷³ Једна од кључних разлика је асоцијативна повезаност: у поеми су асоцијативне везе густе, док у лирском циклусу, тврди Сапогов, „линије поетских асоцијација су на изванредан начин раздробљене и налазе се на приличном међусобном

¹⁷³ Сапогов тврди: „Лирски елемент романтичне поеме постепено постаје доминантан и управо је он постао својеврсни тројански коњ који поему руши изнутра. Лирика осваја целокупни епски простор поеме: сижејне везе између делова слабе а затим ишчезавају...личност аутора се слива с јунаком поеме и раствара у лирској бујици на исти начин као и у лирској поезији... Поема се све више зближава са ‘синтетичким’ жанром лирике – циклусом песама; границе разлике између поеме и циклуса песама постају неодређене и неретко се оба појма показују синонимним” (према Стерјопулу 2003: 32).

растојању, при чему њихова асоцијативна неповезаност не нарушава одређени смисаони ритам, ритам слика” (2003: 33). „Мелису” теоретичари чешће декларишу као сонетни циклус са расутим асоцијативним везама и именовањем јунакиње. То је кохерентна целина, једна од најчвршћих у читавој Лалићевој поезији. Њену конзистентност надмашиће касније једино *Четири канона*, циклус чврстих тематских, асоцијативних и формалних циклотворних веза. Поступак комбиновања кључних симбола Лалић је примењивао и касније, у другим циклусима. О техници асоцијативног повезивања писао је Александар Петров:

Лалић није [...], ишао на сужавање и продубљивање једног значења, него их је, напротив, подстицао на усложњавање и умножавање поступком асоцијације. Асоцијације се код Лалића надовезују једна на другу, по сличности или супротности, развијају једна из друге и тако осамостаљују у мале семантичке целине, међусобно блиске највише по томе што потичу из тог основног, првобитног семантичког језгра, као из семена, баченог руком маштовитог сејача у плодно тло песме (2007: 79).

По овим поступцима асоцијације Лалић се може упоредити са Петрарком.¹⁷⁴ Тако се присуством једног мотива у различитим делима усложњава његова симболика, „метафоре несметано крећу, плутају у одређеној семантичкој сфери и тако настаје типично лалићевски семантички комплекс” (Веселиновић 2012: 91).

Лалић је груписао велики број песама под заједнички назив који је један од битних кохезионих чинилаца цикличког јединства. Међутим, сви сонети у овом циклусу, а има их укупно 31, имају и засебан назив као фактор њихове самосталности. Усложњавању овакве цикличне целовитости допринеће група од четири песме истоветног наслова, диференцирана само римским бројем – „Гласови мртвих I–IV”, „које су и као група знатно осамостаљене у односу на остале песме, тако да представљају потциклус у оквиру већег циклуса” (Петров 2007: 76). По том принципу и песме „Пролеће I–II”, мада удаљене, могу бити сагледане као минијатурни потциклус у већој циклусној целини.

¹⁷⁴ „Овај поступак”, тврди Соња Веселиновић, „има доста блискости са поступком Петрарке који једну релативно ограничену тему развија на тристотинак начина, остварујући управо цикличним сабирањем свих понуђених нијанси целину значења” (2012: 91).

Што се формалног устројства циклуса тиче, Лалић и сам упућује на „Мелису” као илустрацију постизања усклађености традиционалног облика са „савременим поетским тражењем”. Модерни песнички исказ по својим потребама учиниће форму „растегљивом” у смеру њене семантизације. Која је правила канонизованог обрасца поштовао, а која не, песник конкретно изриче: „Сонети из *Мелисе* су лишени традиционалне метрике и система римовања; стих је дакле слободан, у оном смислу у којем сам говорио малочас, а риме следе логику реченице. Али је у *Мелиси* сачувано све оно што је битно за сонет: песме се обликују по законима златног реза” (Лалић 1997д: 266).

Циклус је структурно хомоген, све песме су написане по петраркистичком моделу, кореспондирајући тако са Лалићевим поетичким ставом о сонету као форми златног реза и два издиференцирана дела. Премда строфно доследан, песник је ипак почесто рушио правило метричко-синтаксичке и семантичке засебности октета и сестета, преносећи мисао баш на зглобу сонета. Има опкорачења и преноса и између других строфа, али на међи, резу или пак симетрали сонета она је најмање пожељна. Примера ради, у 3. сонету („Прастара нека воља што гони ме да зазивам // Сећање непознато у кругу љутог крша”), 4. („У завичају празнине, око без трепавица // Што поједе љубав онима који га угледају;”), потом у 5, 6, 8, 10, 11, 12, 15, 18, 19, 21, 22, 27, 29, 30, 31.

Све песме су испеване слободним стихом римованим далеко од нормиране сонетне схеме, најчешће у опсегу од седам рима. Интересантно је да само један сонет („Питања”) има у оба катрена исти распоред риме, док осталих 30 у катренима имају засебни распоред, што њима никако не приличи с обзиром да је подложност варијететима у распореду особеност тростиха. Наиме, Лалић је успео да направи разноврсне комбинације рима, и у катренима и у терцетима, потпуно одбацујући сваку правилност, односно више тежећи некој новој правилности иначе карактеристичној за савремени српски сонет. Прототипом оваквих појава значајног одступања од традиционалне схеме риме Светозар Петровић сматра Рилкеове сонете.¹⁷⁵

- | | |
|--------------------|-------------------|
| 1. „Пчеле” | abac cbdd eff eaa |
| 2. „Тајна хлебова” | abab cdcd efe gfg |
| 3. „Звезда” | abca bdce def fgg |

¹⁷⁵ Видети Petrović 2003в: 111; напомена 13.

4. „Северни ветар”	abca bdde cef gfg
5. „Коњ”	abac dbcd eef fgg
6. „Зид”	abcb acde dfe ggf
7. „Препознавања”	abbc adec def ggf
8. „Лице”	abcb adec fde fgg
9. „Човек”	abca dcdb eff geg
10. „Буђење”	abac bdcd efe ggf
11. „Сећање”	abcd abdc eef gfg
12. „Пролеће I”	abca bdce def gfg
13. „Исток”	abbc dade cef gfg
14. „Југ”	abac dbec def fgg
15. „Лето”	abcc abde dfe gfg
16. „Гласови мртвих I”	Abac bdce dfe faA
17. „Гласови мртвих II”	abab cdec efd fgg
18. „Гласови мртвих III”	abac bdcd eef gfg
19. „Гласови мртвих IV”	abac bcdd eef gfg
20. „Јутро”	aabb cdce def ggf
21. „Ропство”	abcd aceb dfe fdd
22. „Питања”	<u>abcd abcd</u> eef fgg
23. „Псалам”	abac bcdd eff egg
24. „Огледала”	abca dedb cfe gfg
25. „Врач свакидашњи”	abcd abce def fgg
26. „Рудар”	abca dbdc efe fgg
27. „Пролеће II”	abca cbde def gfg
28. „Свечане речи”	abca cbde efd fgg
29. „Најлепша птица”	abcd adce bfg gfe
30. „Ружа, бакља”	abcd deac bfe gfg
31. „Цвет почетка”	aabc dcdb efg fge

Након „Мелисе” Лалић у ауторском сонетовању прави паузу дугу више од три деценије. Разлог тог прекида изнео је у интервјуу: „После *Мелисе* нисам више писао сонете; као да сам, за дуже време, исцрпео за себе могућност те форме, након што сам је непосредно прилагодио импулсу *Мелисе*” (Лалић 1997д: 266). Тек ће се сонетној форми вратити у збирци *Писмо*¹⁷⁶ (1992), када је испевао два појединачна сонета, један сонетни циклус „Десет сонета нерођеној кћери” и накнадно објављен минијатурни циклус „Два сонета о лобањи”. У међувремену песник је преводио велики број сонета са различитих језика, што му је на неки начин представљало стилску и метричку вежбу. Традиционалне метре и риме, каже песник, неговао је у својим препевима, „значи остајао сам ‘у тренингу’, све док није сазрео тренутак за *Писмо*” (Лалић 1997д: 278).

„Десет сонета нерођеној кћери” Лалић је написао 1989. године, од 18. до 23. маја, а објавио их као други по реду циклус у збирци *Писмо* 1992. године. Свих десет осим заједничког наслова, као обједињујућег чиниоца циклуса упућеног нерођеној кћери, имају и посебне једночлане наслове, што указује на њихову могућу самосталност. Символи издвојени у наслову добијаће у различитим контекстима песама и додатна значења, дакле, Лалић шири и умножава значење. Углавном су то слични мотиви као и у претходном сонетном циклусу „Мелиса”: прстен, око, ватра, љубав, пчела, птица.

Интегративности циклуса, поред усклађеног појединачног именованја и обједињеног наслова, доприноси и жанровска јединственост, затим метричка и строфичка идентичност. Сви сонети као и у претходном циклусу написани су по петраркистичком моделу; сви су испевани јампским једанаестерцем (5+6), сем петог сонета „Трагови”, где песник комбинује 11(5+6) и 10(5+5). Лалићев једанаестерац разликује се од оног из поезије модерне, Дучићевог и Ракићевог стиха, посебно по томе што се он не држи круто нормираног места цезуре, те је почесто премешта иза 4. слога. У готово сваком сонету

¹⁷⁶ О предстојећој песничкој књизи *Писму* Лалић је писао Чарлсу Симићу: „Иначе, ових сам недеља интензивно писао песме и договорио се са Матицом српском да предам завршен рукопис до децембра – да би се књига појавила у 1987. Имам пола књиге и сјајан наслов: *Дванаеста књига!* Не верујем да ће песме из ње бити превођене јер правим књигу од песама у везаној форми: сонети, страмботи, октаве, катрени...It' s so fun, после толико година. Направио сам и читаву гомилу нових рима” (према Шеатовић Димитријевић 2007б: 154).

налазимо пример макар једног таквог померања.¹⁷⁷ Може се рећи да песник поштује традиционалну сонетну форму, традиционалну метрику и донекле систем римовања. Приметно је да се удаљава од традиционалног обрасца напуштањем јединства срокова у катренима. Сви су олакшани сонети у погледу риме, користи и обгрљену и укрштену риму у катренима, али понекад и комбинује ова два начина. Крши се и правило не преношења риме из катрена у терцете.

1. „Прстен”	Abba cddc Aee faf
2. „Око”	abab cdcd efg fge
3. „Лампа”	abab cdcd efe fgg
4. „Једнорог”	abba cddc eff eaa
5. „Трагови”	abab cddc efe ggf
6. „Завичаји”	abba cddc edf dfe
7. „Средокраћа”	abab cdcd efg efg
8. „Љубав”	abab cdcd efg efg
9. „Докази”	abba cdcd efg gef
10. „Поздрав”	abba cddc efg feg

У терцетима Лалић доноси мноштво схема; осам различитих распореда од укупно десет сонета, што значи да скоро сваки сонет има свој модел риме у сестету. То је и наговестио у писму Симићу док је припремао збирку *Писмо*: „Направио сам и читаву гомилу нових рима”, признаје песник, што ова разноврсна решења и потврђују:

abb cac (aee faf)
 abc bca (efg fge, edf dfe)
 aba bcc (efe fgg)
 abb acc (eff eaa)
 aba ccb (efe ggf)

¹⁷⁷ Једанаестерац се иначе сматра подобним за сонет због своје асиметричне структуре. „Omjer tako postavljenih dijelova *endecasillaba* više ili manje ili upravo jest jednak omjeru seksteta i okteta u 14 stihova soneta, i blizu je zlatnom rezu, ali to ipak nije, a blizu je i simetričnosti, ali ipak je nema. Mogli bismo govoriti o 'sonetnom rezu'” (Slamnig 1991: 41).

abc abc (efg efg x 2)
abc cab (efg gef)
abc bac (efg feg)

Први сонет „Прстен” покреће централну тему циклуса: однос видљивог и невидљивог, стварног и имагинарног света, присуство непостојећег и препознате јаве уједињене прстеном као симболом заједништва. И у насловној посвети сонета нерођеној кћери говори се о оној која није присутна у овом свету, чије је постојање онострано, а опет о оној која је постојећа за њега.

Што не постоји, могло је да буде
Или постоји изван одредишта.

Све оно што се скрива у ништа
Додирује ме на ивици бдења
Да ме опомене, ил да ме мења –

Овој амбивалентној фигури нерођене кћери песник распростире неизмерну и снажну љубав којом се потиру границе светова („Љубав што слепа је за последице, / Видовита за све што наставља је: / L'amor che move il sole e l'altre stelle”); љубав која одсутне отеловљује у земаљско трајање. У таквом односу према оностраном налазимо спону са Петраркиним песмама након Лаурине смрти, уз очиту формалну еквивалентност.¹⁷⁸

Јединству ове циклусне творевине допринеће понављање лексема, синтагми, стихова и песничких слика (простор између сна и јаве, бивствовање нерођене кћери у оностраном). Темелјни тематски стих – „Све оно што се скрива у ништа”, као први стих циклуса, поновиће се у истој песми као први стих сестета (што је уобичајен Лалићев поступак у сонетима), али и у последњем сонету, чинећи тако једну прстенасту структуру циклусне целине. Централна реч ове песничке слике – *ништа* – прожима семантички ток

¹⁷⁸ О Лалићевим додирним тачкама са Петрарком видети Веселиновић 2012: 86–105.

свих сонета („У твом завичају где је ништа,” 6. сонет; „Сваки ми корак сенчи једно ништа.” 8. сонет). По стиховној репетицији у вези су други и шести сонет: „Да будем јачи, што ме мање има;” и „Док бивам јачи, а све ме је мање”; затим други, пети и десети уланчани истоветним стихом: „А недремано око-камера” – „У недреманом оку камере”; потом пети и десети синтагмом: „Трезна халуцинација.”. Понављање је присутно и на мотивском нивоу; завршни сонет окупља кључне симболе – пчела, лампа, завичај, око.

Не само да су сонети у истом циклусу у интертекстуалној вези, него се сустичу преко доминантних елемената и са другим сонетним циклусом. Аоцијативно мотив пчела призива сонете „Мелисе”, изједначајући егзистенцију оне која није рођена са митским усудом јунакиње, укрштајући мотив љубави са мотивом вечног живота¹⁷⁹:

Паслика раја? Можда твоје лице,
Ти нерођена, рођена да трајеш
У телу што се претвара у пчеле.

(„Љубав”)

Уз мотив пчела, 4. сонет директно призива и именује Мелису:

А напев зујањем злате ројеви
Пчела што биле тело су Мелисе –
Па прекид траке, напев изгуби се...

(„Једнорог”)

А 10. сонет преноси исповест песничког субјекта о знацима којима је осетио присуство нерођене кћери – у гласу птице и крилу пчеле. Тако их поново у завршници циклуса спознаје у истом обличју, имајући у виду митску симболику пчела које преводе душе из света мртвих у свет живих, али и улогу песника као пчеле невидљивог који посредује између онога што је у свету видљиво и онога што није¹⁸⁰:

¹⁷⁹ О елементима трагичког у Лалићевим циклусима сонета „Мелиса” и „Десет сонета нерођеној кћери”, видети Брајовић 1998: 160–177.

¹⁸⁰ О томе песник говори у једном интервјуу: „Можда Рилке има право када каже, мислећи на задатак песника: ‘Ми смо пчеле невидљивог. Ми занесено скупљамо мед видљивога да бисмо њиме напунили велику златну кошницу Невидљивога’. За мене је ова слика само пример другог начина да се каже да је задатак песника – свему страшnome упркос – да слави задану реалност” (Лалић 1997д: 290).

Једном сам чуо те у гласу дрозда,
На северу, а с пролећа је било;
Једном си поглед крзнула ми крилом
Пчеле што тромо зуји око грозда.

(„Поздрав”)

Након овог катрена уследиће закључак усклађен са семантичким језгром читавог циклуса, границом сна и јаве, будности и бдења, несанице и привиђења – „трезне халуцинације”¹⁸¹, поновиће два пута песник.

Пролошка песма једина неће поменути „нерођену кћи”, док у свим осталим њој се песник или обраћа или о њеном бивству прича употребљавајући личну заменицу другог лица. Последњи сонет у својој завршници први пут у обраћању користи уз личну заменицу и заједничку именицу: „Поздрављам те, кћери.”

„Десет сонета нерођеној кћери”, међусобно повезаних жанровским, метричким, мотивским и метафизичким линијама представљају један од веома компактних циклуса радијалног типа, који има висок степен самосталности у односу на збирку *Писмо*”, закључује Светлана Шеатовић Димитријевић у књизи о структури и семантици циклуса у поезији Васка Попе и Ивана В. Лалића, да би потом указала на суштинску позицију овога циклуса у целокупном Лалићевом песништву:

Сонети се међусобно интегришу у целину, меру и равнотежу савршеног броја десет, истовремено призивајући митску и хришћанску Мелису из раног, младалачког сонета „Мелиса”, али најављују и пут ка религијском слоју последње песникове књиге *Четири канона*”. [...] Мелиса или нерођена кћер припадају једном од најзаумнијих токова Лалићеве поезије, која ће се у *Писму* и *Четири канона* сасвим јасно оваплотити у потврду и смисленост постојања непостојећих бића и песничке речи (2012: 306–307).

¹⁸¹ Подсетиће нас ова синтагма на идеје Псеудо Лонгина (спис *О узвишеном*) о принципу уметничког стварања сажетом у исказу *трезвени занос – sobria ebrietas*; тачније, о интегрисању вештине, разума, знања у ентузијастички занос као основ стварања.

*

Збирка *Писмо* сведочи о Лалићевом брижљивом раду на форми, потврђује и оправдава у правом смислу све поетичке исказе овога песника. Њоме је песник успешно повратио и потенцирао значај сталних облика и писања у строгим оквирима, свестан једнако важне семантизације формалног уобличења. Овој збирци припада и минијатурни циклус сонета „Два сонета о лобањи” иако је објављен непосредно након њеног изласка. Лалић је и усмено приређивачима и пријатељима, а и у рукопису потврдио да су они саставни део збирке *Писмо* и да само из техничких разлога нису у њој објављени, мада су записани у свесци са осталим песмама збирке. У *Делима Ивана В. Лалића* налазе се у напоменама, по одлуци приређивача који се водио чињеницом да им сам песник није одредио место у збирци. „Написани су 3. XI 1992, а објављени у *Књижевним новинама* (Београд), у оквиру темата ‘Читање *Писма*’, бр. 852, од 15. XI 1992, стр. 10” (1997: 265). Драган Хамовић у свом раду о овом Лалићевом сонетном диптиху констатује: „[...] ако по формалној страни израстају из *Писма*, по тематској преокупацији призивају Лалићево последње песничко дело, *Четири канона* (1996), поему о драми смрти и спасења” (2003: 30).

Два сонета под једним заједничким именом обележена бројчано без појединачног назива, што је особеност минијатурних циклуса, за мото доносе Шекспирове стихове из Хамлета, потпуно у складу са призваним предметом интересовања. Први сонет у октету ређа у свих осам стихова семантички затворене и релативно самосталне метричке-синтаксичке сегменте; сваки стих један је начин асоцијације на лобању, њен изглед и функцију:

Коштани оклоп главобоље, темељ
Коже покретне испод јагодица,
Припремљен сасуд за две шаке земље,
Бушан под танким мишићима лица;

Серијски облик испод образине,

Гладак под трошним лицем што се бора;
Метафора у сржи метафора,
Закон истоветног испод површине,

Сестет отвара призивање данског краљевића и наставља исти манир дескриптивно-синонимног разоткривања предмета, са мањом сентенциозношћу и јачом стиховном споном.

Други сонет у оквиру предметног поимања уноси мноштво библијских мотива и имена – крст, плод, Адам, праотац, прагрешка, Голгота, стабло, завет, Лазар. А у средишту хришћанске симболике подвлачимо и један метрички цитат из националне поезије којим песник подсећа и на своје присуство Дисовим речима: „У овај живот где сам пао и ја;”.

Попут свих сонетних остварења у збирци *Писмо* и овај сонетни диптих испеван је јампским једанаестерцем (5+6), са стилизовано упршћеном римом – abab cddc efe ggf; abab cddc efg gef. Структурно се придружују јединственој скупини Лалићевих сонета у којима се наклоност петраркистичком моделу ниједном није изневерила, што иде у прилог чињеници да песник валоризује италијанску традицију по питању строфног аранжмана, па и метричког једанаестерачког оквира, док поступком сроковног олакшавања следи бодлеровску линију. Мада, већ и сама насловна поставка теоријског појма – *сонета* и предметног појма – *лобање* у засебној релацији, шта више и са потпором стихова песника који нужно усмеравају на очекивани вид формалног уобличења, оставиће нас у стању изневереног очекивања. И у игри асоцијације, са отвореним пољима – *сонет*, *лобања* и *Хамлет*, без двојбе, решење би гласило – енглески (шекспировски) сонет. Но, Лалић не ремети своју доследно одрживу структурно монолитну сонетну грађевину и остаје веран *страсној мери*, поетичком појму пројектованом и на форму симетрично асиметричних делова.

в) „Сонети Магу”, „Фаунова досада” и „Сонети из самоће” Борислава Радовића

На месту последњег, уједно и најкохерентнијег циклуса прве песничке књиге *Поетичности*, Радовић је објавио свој први сонетни циклус „Сонети Магу”. У предворју циклуса налазе се Хераклитове речи – *Све је замена за ветру и ветра за све*, усаглашене са поетским светом прве књиге Борислава Радовића „који је зацртан хераклитовском бољком о пролазности времена” (Крњевић 1973: 589). Сонети су „тематски конципирани око једног спиритуалног симбола чије ће значење до краја остати нејасно, али чије ће катализаторско дејство у њима бити неоспорно” (Милосављевић 1968: 183). Овај циклус ће, од претходно написаног у збирци, у реторичком маниру одударати по сугестивном и директном песничком исказу, али ће исто тако бити и клица потоњег песничког периода који карактерише „спиритуалност у изразу и у тематским преокупацијама, неодређеност предмета око којег се конституише песма, синтаксичка склоност ка развијању вишесмислености, изванредно суптилно лексичко богатство” (Милосављевић 1968: 183). Вредност ових сонета налажена је управо у језичкој раскоши и синтаксичком сазвучју; циклус је наиме највише хваљен као вербална творевина. Тумачећи прве две Радовићеве збирке, Милосав Мирковић констатује:

Више вербална творевина, углачана и развијена кроз сонете који скривају тренутне унутрашње младалачке хаосе, *Сонети Магу* су далеко од тога да звоне чарима и аријама по инерцији већ утврђеног и петрификованог дучићевског сонета, иако му, поред честих духовних сазвучја Сен Џон Перса као похотљиве и афинитетом оправдане лектире, дугују ону ноту прибраности и респекта за тему, ма колико она не била емоционално жестока и нервима изаткана (1973: 198).

У овом младалачком достигнућу песник јасно спроводи јединствену замисао деканонизације по питању обликовања сонетне форме. Свих тринаест сонета обележених римским бројевима испевани су слободним стихом и астрофични су, мада се на основу римовног склопа очитује интенција петраркистичке структуре. Интересантно је да Радовић прави једнак број комбинација у катренима и терцетима. Три модела у катренима – 9 песама abba abba, 3 песме abab abba и 1 песма abba baab; три модела у терцетима – 10

песама ccd eed, 2 песме cdc ede и 1 песма cda acd; готово и једнак број распоређених модела.

I	AbbaAbbAcdaacd
II	abababbacdcede
III	abbaabbaccdeed
IV	abababbacdcede
V	abbabaabccdeed
VI	abbaabbaccdeed
VII	abbaabbaccdeed
VIII	abababbaccdeed
IX	abbaabbaccdeed
X	abbaabbaccdeed
XI	abbaabbaccdede
XII	abbaabbaccdeed
XIII	abbaabbaccdeed

Прва песма једина драстичније нарушава традиционални распоред риме. Поступак понављања првог стиха као иницијалног на међи два катрена, или пак, октета и сестета, приметан је не само код Радовића него и код других неосимболиста, посебно Лалића. Рефренски стих не само да је у функцији окупљања садржаја у јединствену унутрашњу целину, него и указује, уз риму, на структурни модус. Деканонизацији се поред астрофичног поретка придружује и преношење *a* риме из катрена у терцете.

Императивно обраћање ономе у наслову именованом на почетку првог сонета наставиће се и у свим наредним сонетима.

I

Изађи на брдо и објасни сакупљеном свету

Повратак пламене руже из масног песка међу људе

И у збуњеној ноћи бегунаца пусти је нека буде

Кула водиља у раскалашном смету.

Изађи на брдо и објасни сакупљеном свету

Радост гладних крава за влат родне груде
И учини да тешке капи младе крви пробуде
Љубав у утроби земље започету.

Изађи на брдо и објасни сакупљеном свету

Пут ка загробној слави на дохват сигурном зубу
И откриј у сузном честару траву која пече
И у лајању пса на звездану мету

Поздрави опрезан скок по опасном рубу

Из узнемиреног поднева у сањиво вече.

*

Друга по реду песничка књига *Остале поетичности* осим појединачних сонета донела је и два мања циклуса сонета адекватна захтевима броја лирских текстова у циклусу. „Фаунова досада” има четири, док „Сонети из самоће” шест песама маркираних само римским бројевима. Тако груписани један до другог циклуси и окончавају збирку. Као и сви остали сонети из ове збирке, поштују конвенцију оделитости два сонетна дела и потподелу на две врсте строфа.

Циклус „Фаунова досада” почиње песмом у деветерцу (5+4), док су остале испеване слободним стихом. Радовић је све своје сонете римовао, па тако и ове циклусе, и то не са тако великом разноврсношћу у сестетном делу; више пажње је поклањао поигравању са римом у катренима. Иако строго држи до две риме у октету, вешто барата њиховим комбиновањем са интенцијом потискивања ритмичке монотоности. Па тако обрће и обгрљени и алтернирајући низ, и прави хибридне форме. Овако створена олакшица при римовању не значи у његовом случају избегавање тешкоће у савладавању традиционалне форме. Ова условно названа „песничка ситница” Радовићу је вид идентитета при модерном сенчењу окоштале форме; односно, како би то Предраг Петровић у свом раду о

Радовићевом римовању рекао, „најјачи зупчаник у машинерији везаног стиха” (2003: 74), а ми ћемо додати и слободног.¹⁸²

- I abba baab cdc ede
- II abab baba ccd ede
- III abba abab ccd ede
- IV abab abab cdc ede

Циклус „Сонети из самоће” потврдиће поетски свет привида, неодређености и нејасних сазнања, каква је иначе целокупна поезија Борислава Радовића. Свет ових шест сонета свет је поезије која „наслућује и пева о ономе што постоји у нашој свести (односно: свести песничког субјекта), што делује на наше мишљење и понашање, али се, због своје сложености, не може прецизно именовати”, како то констатује Александар Јовановић у опсежном осврту на Радовићеву песничку стратегију (1994: 207).

Приметно преплитање и понављање појединих лексема, синтагми, па и читавог стиха држи на окупу песме под заједничким називом, указујући овим интертекстуалним циклаторним везама на тип радијалне повезаности. Издвајамо кључне симболе као споне међу песмама: сумрак, кост, пламени голуб, сенка, вода, лабуд. Примера ради:

- Пламени голуб доноси ми вест (I)
- Дишући пламен свог голуба, али без уздаха (II)
- ...; сићушни сумрак кроз кост се јавља. (I)
- Кроз сећање мајке и белу сличност кости
- И расположења из злочина или сумрака: (IV)
- У модар сумрак мирна је обала... (VI)

¹⁸² О улози риме у Радовићевој поезији и постизању одређених значењских ефеката овим песничким средством; повезаности риме са иронијским и пародијским тоном, видети Јовић 2003: 59–71. и Петровић 2003: 73–81.

Моја сенка показаће ми ту исти лик, као и вода. (II)

Из бића сенком издвајан и ношен (IV)

У земљу, у дим, у прашину, у сенку, у ништа (V)

Завршни сонет у свом ткиву поновиће многе од тих лексема. У њему се проблематизује питање поезије, настанка и сазревања креативног тренутка, указује на тешкоће песничког делања:

VI

У модар сумрак миран је обала са које
Мноштво мојих мисли изгледа као шума света.
Њу само пробија крилом без трепета
Лабуд или змија измишљена страшћу боје.

Могућности знају да се између веђа споје
И горе као звезде, без стаса и покрета.
О Моћне, ја не тражим ништа до једног лета
До једне јесени да песме сазру моје.

Зрак на води ме тражи као избор прост
Као кожа разапета о нечије бескрајне гране
Не гране: увек из земље ниче засађена кост.

Кљунови у грудима жестоко ме бране
Да останем у свом телу случајан гост:
Сви стижу до обале са оне стране.

Интересантна је једна чињеница у интерпретацији овог циклуса, уочљива само посматрањем песама исте формалне уобличености. Наиме, да нисмо претходно читали засебне Радовићеве сонете, лако бисмо пропустили сустицање на синтагматском нивоу можда са функцијом циклусног заметка. Тако у IV сонету циклуса песник понавља

насловну синтагму једног појединачног сонета – *луталачки дар* („Из бића сенком издвајан и ношен / Не као трои вал луталачким даром”, почиње први катрен), правећи асоцијативни лук са претходним тематско-мотивским разматрањима у истој форми. Па тако призван сонет који смо већ издвојили по својој метричкој и римовној засебности¹⁸³, отвара у овом контексту ново питање подстакнуто понеком истом лексемом (нпр. кост) и истоветним стихом („У овом телу само гост”¹⁸⁴). С обзиром на исту годину настанка сонета „Луталачки дар” и циклуса „Сонети из самоће” (1956. године), питамо се није ли овај засебан сонет био повод настанка циклуса, тачније био у функцији пролога из којег се родила потреба опсежнијег преливања мисли у више песама? Како било, висок степен коресподентности између њих је очит, што може да иде у прилог чињеници о јединствености Радовићеве поетике, или пак „доследности песничке стратегије”. Подсетимо, да је и Лалић у својим сонетима, било засебним било у низу, баштинио ту линију мотивске сродности и асоцијативног повезивања песама.

У схеми риме нема већих промена у односу на претходни циклус, доследан је одређеним моделима и сопственим нијансираним преплетима:

- I abab abab ccd ede
- II abba baab ccd ede
- III abba abba cdc dcd
- IV abba baab cde cde
- V abba abba cde cde
- VI abba abba cdc dcd

¹⁸³ Видети поглавље о појединачним сонетима на стр. 164.

¹⁸⁴ У циклусу овај стих налази се као претпоследњи стих и IV и VI песме:

Порећи је спас као и кад се рекло,
Ако смо у телу случајни гости
 За ново лутање без преживелог знака. (IV)

Кљунови у грудима жестоко ме бране
Да останем у свом телу случајан гост:
 Сви стижу до обале са оне стране. (VI)

Елементарни опис овог корпуса текстова откриће још један Радовићев поступак – мешање везаног стиха са слободним чак и у оквиру једне песме; то могу бити чак и каталектички облици традиционалног стиха који су помешани са стиховима без утемељених обележја. Такав поступак, уз поменути комбиновања облика поетског говора у његовом песништву, оснажује песников исказ о равноправности форме.

г) Данојлићев и Вукадиновићев сонетни триптих

Уз поменути Миљковићев циклусни триптихон треба поменути још два циклуса од три песме из пера његових песничких сродника: Данојлићево „Северно море” и Вукадиновићев циклус „Трагом камених цветова”, оба објављена у поетским првенцима.

„Северно море” доносе „Урођенички псалми” (1957), одмах након истоименог циклуса у којем је своје место нашао и један сонет касније преправљен (VIII песма). Трагом римовног склопа (прва два abba abba ccd eed, трећи са разликом у терцетима cdd ccd) и реског окрета мисли између октета и сестета, ове три неименоване астрофичне песме у складу су са дводелном композиционом структуром.

I

Вода, кажемо, отиче преко свечеве браде
Вода улази у ноћ и препливава цесте
Ватра се мокра помаља у шибљу честе
Где није све узалудно. На крову има наде
И насртљивости мишева. Девојке људскост раде
У источном парку (ни срце ни јесен ни кестен)
Само петао шуму пали пламеном кресте
И не певуше жене у сапуници каде
Запали све мостове. Пљуни на што си био
Већ се топе клисуре где си мачеве крио
И речима секао конопце одвојености
И по долажењу са југа танких снегова и ластва
Усправи се у дусању. У шупљим гранама храста
Остави свете руке и обнажене кости

Императивно обраћање другом или самом себи којим се граде сестети I и II песме („Очувај још мало наде крај ових пустих међа”), добиће у III песми спознајну улогу о бивству претходника: „Трчећи сазнаћемо: неко је пре нас пио воду”, истиче песник.

*

И док је Данојлић испевао велики број сонета, Алек Вукадиновић је ову форму опробао само једном. Својом првом песничком књигом *Први делиријум*, из 1965. године, прилично заборављеном па чак и занемареном у односу на потоње стваралаштво које му је обезбедило значајно место у културно-духовној линији српског песништва, Вукадиновић обитава у миљковићевском миљеу, понесен његовим скупом мотива (вода, ваздух, ватра, песма, птица), његовим модусом обликовања песме, његовим језичким формулацијама. Интензиван утицај Бранка Миљковића приметан је већ на прагу овог песничког првенца ефектним метапоетским промишљањем. Идеја песме, односно она властита свест о песми и у Миљковића слојевито артикулисана, осим у Вукадиновићевом уводном „Упозоравању песме”, расветлиће се потом у „Путовању песме” и у обраћању истој „Откуда песмо одједном тај брег”. Осетно присуство „принца песника”, апостола неосимболизма, експлицираће и песма – посвета „Бранко”.

Дужи везани стих (12 (6+6) и 11(5+6)), почесто и слободни стих, поетско прозни записи, најчешће груписање стихова у парно римоване секстине, што уочавамо у овој књизи, наћи ће своје место, иако ређе, кроз читаво песничково стваралаштво. Но ипак, таквом емпиријском поетском садржају песник се више неће враћати. Само у тој првој фази је и очекивано окушаваће у једном минијатурном сонетном циклусу („Трагом камених цветова”; abba cddc eeb ffb; eef eef; eef ggf), из данашње перспективе, након свих Вукадиновићевих песама, толико другачијих мисаоних прелива, другачијих изричаја, интимно емотивних немира занемарених у потоњем времену.

III

Na te sutonske kosti pao sam kao veće
Dok jedan glas okrećem žudnoj obali ptica

U tom smrknutom krugu bez srca i bez lica
Tvoja bolesna tama osakaćena teče

Od toga palog tela još samo pantomima
Tvoj mrtvi dekor preosta da objašnjava
Sad povučeno i divno oblik ti negde spava
I ljubav odjekuje nad nepoznatim tlima

Kako da povratim tvoju okruglu javu
Ili preselim lice u kamen il u travu
Dok jednako u kori odzvanjaš kao šuma

Od zamišljenih stvari preostale su boje
Ljubav i privid sad više ne postoje
Dok uzaludno tečeš po gorkom krugu uma

Чињеница је да, у периоду када се форми придавала велика важност, када се сведочило кроз аутопоетичке исказе о значају обликовног модуса, чему је допринела већина српских неосимболиста, Вукадиновић иако под окриљем ове групе, није појашњавао формална средства нити је обнављање традиције видео у реактивирању утврђених облика. Отуда у читавом његовом песништву, изузев ова три обједињена сонета, понеке сеста риме и строфа које сам песник назива терцинама, не налазимо употребу сталних облика песме и строфе. Али зато он доноси, па чак можемо рећи, враћа из традиције обиље наших стихова и мањих древних облика говора, чиме допуњује и богати формалне могућности које је његова песничка генерација постигла. Подједнако интересовање за та два поља резултирало је стваралачким дорађивањем наслеђа.¹⁸⁵

¹⁸⁵ О богатству обликотворних могућности у песништву Алека Вукадиновића, широком распону његовог метричког изражавања који је усклађен са идејним принципом певања садржаним у вечитом враћању, циркуларном, преплетеном и слојевитом, а притом никад истом, видети Париповић 2014б: 307–330.

д) „Име заборава”, „О двојнику”, „Руб времена”, „Неправилни сонети” и „Слике из сутона” Велимира Лукића

Не само по броју појединачних, него и по броју циклуса сонета Лукић међу својом песничком генерацијом предњачи. У само две поетске збирке, *Лето* и *Негде је час*, дао је пет структурно уједначених циклуса. На почетку поетовања склонији је криптоформи збијањем структура у једну астрофичну целину, каква су оба прва циклуса (један од пет, други од осам сонета), испевана слободним стихом:

„Рађање игре”, „Надирање”;	
„Присутност”, „Инкарнација”,	
„Лобања и лето”, „О лети и коби”,	
„Неуморни фаун”	ababdcdefefef
„Осветљени вид”	aabbcddefefef
„Долазак бола”	ababcbcbdedede
„Лажна светлост”	ababdcdefgefg
„Порицање истоветности”	ababdcddeded

Два сонета можемо по рими издвојити: продужени сонет „Снага светлости” – ababababababab, и „Неопозива препрека” – ababababcdcdcd, једини од ових 13 без стилизације упрошћавањем, а интересантан и по несагласју римовне структуре и синтаксичко-смисаоног устројства. Семантизација у овом сонету сугерише формалну организацију неусклађену са условном, односно подразумеваном строфичном поделом коју по рими градимо, тако добијамо структуру 5+4+4:

Неопозива препрека

И када сам покушао
Да истоветност нашу остварим
Замишљен мој длан који је на тебе пао

Пробуђен можда нечим старим
У коси твојој неопозиво је стао.
Луко, о којој тада сањарим
Луко, и ужас који је зачарао
Одаје откривеног мора, и с њим
Дијамантне складове ћутања.
Када су светови нацртани
Устали са мапа. Мутна питања
Која су васкрсла скрхани
Одједном видик сећања
Забрависмо у сну. И рече неко:

„Стани.”

Већ следећим триптих-циклом „Руб времена” започиње Лукићева одређеност за италијански строфни идентитет и особито млађи распоред римовања у терцетима; сва три сонета („Увод у заборав”, „Црни лабуд”, „Јасност бола”) не одступају од канонизованог обрасца римовања – abab abab cdc dcd.

За 20-ак година Лукић ће се поново вратити циклизацији сонета, са сложенијим приступом према циклаторним везама. Жанровска, обликовна и метричка усклађеност интензивираће се и мотивском сродношћу којој претходно није придавана велика пажња. Темпоралне насловне одреднице и појаве у циклусу „Неправилни сонети” – *сутон, сенка, магла, тама, време, час* – својим укрштајем кроз осам песама заправо проблематизују људска стања, живот и бремене:

Не постоји вече, не постоји време
Док пролази небо и цери се зима:
То претихо цвета наше мудро бремене
Тај живот насушни у свим корацима.

(„Сутон”)

а као њихову пропратну појаву и поетско стварање („Тражећи пуну утеху рима / Зурећи ведро кроз крв и кости / Та иста жеља припада свима / Некако да се живот премости.”). Песма „Тама” читава је у метапоетском маниру:

Грубе су биле песме наше
Постале од малог бола
Пустош из њих кроз време маше
Жестином бившег алкохола.

Ми као да смо неми
Без њих, са њима, све је исто
Поруга нема куда да стреми
Све је у нама безнадно чисто.

Само нас крадом те речи муче
Док зимска ноћ се пресијава
Поново наше душе уче

Шта беше страст, а шта јава.
Дах нам трепери њиховим звуком
Ал све убијамо сопственом руком.

Сонети овога циклуса оправдавају насловно одређење *неправилни* олакшаним римовањем (изузев треће песме), али и нарушавањем изосилабичности (изузев прве песме испеване у симетричном дванаестерцу).

Суморна атмосфера, смирај и измак дана који уједно дочаравају и самртне часе, пролонгираће се у циклусу који следи – „Слике из сутона”, артикулишући *сећање*¹⁸⁶ као најчешћи моменат у тренуцима спознаје краја и сагледавања лика смрти. Наговештај ишчезнућа прилика је за преиспитивање сврхе песничког делања:

.....
И сви када слуте да песнику крај је

¹⁸⁶ У поговору Црњанскове књиге *Итака и коментари*, Танасије Младеновић подсећа да велики број песама Милоша Црњанског представља непосредно сећање на рат. О значају сећања у поезији призива и мишљења других: „Уметност је дуга”, рекао је Гете. За њен пун и дуготрајан успех, поред дуготрајног рада, често је потребно и дуго сећање, јер сећање је неисцрпни арсенал мотива које треба, увек и поново, извлачити из таме наталожених утисака и искустава, и поново их, уметнички рекреирати. ’Требало је заборавити Тројански рат, или га опевати. Поезија чини напор сећања и победу сећања’ (Ален)” (видети Црњански 1959: 296–297).

Да тек онда песме започиње слика.
Јер временом дугим само рима сјај је
Што пакао гони од твог кротког лика.

(„Сећање на Пастернака”)

Шест сонета идентичног принципа насловљености („Сећање на Рилкеа”, „Сећање на Пастернака”, „Сећање на једно вече у Большом театру”, „Сећање на Петрарку”, „Сећање на Дантеа”, „Сећање на Еурдику”) призивају претходнике на које се песник позивао, оне на које се угледао и садржајно-инспиративно и по приступу форми. Лукић ће овим циклусом обелоданити своју лектуру, која је уједно и лектира читаве генерације у којој је узео учешћа. Тако је Миљковић својим циклусом „Седам мртвих песника” призвао, како би то рекао Лалић, „гласове мртвих” из домаће традиције, док је Лукић овим циклусом допунио њихову и своју традицијску ризницу сећањем на стране узоре и честе тематско-мотивске комплексе (Орфеј, Еуридика). „Слике из сутона” као његов пети и последњи циклус, најкохерентнији је, са најусаглашенијом и најфункционалнијом насловном одредницом за један циклус. Њиме се прави осврт на поетска чворишта из којих су се пружале лирске нити новог односа према делу – песми. Иако је исказан респект према поменутиим именима у наслову, у текстури самог поетског записа призивају се и друге поете, било да су у корелацији са именованим по формалном уређењу, било да су тематски задирали у исти инспиративни круг. Тако ће дијалог са Петрарком контекстуализовати и другог најрелевантнијег сонетисту Шекспира већ првим стиховима: „Спевати свемир у Лаури / Или сонета Црну Даму, / Будити значи мртву буру / Или лагати сопствену чаму.”.

1.1.11. СОНЕТНИ ВЕНАЦ

Укључивање сонета у веће целине (циклусе), у низ песама исте изабране или задате теме, не подразумева и губитак самосталности сонета, мада у подужој песми могу стећи и функцију строфе. Када се таквим повезивањем понављају риме говоримо о ланцу сонета (*catena di sonetti*); када се понављају стихови, односно када се преносе читави стихови из једног сонета у други, говоримо о сонетном венцу (*sonetto della corona*).

Циклусну композицију коју данас идентификујемо као сонетни венац утемељио је у првој половини 19. века Франц Прешерн, начинивши први значајан пример тог обрасца (Сонетни венац, 1834). То је тип дуге песме од 15 сонета, карактеристичне технике повезивања: последњи стих првог сонета је и први стих другог сонета; последњи стих другог је први стих трећег и тако редом. Четрнаести сонет на самом крају понавља први стих првог сонета, чиме се круг понављања затвара. У суштини, колико има стихова у сонету толико има сонета у венцу, с тим да се на крају венца налази још један сонет који све претходне обједињује. Петнаести сонет (магистрал, магистрале, мајсторски) сачињен је од свих првих стихова претходних четрнаест сонета. Прецизније, прво се напише магистрал, а потом сви остали сонети са већ одређеним првим стихом; дакле, писање иде обрнутим редоследом у односу на читање песама у венцу. „За стихове магистрала карактеристичан је паратаквички однос; семантичка затвореност, односно релативна самосталност стихова. То их чини лакше уклопивим у другу целину” (Грдинић 2007а: 112–113).

Осим овог најпознатијег типа сонетног венца, налазимо и скупине од седам, петнаест и тридесет сонета, па чак и на различите начине компоноване. Принцип понављања стихова је исти – последњи стих једног је први стих наредног сонета. Прешерновом је близак француски *sonnet redouble* – има сонета колико и стихова у сонету, с тим да је први сонет овде у улози подлоге (уводна или закључна песма) за настанак преосталих 14 сонета који понављају његове стихове на почетку или крају.

Назив Прешерновог дела у словенској књижевности означавао је само ту строгу цикличну композицију и под његовим утицајем се термин у том значењу, као и тај образац раширио у друге словенске и европске књижевности (хрватску, српску, македонску, бугарску, руску, мађарску, немачку). У српској књижевности тек друга половина 20. века доноси прве сонетне венце, од којих су два написали припадници групе неосимболиста, Бранко Миљковић и Иван В. Лалић. Међу најпознатијима управо је Миљковићев сонетни венац „Трагични сонети”, уједно и уметнички најзначајнији у савременој српској књижевности. Лалић је, међутим, својих „15 прелудијума за љубав”, објављених у трећој по реду књизи *Велика врата мора* (1958), изоставио у издању које је сматрао својом првом песничком књигом *Време, ватре, вртови* (1961).

У последњим годинама 20. века (нарочито у словеначкој књижевности) песници усложњавају ову већ саму по себи сложену циклусну структуру стварањем сонетног венца сонетних венаца.

а) „Трагични сонети” Бранка Миљковића

У композицији прве песничке књиге *Узалуд је будим* сонетни венац је нуклеус сонетног станишта. И технички и по значају у самом је средишту Миљковићевог првенца. Вреднован високо од многих књижевних теоретичара и критичара, пружа нам потврду песниковог артизма и смелости да се окуша у захтевној и строгој форми. Доста је успутних и генерализованих запажања остављено, а мало је радова који исцрпије, из више угла расветљавају ово Миљковићево сонетно достигнуће. Речено је, најчешће у хвалоспеву: „Најлепше стихове Бранко Миљковић је испевао у ‘магичним сонетима’ беспрекорном сонетном венцу, уједно и свом најмисаонијем и најзрелијем остварењу” (Милорадовић 1973: 59). „Трагични сонети” називани су „великим метафизичким путописом српске поезије” (Микић 2011: 64). Сматран је „обликовно, тематско-мотивски и мисаоно-психолошки” вертикалом књиге *Узалуд је будим* (Ракитић 2005: XX).

Налазили су му и мане: „Овај сонетни венац није нарочито садржајна драма (недостаје му непосреднија животна подлога, полет, темперамент, јер у поезији, сматрам,

сонетни венац је у извесном смислу оно што је у прозној књижевности драмски текст), [...]” (Бандић 1973: 96).

Указивано је на тематску раван: „Проблеми суштине бића, његове појавности, сазнања истине и љубави као највише људске и духовне моћи преплићу се у циклусу ‘Трагични сонети’” (Зорић 1973: 239); „‘Трагични сонети’ су сведочанство суморног доживљаја живота, али и нека врста транспоноване биографије песника и песме” (Џацић 1965: 86). Поређен са класичним спевовима, Дантеовим, Вергилијевим и Његошевим, венац је виђен као „једно замишљено ‘путовање’ кроз различите сфере духовног искуства, на шта указују сами наслови појединих сонета: [...]. Ту су затим реминисценције на трагичне тренутке из српске националне историје: [...]” (Ракитић 2005: XXI).

Стављан је у однос према традицији и родоначелнику овог облика, чиме се открива настојање неосимболиста за неодељивошћу традиционалног и модерног: „Његови ‘Трагични сонети’ садрже јасне трагове сонетног венца Франца Прешерна. Из њега преузима риме (преко Крклечевог превода) и кључне речи од којих гради нови смисао. Тако је традиција преко звука (на еуфонијском нивоу римама), кључних речи (семантичком нивоу) и облика, призвана у његовом модерном сонетном венцу” (Грдинић 1996: 98). Уочивши тај особен Миљковићев поетски код у мајсторском сонету, Мирослав Топић детаљно представља дијалог са песничком традицијом базиран на звуковној, семантичкој, па чак и ритамској вези и у другим сонетима венца: „Веза која је успостављена у *Магистралу* провлачи се као Аријаднина нит кроз лавиринт Миљковићевог сонетног венца, чија архитектура обезбеђује максималну акустику”, закључује Топић (1970: 583).

Свих 14 сонета, иако обједињени заједничким називом, Миљковић обележава римским бројем и појединачним насловом који сугеришу мотивску структуру, док је последњи под термином *магистрале*¹⁸⁷. Као мото венца ставио је речи Сент Бева: „Идеја у сонету је кап есенције у кристалној сузи”, указујући на драгоценост и ефектност оформљене мисли у овој златној и звучној крлетки до које само истанчаним чулима можемо доћи. Сваки сонет у овом специфичном циклусном плетиву преноси и развија

¹⁸⁷ Ово је и Прешернов термин, према старијем италијанском *sonetto magistrale*. Српски су песници чешће користили назив *магистрал*, који подржавају и лингвисти (видети Petrović 2003в: 151–152).

Миљковићеве поједине кључне мотивске проукупације: птица, ватра, речи, песник, песма, љубав, смрт, ветар, сан, трагање за бићем, заборав. Лексичка понављања у више текстова, поред стиховних које сама композиција сонетног венца подразумева, потврдиће радијални тип интертекстуалне кохезије. У овом типу „повезаност између текстова није условљена фабулативним развојем поетске ситуације, већ се остварује захваљујући смисаоном повезивању текстова који чине лирски циклус” (Стерјопулу 2003: 90–91). Дакле, имамо принцип рекуренције или понављања. Када се елементи понављају у различитим контекстуалним окружењима задобијају и различите смисаоне набоје.

Највише пажње у „Трагичним сонетима” Миљковић придаје смислу певања, положају песника и његовом односу са песмом. Запитаће се: „Шта је то што се у дну песме крије?” (III, IV сонет). Питање поезије, поетског прегнућа или песничке артикулације крије се и у стиховима IV сонета: „То питоме долине посташе провалије / У овој песми у којој немам мира.” (IV сонет); песма се и из игре рађа, каже песник: „Нек игра се песник док песму не створи / Птицом осветљени певач који у мени пребива.” (XII сонет).

Више стихова сентециозно ће покренути метапоетски исказ, потврђујући песникову кључна поетичка начела. Препознајемо брисање предметности и доминацију речи у свету:

.....роним
У простор пре речи где труне моја глава
(I сонет)

Целог живота речи су нас крале.
.....
Где реч има вредност судбине и подсвести
(III сонет)

Понављам речи које су ми дале
Тај цвет тај камен птицу што искрсну
Из ничега, сунце које се распрсну
Над светом кога су саме одабрале.
(VI сонет)

Ал вребају нас висине где ствари смисао губе,

Где је суштина округла и облик себи сличан,
И од целе јаве остале су тек речи.

(X сонет)

Песник поистовећује биће и речи; док трага за бићем песничког субјекта, тражи и измишља нови свет језички заснован, свет поезије са сопственим поретком далеко од опасне „симетрије / Светова поређаних умом у привид.”.

Слутња смрти попут нити уплетена је кроз све сонете венца; негде насловима сонета (Кула лобања, Сећање на покојника, Почетак заборавља, Крај путовања), негде стиховима:

Нестајем бдијем постајем глас и време
Цвет већи од ноћи празни талас без успомене
Звезде које се над главом мојом пале
Којима замених вид и име свога правца

(II сонет)

Под земљом ће се наставити трајање започето.
О све што прође вечност једна бива.

(XII сонет)

Од IX сонета доминантни су љубавни мотиви; почиње се порицањем овог осећања:

А нема љубави, доказ је ова обала и ова вода.

(IX сонет)

Ал не постоји љубав....

(X сонет)

потом се изнова у Миљковићевим песмама актуализује орфејска ситуација и дозивање оне која је заувек изгубљена:

Љубави моја мртва а ипак жива

(XI, XII сонет)

Љубав никад није завршена.

(XIII сонет)

да би пред крај сонетног венца љубав била издигнута, да би се повратила вера у њено постојање и њој испевала химна у XIV сонету:

Проповедање љубави

Нема мене ал има љубави моје;
Видим је у сунцу и земљи где нам труну кости.
Довршава се дан у њеној захвалности
Слично музици слично празнини, спокојем.

Она ће сачувати намере моје и твоје
И васкрснуће мртве рођендане по милости.
У подножју ветра немерљива сен охолости
Нестаће у пепелу оних што више не постоје.

У пусто срце у мртво време ме зови,
Минула чежњо, да се свет понови.
Ако не сазнах љубав и успавах свој ум,
Па ми је празан дан који још дошао није,
Ко грану која се издужује у узалудан шум
Нека ме недостојног ветар обавије.

Последњи и поентни терцет XV сонета и читавог сонетног венца, иако апострофира љубав (било да је у питању жена – Еуридика или дела – песме), знак је песникове судбе и наслеђа које за собом свима оставља, а које пролазности одолева и након смрти творца:

Љубави моја мртва а ипак жива
О све што прође вечност једна бива
И нема мене ал има љубави моје.

„Трагични сонети” исту формалну матрицу обликују на три различита Миљковићева начина: најбројнији су сонети са спојеним терцетима (8), потом петраркистички сонети (6) и један астрофични сонет. Преплетом ових поигравања графичким аранжманом сонета, без правилности у редоследу, исплетен је венац. Написани слободним стихом, сви су римовани:

„Почетак сна”	abba abba ccddee
„Кула лобања”	abba abba scadda
„Одбацивање сумње”	abba abba ccd eed
„Почетак путовања”	abba abba scadda
„Почетак трагања за бићем”	abba abba cbc bdd
„Поистовећивање бића и речи”	abba abba cca dda
„Испаштање сна”	abba abba cdcdee
„Сећање на покојника”	abba abba cde cde
„Почетак заборављања”	abba abba cca dda
„Измишљање света”	abba abba cdecde
„Зачаравање”	abbaabbaccdede
„Проповедање ватре”	abba baab cdcada
„Крај путовања”	abba xbba cdcede
„Проповедање љубави”	abba abba ccdede
„Магистрале”	abba abba ccd eed

Катрени доследно спроводе обгрљену риму, чак и када су спојени у астрофични низ, изузев песме „Проповедање ватре” у којој се у другом катрену задржава обгрљеност, али у супротном следу – бааб. Једноличност риме у октету заталасаће шест терцетних модела. У понеком терцету није се поштовало правило не преношења риме из катрене у терцете, па је Миљковић понављао *a* риму у пет сонета, а само једном *b* риму.

aab bcc (ccddee 1 песма)

aab ccb (ccadda 4, ccd eed 2)

aba bcc (cbc bdd 1, cdcdee 1)

abc abc (cde cde 2)

aab cbc (ccdede 2)

aba cbc (cdcada 1, cdcede 1)

б) „15 прелудијума за љубав” Ивана В. Лалића

Лалић је свој једини сонетни венац објавио као четврти циклус треће по реду збирке *Велика врата мора* (1958), да би га потом изоставио у сабраном издању свог раног песништва *Време, ватре, вртони* (1961). Место је задобио међу изостављеним песмама и 1997. године у четворотомним приређеним *Делима Ивана В. Лалића*. Све раније речено о формализацији Лалићевих сонета, очито је и у сонетном венцу: написан је јампским једанаестерцем (5+6) са свим карактеристикама које му песник као свој лични печат утискује; римован и строфно подељен на катрене и терцете. Строга форма повезивања стиховним понављањем на задатим позицијама очекивана у венцу испоштована је у потпуности. Шта више, у понеком сонету примениће репетицију првог стиха, који је и последњи стих претходног сонета, унутар четранестостиховног низа. Примера ради, 4. сонет на иницијалним позицијама сваке строфе у виду одјека користи стих „Ко спава, тај то не осећа више.”, у сестетном делу губећи лексему *више* као диференцијални сегмент сонетне асиметричности. Потом, 7. сонет са два пута поновљеним првим стихом у октету („Под небом једно време дотрајава”); као и 12. сонет са прагматичном функцијом истог уводног стиха октета и сестета у смеру потврде сродствености и целокупности поетског доживљаја сливеног у неопходну меру.

Бројчаним нотирањем без посебног именовања, за разлику од Миљковићевих сонета у венцу, песме додатно потврђују компактност циклусне творевине и преносе тежиште на насловну синтагму као најважнији кохезиони елемент. Тако Лалићев 15. сонет неће понети назив мајсторски или магистрале као Бранков, а чини се да ни семантички није грађен по принципу независности стиховних редака. Поступно нанизане мисли о

боравку у двоје као једином могућем опстанку указаће на уједначену унутрашњу композицију сонета:

15

Пођимо, дан ће бити као трава
Под стопалима бистре плаве кише.
Улице дрхте као леђа сплава.
Ко спава, тај то не осећа више.

А ноћ је сва од малих црних мрава.
Мекушна влага у лишћу мирише.
Под небом једно време дотрајава
Ко насукали брод што још се њише.

Љубави, бирај дан између дана,
Ти која трајеш, увек разлистана,
Ти која волиш да те сунце гледа.

Не остави ме иза твога лица
Кад треба поћи за облаком птица
Низ дугу улицу без дрвореда.

Љубав је у овом сонетном венцу упућена Лалићевој супрузи Бранки (Бранчету), којој се у девет песама и обраћа том именицом – *љубави*. Апострофирањем се, осим повезивања песама у целину, подвлачи и лирска црта циклуса. Обраћање је на неки начин Лалићев вид циклусотворних веза; оба већа сонетна циклуса „Мелиса” и „Десет сонета нерођеној кћери” одржаће апострофу као потку и кохезивни елемент. Венац, пак, уводи конкретну особу, присутну у песниковом животу, један од његових стваралачких и животних камена темељаца, што је разлог више за испевање снажних предстојећих љубавних тренутака и огољавања емоција. Видљивој и овоземаљској песник сплиће сонетни венац, у степеновању сонетног умећа врхунац артизма, чиме крунише њихову љубав. Све је подређено њој; њој је спреман да подари сопствени живот; она га уздиже и спасава:

Љубави моја са мном зањихана,
Смреко у ветру, ти ме мораш спасти;
Без тебе ја ћу у чвор мојих дана
Ко камен међу јато риба пасти.

(9. сонет)

Шта сам без тебе? Црв у зрелом плоду,
Псовка, ко камен бачена у воду,
Убица што ће ћутке да се преда?

Жива доброто, носим те у рани
Ко младо стабло калем. Сад ме брани,
Ти која волиш да те сунце гледа.

(10. сонет)

И док Миљковићев венац носи ноту трагизма и слутњу смрти, Лалићев уплиће оптимистичну визију нераздвојног живота љубавника. У једном се сустичу – глорификују оба веру у постојање и трајање љубави. Само је Лалић без предрасуда и мушке перспективе директан у преношењу жени потребе за њом и поетском конкретизовању смисла њеног обитавања све до судњег часа кад се одлази далеко „низ дугу улицу без дрвореда”. Зато је овај сонетни венац, оправдане насловне лексеме која тек треба да наговести обресе живота у двоје, једним својим делом и молитвеног карактера:

12

Не остави ме иза твога лица,
Не остави ме уз прозор твог неба,
Јер ти ми требаш, до крви ситница,
Да будеш сан, и глас, и употреба.

Да будеш брод, лиснат од заставица,
С товаром смеха, нежности и хлеба,
На мору задрхталих сијалица,
На крчком мору што га страх колеба.

Не остави ме иза твога лица
Под хрпом расклопљених именица,
Јер савићу се, као хрскавица.

Остани, с нашим сунцем испод мишке
Ко хлебом, да га режемо на кришке
Кад треба поћи за облаком птица.

Овај сонет један је од два која крше риму преношењем из катрена у терцете:

9. сонет abab abab cca dda

12. сонет abab abab aaa cca

У осталих 13 сонета одржив је јединствен сроковни низ карактеристичан за француски распоред са парним римовањем у терцетима – abab abab ccd eed. Оваква усклађеност, правилност и неподложност варијететима у сестету изузетно је ретка код песника модернистичких тенденција. Лалић оваквим поступком одаје поштовање традиције чинећи је живом у савременим стваралачким процесима.

1.2. СТАЛНИ ОБЛИЦИ СТРОФЕ

1.2.1. ТЕРЦИНА

Терцина (итал. terza rima – terzina) је настала по угледу на терцет италијанске усмене књижевности. У писану поезију уводи је Данте употребљавајући је за своју *Божанствену комедију*, па се често назива и Дантеова терцина.¹⁸⁸ На основу извесних критеријума за разврставање међународних песничких облика, терцина се смешта негде између јаких и слабих облика, са тенденцијом ка првој крајности.

Принципи формалне организације изворног италијанског и међународног облика терцине у европским књижевностима скоро да су усклађени. Терцина је тростих (терцет) састављен од јампски интонираних једанаестераца (5+6) који одликује посебан распоред рима: везују се први и трећи стих терцета, док је други стих римом повезан са идућим терцетом, тј. са његовим крајњим стиховима. Дакле, стихови се уланчавају римама. Изворни стих (endecasillabo) замењује се у европским књижевностима главним стихом поједине традиције, и то, по правилу, дужим стихом. Песма се завршава издвојеним стихом (понекад и двостихом) чија се рима везује за средњи стих задњег терцета¹⁸⁹, а понекад може и да изостане тај последњи стих (или двостих). Ову модификацију облика познавала је и италијанска ренесансна терцина. Број строфа у песми је варијабилан. Схематски се овако приказује: aba bcb cdc ded ... хух у (ако је двостих на крају онда уу).¹⁹⁰

¹⁸⁸ О присуству и утицају Дантеове терцине у српској и хрватској књижевности видети Петровић 2003г: 127–161.

¹⁸⁹ „Una serie di terzine finisce sempre con un verso detto *clausola*, che rima col secondo verso dell’ultima terzina. Così le cantiche dantesche si concludono con i seguenti tre versi:

E quindi uscimmo a rivedere le stelle (Inferno)
Puro e disposto a salire alle stelle (Purgatorio)
L’amor che move il sole e l’altre stelle (Paradiso)” (Caliri 1974: 214).

¹⁹⁰ Ове основне карактеристике облика терцине бележи и *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: „A verse form composed of iambic tercets rhyming aba bcb, etc., the second line of the first tercet supplying the rhyme

С обзиром на врпчасту структуру песме, јасно је да су строфе у њој компактне и тешко их је самостално посматрати. Зато је облик терцине подесан за континуирано казивање или изношење идеје.

Значајнија разлика између изворног и међународног песничког облика евидентирана је на плану употребе која се временом мењала. Све до ренесансе, терцина је основни наративни облик у италијанској поезији, када улогу облика за епске садржаје преузима станца. У ренесанси доминантну употребу терцина има у лирској поезији (карактеристична је за дуге песме, еклоге, елџије, епистоле, љубавне песме), мада неће уминати ни тежња за повратком епској форми. Осим у 15. веку, најчешће су је користили песници у доба романтизма, парнаса и симболизма. Крај 19. и почетак 20. века донеће и стилизације овога облика. До многих европских песника, а тиме и до наших, дошла је стилизација италијанске терцине извршена од стране француских парнасоваца, који су се први осмелили на радикална одступања од узуса¹⁹¹; а потом се то пренело и међу француске симболисте.

Корисно је, овом приликом, пренети ситуацију на плану прихватања терцине у европским књижевностима:

По рецепцији терцине европске се књижевности међусобно више разликују него по рецепцији других талијанских облика: шпанска поезија ју је потпуно асимилирала већ у ренесанси и познаје већину талијанских употреба, у француској се удомаћује у неколико међусобно једва повезаних великих таласа, у енглеској се никада до краја не удомаћује (мада, од раног Чосерова покушаја, никад није необична а најобичније ни сасвим изузетна), у њемачкој је потпуно прихватају и шире заправо тек романтичари, а у појединим књижевностима – нпр. руској – она је готово искључиво облик појединачних покушаја појединих пјесника” (Петровић 2003г: 130).

for the second tercet, the second line of the second tercet supplying the rhyme for the third, and so on, thus giving an effect of linkage to the entire composition. In t.r., the conclusion of a formal unit is generally signified by the occurrence of a single line which completes the rhyme structure by rhyming with the middle line of the preceding tercet, thus: хух у” (1974: 847–848).

¹⁹¹ „Од њихова времена разноликије се на крају пјесме довршава низ римâ, а зна се увести и појединачни стих на почетку (а bab...)” (Петровић 2003г: 129).

У српској књижевности овај стални облик, иако један од најраспрострањенијих у европској књижевности, све до краја 19. века није био у широкој примени. У „Законима стихотворства”, из друге половине поменутог века, Александар Андрић о терцини је забележио: „Овај је вид измислио Данте за озбиљне и тајанствене предмете. Састоји се из строфе од три јамбска петостопна стиха, тако да средња врста дође између два слика, а у следећу строфу долази нови слик. Последња строфа треба да се састоји из четири врсте, где се четврта са другом сличе” (1863: VII). Зачета у последњој деценији 19. века, традиција употребе терцине у нашој књижевности успоставиће се на самом почетку 20. века, са песницима модерне. Налазимо је од тада често у поезији наших песника у разноврсним облицима; писане су и традиционалне и модернизоване (стилизоване) терцине.

*

Значајно је увидети, пре тумачења појединачних песама у облику терцине, шта је подстакло интересовање песника при избору форме. Свакако није занемарљив податак на кога се песник угледа, чији образац и традицију следи. Међутим, одређење узора нас не сме заварати, што ће рећи да морамо одбацити претпоставку, особито када су наши модерни песници у питању, да се угледање своди на индивидуу. Можемо тврдити да узора има више, али је чињеница да се Дантеов образац подразумева, иако можда није непосредни подстицај за употребу терцине и њене формалне организације. Ипак тај изворни калуп носе у свести сви песници који су се служили овом формом. У каквом год се књижевно историјском контексту наша, свака песма у терцинама призива своју примарну употребу коју јој Данте даје.

Указујући на редак, понекад и незнатан, утицај Дантеовог дела на историјски развој терцине, на бледе одјекне његове употребе терцине, чак и у времену обнове занимања за овај песнички облик започет у романтизму, па и крајем 19. и почетком 20. века када на ширење терцине у европским књижевностима утичу француски парнасовци, Светозар Петровић закључује:

Тако, у хронолошкој историји европска терцина живи највише као скуп појединачних традиционалних токова који су најчешће посве независни од Дантеовог дјела. Али над њом то дјело истовремено непрестано лебди као неоспорно умјетнички најважнији примјерак своје форме; на начин, рекло би се, неисторијски, традиционалан у Елиотову значењу те ријечи. Овај парадоксални однос значајна је специфична црта терцине као међународног пјесничког облика (Петровић 2003г: 133).

Бављење српским неосимболистима, који су се обилато користили сталним облицима романске традиције, неизбежно ће нас водити питању о деловању *Божанствене комедије* на избор терцине у њиховим песничким опусима. Понегде се то може довести и у везу са превођењем Дантеовог дела¹⁹², посебно када имамо у виду Лалићеву изјаву о покушају препевавања једног певања из *Пакла*. Иако слабог знања италијанског језика, што је један од есенцијалних предуслова опредељења за преводилачки пројекат, неовладаност фундаменталним језиком текста Лалића није спречила да жељи да одушка и да се окуша у реализацији форме којом се служио и у својим оригиналним песмама:

Има једна књига коју сам, у неком продуженом тренутку, заиста желео да преведем, односно препевам: то је Дантеова *Комедија*. Идеја, или жеља, је већ сама по себи била препотентна (да не кажем безобразна): моје знање италијанског језика је, благо речено, пасивно...Па ипак, усудио сам се да у једној конкретно заданој прилици препевам једно (пето) певање *Пакла* – уз обилату употребу помоћне литературе (Лалић 1995: 36).¹⁹³

Искрена изјава о том преводилачком покушају потврдни је податак о постојању односа према Дантеовом делу и увида у изворни образац; из тога се да поуздано тврдити да је Лалићева терцина њиме означена. У прилог томе иде и реминисценција на Дантеа очита у песми „Љубав”, осмој у циклусу „Десет сонета нерођеној кћери” (збирка *Писмо*), где Лалић преузима и уводи у други контекст последњи стих *Ражја*: „L’amor che move il sole e l’altre stelle”. Наведени метрички цитат¹⁹⁴, иако употребљен у другом романском облику, успоставиће везу са терцином. Истакнуто је да је терцина:

¹⁹² 1948. године објављен је потпуни превод *Пакла* Миховила Комбола, који је донекле утицао на обнову интереса за овај песнички облик у српском песничком педагешетих година 20. века (видети Петровић 2003г: 145).

¹⁹³ Лалићев превод петог певања Дантеовог *Пакла* објављен је у Мостовима бр. 94/95, год. 1993.

¹⁹⁴ Светозар Петровић је наводио семантичке ефекте стиха видљиве на стилистичкој и поетичкој равни, разликујући притом на поетичкој равни, по експлицитности семантичке вредности, метрички цитат,

пјеснички облик који у европској традицији по свој прилици најчешће постаје средством метричког цитата, при чему се метричким цитатом најобичније поједини изрази или стихови, који иначе не би тако морали бити схваћени, актуелизирају као реминисценције из Дантеа, а реминисценцији се онда придаје нека посебна стилска или чак структурална функција у новој пјесми (Петровић 2003г: 149).

Тврдњу о важности Дантеовог дела, подразумевању те прве употребе терцине код Лалића, поткрепљујемо још једним метричким цитатом из *Раја*, оваплоћеним у првој песми првог канона (збирка *Четири канона*): „Vergine madre, figlia del tuo figlio,”. Наставак те синтаксичке целине: „umile e alta più che creatura” откривамо исто у богородичном тропару, али сада прве песме трећег канона.

Лалићева песма у терцинама „Слово о слову”, већ првим стихом (али и стихом којим започиње последњи тростих) евоцираће део Дантеове трилогије експлицитно користећи израз – чистиште („Са стрме косе неког чистишта,”).

Побројани метрички цитати воде нас закључку да је, дакле, Дантеова *Divina Commedia* дело које је непосредно подстакло песника за облик терцине. Наравно, утицај, поменули смо, није једностран, па ћемо Лалићеву заинтересованост за терцину докучити подразумевајући песнике које и сам бира као своју традицију: Војислава Илића и Јована Дучића.¹⁹⁵ А када помињемо Дучића, који је као и Лалић чинио породицу медитеранских песника, помињемо и неговање и димензију важности облика. Ваља, у разматрању питања терцине, очувати податак да се време, када се у нашој књижевности уобичајила и раширила употреба овога сталног облика, мери од појаве Дучићевих терцина¹⁹⁶.

метаметричку означеност и асоцијације на облик. По њему метрички цитат је „непосредно призивање стихом неког другог дјела или врло специфичног пјесничког типа” (Петровић 2003б: 308).

¹⁹⁵ „Када бих покушао да себе сместим у једну од развојних линија српске поезије, усудио бих се да кажем да себе видим као настављача оног напора који у српској поезији својим делом изводи, најпре, Војислав Илић као песник јасних, јарких пластичних слика; као песник који је у трагању за српским шеснаестерцем, у ствари, успешно трагао за формулом нашег такозваног слободног стиха, јер, наравно, нема слободног стиха, то је оксиморон као и ‘дрвено гвожђе’. И други песник – Дучић са својим култом форме, са једне стране, и једном тематском лезом са друге. Дакле, та 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, и тако даље” (Лалић 1997д: 287).

¹⁹⁶ Настале по угледу на терцине француских парнасоваца; конкретно је облик терцине Дучић позајмио од Леконт де Лила. Видети Петровић 2003г: 141–142.

а) Модернизоване терцине Ивана В. Лалића

У збирци *Писмо* (1992) Иван В. Лалић својим поетичким концептом повратка традиционалним формама на изванредан начин враћа и дигнитет песничким облицима. Сасвим је очекивано да се том интенционално начињеном станишту сталних облика прикључе и песме у терцинама. Њима ће се, с обзиром да се налазе једна до друге у финалном делу књиге, изнова указати на сврху певања¹⁹⁷, чиме ће песме „Писмо” и „Слово о слову” добити одређење малих поетичких исповести.¹⁹⁸

Писмо

Винчанско писмо, жиг у иловачи,
Глинени голуб, мокри ветрокази –
Ко тражи, нађе; свет траје јер значи,

И обнавља се у пламену, влази
И саопштењу. Свет је писмо, древно,
Непоуздано, али још на снази –

И тако читамо га свакодневно,
Ми, првог смисла потоњи читачи
И гонетамо значење му гневно,

¹⁹⁷ Надиру искази о разлогу поетског говора и жељи за непрестаним певањем: „Али ван речи нема искупљења, / Па зато зборим; ... морам да грезнем у речи, / Јер говор, то је опстанак у нади – // Са стрме косе неког чистилица / Вичем у ветар, слажем слог до слога / У гласне речи, да поништим ништа – // Јер ужас прети из ћутања Бога.” („Слово о слову”). Пред овим стиховима изнедриће се и размишљање о бити поезије: „Тек на подлози овог питања (‘Шта се може / Супротставити убрзању?’) постаје јаснија, већ насловом сугерисана, поетичка усмереност ‘Слова о слову’, неке врсте песничког чистилица. Помињање *чистилица* у првом стиху и дантеовска строфа (иста као и у песми ‘Писмо’) потврђују изузетну улогу поезије као суштинског одговора на суштинско питање о избављењу. [...], поезија нас, макар накратко – супротстављајући се тескоби и ограничениости нашег постојања – мири са ужасом који нас обузима пред убрзањем и разграђивањем вољених слика” (Јовановић 1997а: 64).

¹⁹⁸ „У песми која збирци зајми име даје се оно што се пева, свет исписан различитим рукописима, непрестано тумачен јер се, на тај начин, повећавају његова урођеност и смисао; али песма сведочи и о песничком поступку, певању као тумачењу које се наставља на претходна, укључује их у себе. При томе, читање света није безазлен чин: свако од тумача (певајући свој положај и своју муку) принавља њему – свету свој удео и све време се суочава са опасностима увећаним за меру разумевања и гонетања. Између света и писма, али између откривања смисла и опасности, ужаса, када се суочимо са откривеним, успоставља се пуна једнакост” (Јовановић 1997а: 62).

Ми суђеници, присилни тумачи
Заданог писма које смислом прети
Из сваког слова. При том понављачи –

Понекад назреш у ваздуху, лети,
Небеску ружу која милост зрачи –
И то је знак, ал основа се сети:

Винчанско писмо, жиг у иловачи.

Мотиви понављања и обнављања, које читамо у овој песми у контексту песничког поступка, чине и полазишну идеју читаве збирке. Трајност се, дакле, поштовањем и враћањем коренима досеже, подсећа поета. Мада присећање оснôва неће потирати лични жиг и озрачје песничког надахнућа наречено сликом небеске руже (као симболом онострани милости). Видимо индивидуални удео, бар што се формалног питања тиче, првенствено у стилизацији на плану риме спроведеној у обе песме. У „Писму” се „а” рима провлачи готово кроз све строфе, па и у репу понављањем првог стиха (кружном/прстенастом композицијом) – аба bcb cac ada dad а; док ће се у песми „Слово о слову” првом стиху, тиме и „а” рими, поета вратити у последњем тростиху – аба bcb ... аћа h. Изузев модернизације која се очитује у римовном склопу у овим двама песмама, Лалић остаје доследан и врсти стиха – 11 (5+6) и облику са завршним репом.

*

Након *Писма*, Лалићев опус уцеловиће *Четири канона* (1996). Када смо при метричкој анализи канона¹⁹⁹ уочили извесне компатибилности међу песмама, те при том, ради прегледнијег приказа, извршили груписање унутар четири канона (на две групе: I–II и III–IV канон), издвојили смо две песме написане у терцинама. Оне су биле једно полазиште за формирање друге групе састављене од песама III и IV канона. Спона је

¹⁹⁹ Видети у поглављу о канону на стр. 281.

потекла управо од истоветног облика осме песме у оба поменутог канона. Валоризовањем те осме песме, може се рећи да смо, на неки начин, терцини доделили посебно место. Када смо тумачећи каноне прешли на приказивање употребе другог сталног облика и почели да анализујемо песме у терцинама, зашли смо у други композициони образац. А онда смо увидели да смо се нашли пред раритетним поетичким поступком! Наиме, интересантно је, и надасве особено, што песник дуплира употребу сталног облика; тачније, умеће један стални облик у други: терцину у канон! При том се сустичу облици различитог порекла – грчко-византијског и романског. То, наравно, повлачи са собом утицај који могу да врше облици један на други; потом, шири се значењски слој преплитањем облика са различитим бременом (другачија генеза, правила, семантика). Ово поетичко питање може се тумачити из различитих перспектива; једна је свакако изазов и доказ умешности у обликовним изходиштима. Стратегија којом се песник послужио проблематизује вид преплитања песничких облика. Виспреним и смелим, па и одговорним поступком несвакидашњег укрштања у песмама канона²⁰⁰, Лалић је потврдио присуство начела постмодернизма.

Премда, уколико задремо дубље у хронологију развоја оба облика, неће нас изненадити појава терцине баш у канону. Преко трећег облика који је у њиховој позадини, можемо успоставити везу. Наиме, канон као жанр црквене поезије структурално више је наличио ритмичкој прози која се временом почела преламати и графички издвајати у стихове. Шта више, има примера канона који комбинују својих девет песама са целинама псалама који обично њима претходе и уводе у молитву.²⁰¹ Ова химна у славу Бога (псалам²⁰²) послужиће нам за асоцијативни лук од канона до терцине. У каквој су вези псалам и терцина разјасниће се евоцирањем једне њене специфичне употребе у ренесанси.

²⁰⁰ Овде конкретно укрштања форми, али присетимо се да је у канонима спајао и различите, библијске и савремене слике, мешао библијску реторичну лексику и језик данашње техничке цивилизације; потом, водио дијалог са песницима, уносио цитате, алузије...и свим тим преплитањима непобитно артикулисао богатство своје збирке и својих начела уметничког стварања.

²⁰¹ Видети пример црквеног канона: <http://www.rastko.rs/cms/files/books/4739b2ec8f7cd>; <http://www.svetosavlje.org/molitve/index.php?mId=150&akcija=prikazi&kt=5>; приступљено 01.12.2013. године

²⁰² Псалам је песма или химна којом се слави бог; састоји се од различитог броја стихова, који наликују по свом облику на ритмичку прозу са синтаксичким паралелизмима. Настали су за јеврејске богослужбене потребе; певани су и приликом крунисања јеврејских краљева. У старохришћанско доба певали су их на богослужењу два хора наизменично; од 14. века почињу се певати на више гласова. Видети одредницу *псалам* у *Речнику књижевних термина*.

Уз изразиту употребу у лирској поезији, терцина је била примерена псалму, те се употребљавала и у виду парафразе псалама.²⁰³ Дакле, има смисла послужити се терцином испевајући песме у канонском калупу.

На семантичкој равни, Осма песма, из Књиге пророка Данила, говори о тројци праведника у вавилонској ужареној пећи. Осма песма III канона, преко кључних библијских мотива (пећ, огањ, верници, анђеол), доводи до спознаје о бесмртности душе, што узрокује запитаност песника о положају сопствене материјализације бића. Упитна интонација у егоистичном моменту наглашена је графичким преламањем стиха. Хипокористично апострофирање Богородице у завршном тропару финализоваће песму која семантизује чудесно спасење.

У распламсалој пећи, ко у ружи
Од огња, веје свежина спасења,
Јер ту се верник, утростручен, дружи

Са анђелом, и ту се привид мења
У стварности чуда: и тако се ствара
Мед и жуч историје, избављења –

Та пећ је као пећ алхемичара,
Атанор духа у погону врелом
Што изрециво ствара и раствара

У тајну, опет;
ал куд ја са телом,
Тим проводником бола, када ноћне
Страве ми лежај учине распелом?

Мајчице, зима улази у кости:
Умери силне, омоћај немоћне –

²⁰³ „На примјер, прве познате терцине у француској, њемачкој и пољској поезији пјесничке су парафразе псалма, а терцина као облик примјерен псалму позната је и у тим и у другим европским књижевностима и иначе, тада и касније (код Енглеца и међу раним ренесансним терцинама и код Милтона)” (Петровић 2003г: 132).

И моли Сина да ми речи прости.

(8, III)

Зачуђујуће јесте одсуство библијских цитата у обе осме песме друге групе канона, што је још једна чињеница која оправдава њихово апстраховање. Обе песме су проткане алузијама на библијске мотиве. Тако осма песма IV канона у иницијалном стиху износи два опозитна појма – злу ватру и милост, јер присуством оба одржава се баланс стварности. Лалић у овој песми подсећа на дијалектику добра и зла, на амбивалентност божијег деловања. Под окриљем догматских питања, песник је тражио разлог за множење негативних, лоших потомака времена у којем је стварао.

Зла ватра може милости да служи –
Импулс да буде, замајац заврти
Љубави, ако застане да кружи

Стварношћу Творца, па да рајски врти
Задрхте зачас, искупљењу прети
Авет свемира у топлотној смрти,

Ентропија у милости; планети
Кобан је умор Творца. Можда зато
Множе се црноумни и проклети,

Та деца тмине и то кварно злато
У оптицају; функција је злога
Да ствара своју супротност, а Бога

Преза кад замор љубав му надјача:
А ти, што сваки покрет покретача
Знаш и у тајни, мајко Распетого,

Моли за сужње шкргута и плача.

(8, IV)

Дакле, осме песме последња два канона (III, IV) једине су римоване песме и једине терцине у свих 36 песама збирке *Четири канона*. Написане су строфама од три јампски интонирана једанаестерца (5+6)²⁰⁴ са уланчаним римама. Међутим, чак ни само две песме у том облику Лалић не изграђује идентичним принципом; и међу њима примећујемо нијансе у структурирању. Та чињеница је од есенцијалног значаја за проблематизовање односа српских неосимболиста према песничким облицима. Опажамо да песници неосимболистичке групе постулирају нијансираност у формалној организацији.²⁰⁵

Прва терцина унутар канона је без завршног репа и у богородичном тропару варира риму (aba bcb cdc ded fef); док друга терцина има завршни издвојен стих и у последње две строфе кида ланац рима (aba bcb cdc dee ffe f). Модификацију облика, када се изоставља додатни стих на крају песме, познавала је и италијанска ренесансна терцина. Овај поступак примећен је најчешће када се облик везивао за мелодију. Подсетимо да су се канони певали.

Овакав тип стилизације у складу је са неосимболистичким поетским начелима у приступу традиционалним облицима. Извесно да је терцина била подобна за изношење теме у канону, с обзиром на своју структуру која захтева повезивање строфа пре свега римом. Тиме се могла постићи непрекинута наратија, континуирано разматрање и развијање одређеног мотива. Такав поступак следи и канон где се тема изнета у ирмосу, првој строфи, потом разрађује у осталим строфама, тропарима, чиме се остварује веза и одржава наративна нит. У тој тачки повезаног казивања налазимо још једну потврду за употребу овог специфичног тростиха, иако у свега две песме канона.

²⁰⁴ Са минорним одступањима у броју слогова, померањем цезуре иза 4. слога и цезурама које секу синтагму. Неподударана метричке и синтаксичке мере су изразита, премда, с друге стране, адекватна наративној одлици облика.

²⁰⁵ У више наврата, у исказима о различитим облицима и песницима, тај поступак ће бити истакнут. Примера ради, видети поглавље о балади на стр. 80; виртуозно у својим баладама то презентује Милован Данојлић.

У збирци *Аргонаути и друге песме*, објављеној 1961. године, Иван В. Лалић је написао две песме – „Аргонаути” и „Марина”²⁰⁶, у неримованим терцинама са завршним издвојеним стихом. Поново нас преузимају таласи Лалићеве опсесивне верности мору²⁰⁷ („У слуху шуми море”), које мотивски провлачи кроз велики број својих поетских записа. У контексту судбине Аргонаута који нису успели да додирну најлепше обале, што даље имплицира да сан о достигнућу жељеног и даље опстојава, песник нас подучава животу језгровитим исказом у завршном репу прве песме: „није важан свршетак, / Важна је само пловидба”.

У последњем циклусу збирке *Чин* из 1963. године (циклус „Нереида”), четврту и шесту песму (написане слободним стихом, у три неримоване строфе са завршним репом) можемо придружити скупини песама карактеристичним по разграђивању облика. Уврстићемо уз њих и прву песму дводелног циклуса „Скопски монолог” из збирке *Круг* (1968). Овакву употребу терцине идентификујемо као деструкцију облика, што је тековина авангардног опхођења према утврђеним песничким облицима.

Нека нам се дозволи да при крају разматрања о структурном уобличавању терцина Ивана В. Лалића, чак и као потврду стилизације облика којој је стремио, што су претходни

²⁰⁶ То су почетне песме првог циклуса збирке. Касније се, са још четири књиге, ова збирка објављује под обједињеним насловом *Време, ватре, вртови*, коју је песник сматрао својом првом збирком. На крају те нове, целовите књиге штампане су песме које нису задовољиле критеријум песника када је правио избор. Међу тим изостављеним песмама из збирке *Аргонаути и друге песме* наћи ћемо поједине написане неримованим терцетима (видети песме „Године”, „Ветар”, „Септембар” – у којој се понавља почетни стих на крају песме чинећи кружну композицију („Година виси као паук о једној нити”).

²⁰⁷ Поменимо овом приликом инспиративан одговор Борислава Радовића на питање о заокупљености мотивом воде у свом песништву. Позивајући се на Башларову књигу *Вода и снови*, чије идеје су му помогле да изгради сопствени доживљај воде, Радовић каже: „Вода је елеменат из којег водимо порекло. Она је и наша прапостојбина и наша прва животна средина уједно. Њом су натопљена наша прва, матерична сећања. Њени семантизми спадају свакако у најмоћније покретачке чиниоце уобразиље. Осим тога, ако се ствар погледа из ономастичког угла, језик врви од речи и израза који у свим могућим равнима и значењима успостављају и развијају метафорику воде и њених својстава. То је одиста *неисцрпна* област; ја сам, тако рећи, тек ту и тамо бућнуо у њу, успео да је додирнем колико да се поквасим” (Радовић 1995: 78–79). О мотиву мора и његовој двострукој природи у Лалићевој поезији видети Ракитић 1976: 546–555. и Шеатовић Димитријевић 2007в: 133–160.

примери показали, поменемо и песму „Јуродиви“²⁰⁸, спевану осмерачким терцетима²⁰⁹, при крају прозване збирке (*Круг*). Осим одсуства риме и завршног репа, наилазимо на понављање читаве прве строфе на крају песме. Повратак уводној мисли специфичан је у овој песми по инверзији у редоследу стихова: „Године гнева долазе, / Капљице ватре певају / Олујним ветром ношене, //”, да би се мисао затворила и потврдила правилном кружницом „Олујним ветром ношене / Капљице ватре певају. / Године гнева долазе.” Ефекат инвертовања антиципира важност првог стиха, јер у том концизном упозорењу о надолазећем дугогодишњем гневу слутимо људску невољу; интригирани, ослушкујемо опомињући призив који производе песникове речи. Појава кружне/прстенасте композиције са којом се овде сусрећемо (123...321 – како би то бројчано изгледало), било да се понављају иницијални стихови или читаве строфе на концу поетског текста, иначе је карактеристична за песме у терцинама песника српске књижевности. Ево како ту особину понављања у терцини тумачи С. Петровић:

[...] – понављање првог стиха или првих неколико стихова пјесме на њеном крају, и друге врсте понављања читавих стихова, тј. коришћење *repetona*, у композицији која је по основном облику терцина – познате су на разним странама, али су карактеристичне за француску пјесничку традицију, и у њој се могу тумачити увођењем у терцину поступака пантума и виланела. Код нас је у терцини такво понављање нарочито проширено у српској књижевности почетка вијека. Знају га и Дис (...), и В. Рајић (...), и А. Шантић (...), и М. Бојић (...) (2003г: 142–143).

²⁰⁸ Песмом се тематизује појам сећања својствен сваком елементу; прах те елементарности сећања у контакту са љубављу, суптилно преносе стихови: „И љубавници прену се / Када се у сну додирну / Прстима истог сећања.” Свевременој улози песника пријемчиви су стихови: „Јер ми је коб да сведочим / Почетак овог сећања / Што враћа ствари извору”. Дозвани повратак може се тумачити и у контексту задирања у културно наслеђе; поезија треба да обнови и активира културно памћење. О овој песми као примеру дискурса лудила видети рад Ивана Негришорца 2007: 161–192.

²⁰⁹ Почетна песма збирке *Круг*, „Ватре горког лета круже”, такође је у терцетима, симетричним осмерцем и нагомиланом римом спевана (aaa bbb ...).

б) Данојлићева стилизација терца риме

Модернизацији форме наклоњен, Милован Данојлић ће се у неколико песама²¹⁰ послужити обликом терца риме. Међутим, ни у једној није доследно спровео норму уланчавања рима. Покидан ланац, варирање истих и увођење нових рима са прилично слободним размештајем, одсуство завршног репа у понекој песми – све укупно потврђује његову наклоност стилизацији облика. Примера ради поменимо песме: „Зимска идила” са схемом *aba bab cdc dcd cdc d*; „Недељно поподне у варошици” *aba bcd ced fed fgh geh gih i*; „Запис на кожи” *aba cab cbc bcb dbc d*.

Као пример за радикално модернизовану терцину наводимо песму „Ново столеће”, написану у алтернирању две риме које се провлаче кроз све четири строфе песме са намером упрошћавања: *aba bab aba bab*.

Ново столеће

Сити лудих крава, и рака, и сиде
Заменили бисмо радо дом за не-дом;
Како је кренуло, нек до краја иде –

У понор потону поток млека с медом,
Победише хуље, трговци и гњиде
И нови поредак са старим нередом;

Стигло је богатство, и с њим, као приде
Понижење малих, срамота са бедом;
Нико, ништа, ни с ким, ни са чим и нигде

Опет ћемо пораз назвати победом;
Будале певају, паметни се стиде
И сенке у сумрак сплићу с под ледом.

²¹⁰ Све песме које се наводе су из збирке *Србија на Западу*.

Мисли сливене у једноличност симетричних дванаестераца опозитне су суровој реалности политичког тренутка у песниковој садашњици, преврата без промена и поретка хаоса. Коментарима надолазећег столећа и дијалогизацијом са историјским временом, песник исписује ангажовану поезију као један вид потврде њене сврсисходности.

Под копреном ондашње поетике спајања неспојивог неће занемарити нити стилизацију усложњавањем реализовану у песми „Север”, волшебним калемљењем²¹¹ рима терцине у првом делу и рима сонета у другом делу: aba bab cde cde.

в) Песме у терцинама као оквир збирке *Чарна птица* Божидара Тимотијевића

Осма по реду песничка књига Божидара Тимотијевића *Чарна птица*, објављена 1977. године, испуњена је готово читава кратким песмама састављеним од по три катрена. Од те формалне једноличности и усклађености одударују само две песме у функцији извесног оквира збирке. На почетку и на крају књиге посебно су издвојене песме написане у терцинама: уводна песма по којој је збирка насловљена „Чарна птица” и завршна песма „Побеђено сунце”. Обе су настале 1962. године, како је сам аутор нотирао испод песама. Постоји и извесна структурна подударност међу њима: обе имају по четири строфе нефиниширане издвојеним репом и сличан принцип уланчавања рима. Премда уводна песма тротачком на крају наговештава незавршен низ што је адекватно позицији коју има, завршна песма тачком након последњег стиха затвара читаву збирку и низ терцина. Написане су симетричним дванаестерцем (6+6), од кога се одступа само у два стиха уводног терцета обе песме (у питању су 11 (5+6)).

У „Чарној птици” приметним преносима ствара се један наративни исказ, преливају се мисли из строфе у строфу износећи идеју песничке потраге за птицом као симболом:

Чарна птица

По Земљи кад се људски живот стидно
сањао у смећу и прљавој води,

²¹¹ Да се „калемљењем дохака традиционализму форме”, како би то рекао песник Борислав Радовић (1995: 72).

једну сам птицу белу, нежно видо

где из маште моје, певајућ слободи,
у нигдину оде и мисли ми опи.

Чарна птицо, света, како да одгодим

линију твог лета коју сунце шкروпи,
како да те опет у стварности родим
у Раковици, на Балкану, овде у Европи,

кад ни сенци твојој не знам да угодим?
Сад од твога лета ни сенка не оста,
само бледи одраз у прљавој води...

Обе песме почињу у складу са нормативним римовањем терцина, да би се при крају уланчавање варирало, понављањем рима, али не и прекинуло. Прва, односно уводна песма, б риму провлачи кроз све четири строфе по схеми аба bcb cbc bdb. „Побеђено сунце”²¹² тек у последњој строфи ремети ланац поново користећи а риму којом се песма завршава – аба bcb cdc dxa.

г) Циклус терцина Алека Вукадиновића

Своју прилежност оној значајној, мада помало занемареној, мелодијској линији српског песништва, линији матерње мелодије и колективног несвесног, „архајске душе језика”, потврдио је међу песницима ове групе Алек Вукадиновић, испитујући језичке могућности и разноврсне версификацијске оквире. Из традиционалног строфичког регистра највише му је погодовао за поетски исказ катрен и терцет, тек понекад шестостих. Перманентној ритмичкој равни коју преносе његови стихови изграђени од речи – слика, речи – симбола, односно централних појмова његове песничке имагинације (кућа, гост, корен, крило, лампа, ловац...), од којих је начињен Вукадиновићев уметнички свет, адекватна је кратка строфа у немногбројном низу (најчешће три, четири строфе). У

²¹² У Тимотијевићевој књизи изабраних песама *Минуше птице светом* (1986), овој завршној песми додата је посвета – Александру Стефановићу.

песничкој књизи *Тамни тџм и Беле басме* (1995), у којој се тростих и четворостих формализују по интенцији сажимања и редукције стиха, графичког преламања на полустихове, остварује се један специфичан ритмички склоп. Иако збирка почиње песмом дугог дванаестосложног стиха, еквивалентним тужбаличком стиху по сегментацији (4+4+4), у сукцесији се исказ доводи до елиптичности, згушњава на реч или синтагму. У извесном својству пролошке песме, „Зимска рапсодија”, у три моноримична терцета (aaa), развија атмосферу апокалиптичног времена, „злог часа света умрлог”, без назнаке божјег спаса („Ниоткуд јавке спаса јавке Бога / Усред злога часа света умрлога”). Поступком понављања последњег стиха строфе као првог стиха наредне строфе интензивира се осећај незнања, јадиковања над судбином појединца и општим судбинским усудом.

Тај наговештај тамног времена, туроб времена, тамног тџма, трагичне визије света, како би се све могло назвати оно што песник осликава, мада се историјска конкретизација времена потпуно избегава, слиће се и у наредне песме у терцетима које нас у овој збирци доводе до једног издвојеног циклуса са именовањем облика у наслову. Циклус „Шест терцина” обухвата песме: „Круг злокруг”, „Терцина Магу”, „Терцина Било крило”, „Мук до мук врџн до врџн (Терцина Црни низ)”, „Терцина гашење крила” и „Терцина Numen omen”. Истоветно је метричко решење у свих шест песама, по четири строфе максимално су лексички редуковане, ослобођене сувишних појашњења, доведене су „на само извориште Настасијевићеве елиптичности, која прави отклон од сваке предметности сводећи поетску фактуру на сложени семиотички знак” (Стојановић-Пантовић 1996: 109). Херметизам четворосложног, понегде тросложног стиха, начињеног од речи или синтагме, наликоваће, дакле, коду тешко одгонетљивом без познавања претходно написаног из Вукадиновићевог пера, са којим успоставља везе градећи композиционо, у целини гледано, концентричне кругове. Значење ових терцина није изоловано, оно је већ уведено у другачијој реализацији у до тад написаним песмама.²¹³ Осим тог сукцесивног значењског разграновања кроз целокупно Вукадиновићево песништво, и спектар звучних реквизита се простире, преплиће, снажи и не завршава ни песмама ове збирке, те се формално успешно ствара „упечатљива осмоза звучања и значења” (Аћимовић Ивков 1996: 199). Збијене,

²¹³ Ово констатација није изолован случај; јасно је да свака нова песничка књига било ког песника пониче из претходно написаног. Послужимо се објашњењем Слободана Ракићића: „Свака песничка збирка има, дакле, своју сопствену традицију, коју или обнавља или пак пориче. Прецизније, свака песма такође може имати своју традицију” (Ракићић 1982: 70).

зачудно конципиране песничке слике са препознатљивом поетском кључном речју–симболом (попут: круг, крило, бог, стрела, кућа, ватра, туроб, ушће), својим ритмичко-мелодијским одличјем, иначе карактеристичним Вукадиновићевим уметничким средством, могу само, на прво читање, да прекрију значење које стихови носе, али не и да га потисну. Стих је структуриран управо тим кидањем на одсечке значења²¹⁴, лексичком и семантичком кондензацијом²¹⁵. У прогресивном смењивању песничких импресија („Слуђен Слеђен”; „Не знам шта знам”) и слика („Грак је мрак је”; „Створ за гором / У туробна / Ушћа пада”), посебно ритмичких ланаца насталих груписањем, збрајањем и напоредношћу предмета („Рог до рога / Мук до мука / ВрѠн до врѠна”; „Коб се кобу / Мрак се мраку”; „Круг и Крило / Ватра па плам / Мрак и гребен”), постиже се динамично ритмичко кретање.²¹⁶ Разбијање реченичне структуре, ионако сведене само на најосновније јединице, евоцира осећај страха, изгубљености са којом је песник суочен. Чини се као да ти фрагменти носе упозоравајући тон и можда најбоље одсликавају унутарња збивања у песнику, уз потпуну занемареност дешавања у спољњем свету. Мишљу последње строфе „Терцине Магу” („Свуда само / Бога видим / Нигде себе”) завршиће се песма „Терцина Numen omen”, тачније и сам циклус терцина („НѠма мене – / ТѠм је бога / Једнога”). Осим потирања временског идентитета, губи се и егзистенцијални идентитет.

Дакле, већ на равни стиха срећемо се са деструкцијом нормативног уобличавања терцине. Да их аутор није именовано и груписао, можда се не би ни могле сврстати у овај стални облик строфе, јер нити имају завршни реп нити правилну схему римовања. Међу таквом испрекиданом римом највише доследности има у песми „Терцина Било крило”, која такође потпуно занемарује уланчавање, па чак и алтернирање римујући сваку строфу

²¹⁴ Слична формална решења, мада семантички проходнија, евидентна су у раној стваралачкој фази Миодрага Павловића, посебно у збирци *87 песама*. О томе видети у раду „Специфичности формализације раних песама Миодрага Павловића”, Париповић 2010: 353–366.

²¹⁵ Својевремено је Бранко Миљковић валоризовао управо тај поступак, признајући: „Оно што ми код највећег броја песника смета јесте недовољна сажетост. [...] Само оно што је сажето, не може се поново опевати” (Миљковић 2011: 8). Миљковићевом издвајању, по том питању, успешности Васка Попе, ми можемо дописати и приклањање Алека Вукадиновића тој сажетости као крајњој моћи.

²¹⁶ Ритмичко кретање у смислу основног правца у Вукадиновићевом песништву виђено је као „пут удаљавања, одлажења у простор, остварен надовезивањем истих елемената, односно, *лирским збрајањем* као основним обликом Вукадиновићевог стваралачког поступка. Реч је о груписању предмета – појава биљног и животињског света и временских момената – чија прогресија значи освајање простора” (Шутић 1979: 107).

са две исто распоређене риме (aab / ...), што је наравно постигнуто варирањем истих лексема:

Терцина Било крило

Било крило
Злу не било
Рад злу рада

Пореч–крило
На пут чило
Крилу пада

Па све било
Немушт–било
За мук склада

Нит зна крило
Шта је било
Пре ни сада

Управо тај поступак провлачења лајт мотива кроз песму, еволутивно развијање поетског света из јединственог језгра, може бити еквивалентно подразумеваном римовном уланчавању терцине. На парадигматској равни песме провлаче се и уланчавају појмови – идеје одајући утисак спиралног низа.

Круг злокруг

Зуј ни пчела
Сред времена
У круг живо

Ни Лук–стрела
Себи на пут
У плавило

Но се крило

Собом само

Но се крило

Злу на Горе

Собом крило

Окружило

Круг, у овом тренутку више – злокруг, у Вукадиновићевој поетичкој онтологији доживљава се као идеална суштина²¹⁷ која окружује остале поетичке елементе међусобно повезане. Веома је важна коресподентност међу појединачним појавностима јер она доприноси сазвучју, по чему се иначе ова поезија издваја, а која „говори о специфично оствареној целовитости неког песничког света” (Шутић 1979: 103). У једном од особених доживљаја круга, као централног елемента ове песничке конфигурације, указано је на могуће померање граница: „Тај круг све више постаје спирала, јер се зачараност и статичност, уз помоћ језика, овде разбијају и разлажу све јаснијим наговештајима звучних белина” (Воргић 1996: 198). Слично се доследно спроводи на версификацијској равни свих Вукадиновићевих збирки песама. Књига *Тамни тџм и Беле басме* крајњи је део вира, срж постигнутог стиховног вртложења и посматра се као још један концентрични круг припојен претходним књигама, дајући допринос цикличној организацији Вукадиновићеве песничке путање. Књигом *Песнички атеље* (2005) Вукадиновић се успиње са вртложног дна поново ка дужем слоговном распону.²¹⁸

²¹⁷ „Својом поезијом настојим да сугерирам свет интелектуалних и филозофских идеја, које су опсесија мога бића”, изрећи ће песник, а потом ту своју тежњу за „суштаственом речју” контекстуализовати: „Целу своју поезију везујем за традицију интелектуалне апстракције на радикално модерном крилу европског песништва. Супротно тенденцији модерног класицизма, у којој влада елиотовски принцип Библиотеке, малармеански пројекат ‘суштинске поезије’ апстрахује ‘предмет’, фактицитет историје и знања ставља у заграде, и залази у најсложеније операције апстрактног мишљења” (Вукадиновић 1996: 200).

²¹⁸ О богатству Вукадиновићевих обликотворних могућности видети рад „Метричка ружа Алека Вукадиновића”, Париповић 2014б: 307–330.

1.2.2. СЕСТИНА (*sesta rima*)

Сестина (*sesta rima*) је назив за италијанску епску строфу састављену од шест јампских једанаестераца (*endecasillaba*), чије се порекло везује за једну врсту *strambotta*. Постоје различити називи за ову строфу: *sexain*, *sixain*, *sextain*, *sextet*, *sestet*, *hexastich*. Термин *sestet* односи се на другу сонетну целину начињену од шест стихова, тачније два терцета када говоримо о италијанском сонету. Ова се утврђена строфа римује у прва четири стиха укрштено, а у последња два парно – *ababcc*, мада није ретка ни појава обрнутог римовања по схеми *aabcbc*. Може се код неких песника наћи и обгрљена рима у прва четири стиха – *abbacc*, или пак обрнута схема са прва два стиха парно римована – *aabccb*. Постоје чак и сестине са придодатим стихом који је обично неримован, уколико је у питању самостална строфа-песма. Понекад је он и у функцији рефрена, па схематски римовање можемо обележити *ababccx* или *ababccd*, уколико се уклапа и са осталим строфама у песми. Нема велике разлике у броју употребе канонизоване и стилизоване сестине.

Тематско ограничење за ову строфу не постоји, сестина је подобна да понесе разноврстан садржај, било лирски било епски; „није имала чврсту метаметричку означеност”, закључује Грдинић. Уз семантичку шароликост карактеристично је да се сестина може употребити на различите начине: песма може бити написана у неколико шестостишних строфа; могу се комбиновати сестине са неким другим строфама унутар једне песме; могу се сестине уметати у веће целине; а могу чак пак бити издвојене, односно осамостаљене, па тако једна строфа чини читаву песму.

Сестина се користила у многим европским књижевностима, премда није у свим књижевностима имала једнаку улогу.

У италијанској књижевности није имала какву значајну улогу у односу на друге шестостихе пре 19. века. У енглеској књижевности употребио ју је Шекспир у делу *Адонис и Венера*, касније се јавља само понекад, код понеког песника. У енглеској књижевности ова врста шестостиха назива се *stave of six*, чешће по Шекспировом делу *Venus and Adonis stanza*. У немачкој књижевности крајем 18. века и на почетку 19.

века употребљава је Фридрих Шилер и, у мањој мери, Гете. По угледу на њих и други песници. Ова строфа позната је у француској књижевности, али је њена улога после 18. века, сматра се, периферна (Грдинић 2007а: 141–142).

У српској књижевности заступљена је од средине 18. века (у песмама Захарија Орфелина) од када се употребљава непрекидно без периода наглог пораста у броју употребе сестина и без велике популарности. Тако да, иако се мењало интересовање за њу, нити у једном периоду развоја наше књижевности ова строфа страног порекла није имала неку велику важност. Можда треба поменути наше романтичаре (рецимо Бранка Радичевића и Ј. Ј. Змаја) и песнике прве половине 20. века, код којих се јављала већа заинтересованост за стране облике, тачније сталне облике песме и строфе. Већа распрострањеност сестине, дакле, неће бити неочекивана од средине протеклог века. У складу са усмереношћу на песничке облике, са читавим поетичким концептом песника друге половине 20. века опредељеним за обнову традиционалних форми, затичемо изразиту употребу ове шестостишне строфе у њиховим песмама, како канонизованих тако и стилизованих, како појединачних (као основну строфу песме или пак као самосталну строфу-песму) тако и у циклусу.

а) Основна строфа песама и циклус строфа–песама Милована Данојлића

Прецизним покретима „ножа” Данојлић је своју поетску „погачу” почесто делио на традиционалне строфе попут дистиха, терцета, катрена, квинти, секстина, октава. Истакнута употреба сестине, односно сеста риме такође је еквивалентна интересовању неосимболиста за сталне облике песме. Овом шестостишном строфом, најчешће низањем неколико њих у целину, испевано је мноштво песама. Наведимо неке од њих: „Небинова смрт” – написана у две шестостишне строфе са завршним дистихом, затим „Писмо у сумрак” (*Недеља*); „Хаотично надање”, „Далек, свет увек” (*Баладе*); „Мртва природа” (*Тачка отпора*); „Задушнице” (*Вечити наилазак*); „Тренутак историје” (*Песме за врло паметну децу*); „Попевка” (*Србија на Западу*)...

У циклусу „Бројке”, из збирке *Недеља* (1959), у сестинама је испевано седам песама насловљених бројем, од „Јединице” до „Седмице”. Првих пет песама имају по три, шеста

песма две, а седма песма има пет шестостишних строфа. Све су римоване класично ababcc, мада се у песми „Петица” комбинују основна и обрнута рима:

Петица

Го сам и трошан – пепео неродних година
Безизлазна јесен кад је светлост обрасте
Пећ без дома, хлеб влажан и црвен од вина
Нација сам која из глухоте у сутра расте
Дајте ми што морате дати, да једем и да сним
И не питајте ме што о вама мислим.

Између брда и мора људи ко реке тону
Праћени непрестаним ехом; у сумрачја кад клону
Роде се исти младићи, да скупе ветрове у кланце
Да јекне ђуле сунца у очуваном звону
Јесењих земуница. Го сам, мале јагањце
Изгоним у травну пашу, зелену васиону

У поток, пред небо пуно тихих погледа
Певам низ ливаде без сна и кад су уморне, низ тмасте
Друмове праскозорја гоним златна говеда
Нација сам која из глухоте у сутра расте
Ја немам правога имена, ја сам пчелињи рој
И не знам за последњи збир. Он неће бити мој.

Самостално примењену сеста риму, као 29 строфа–песама, налазимо у Данојлићевом циклусу „Записи на рубу”, на крају песничке књиге *Зло и наопако* (1991). Преплитање канонизоване (ababcc) и обрнуте (aabcbs) сестине доприноси занимљивости оваквог својеврсног циклуса који је аутору послужио за изношење егзистенцијалне тескобе обвијене огорченим, озлојеђеним тоном и молитвеним вапајем:

10

Заглавили смо се, сви, у тесној игли
(Да се ишчупају, камиле се залуд пропињу!)
Далеко смо пошли, да бисмо стигли
У ову тугу, у стид и голоотињу:
Живот се у бескрај од нас одаљи,
По земљи посрћемо као богаљи.

11

Јер смрт је у смркнућу, у јутру, у вечери,
У издајству, у умору и превери;
Равнодушни већ, пролазимо поред ње,
Срљајући све ниже, од зла нагоре;
Смрт је низ замрачења, а последње
Међу њима не мора бити најгоре.

б) Традиционално римоване сестине Алека Вукадиновића

У књизи *Трагом плена и коментари*, објављеној 1973. године, Алек Вукадиновић остаје у најфреквентнијим стиховним оквирима своје поезије, подједнако у симетричном осмерцу и деветерцу. Препознаћемо и често сливање речи у сестине римоване ababcc. Све песме („Вечни зов”, „Кућа слика”, „Претакање пејзажа”, „Пејзаж госта”, „Обиље лова”, „Вечна слика”, „Ловац у трему” и „Један трепет – чини разне”) које нижу четири до шест таквих строфа испеване су у симетричном осмерцу са тенденцијом прстенасте композиције, препознатљивим жигом Вукадиновићевог формалног и семантичког обликовања поетских записа. Лако већ можемо пратити кружење појединих речи, појединих елемената кроз песме и књиге. Повезаност на нивоу речи, које се селе из песме у песму, евидентирана већ у раној стваралачкој фази, упућује на јасно креирану визију целине, свеобухватног надовезивања и преплитања песничког света. Поједине поетске слике и у њима тежишне речи („Прегршт пажљивих зрна која чекају свој час”) постају фрагменти у неколико песама, те се тим специфичним понављањем у новом, а сличном

контексту, и њихово значење мултипликује. Из књиге у књигу само се допуњује списак речи – симбола, односно централних појмова његове песничке имагинације, с тим да се матични избор не губи (кућа, гост, сан, пејзаж) већ само добија појачање (лов, ловац, ловљен, гоњен, вечно, слика, потаја, крв, патник – нарочито у сестинама).

Треба поменути и сестине у лирском осмерцу из збирке *Укрштени знаци*: „Укрштени знаци”, „Кружно распеће” и „Од пејзажа – до пејзажа”.

Укрштени знаци

Гора гори – моћна сена
Крило крилу – трепет тајне
Ствари земне и Имена
Сажетости, моћи крајње
Можда и ја певам с њима
Име међу Именима

Земља, земља – мати пламна
И сан неба – сан без бога
После свега: кућа тамна
Пејзаж госта умрлога
Можда и ја на тој стази
Гинем, себе не налазим

Шуме, поља, неба зраци
Реч најтежа: име зоре
Сажетости, црни знаци
Речи! Хоће да изгоре!
Можда ја већ у том часу
Не знам моје речи шта су

Цео живот – сан и сена
После свега светлост права:
Јужним жалом покривена
Неба црна крајност спава
Можда тек сад крај Огњишта
Слушам како пева Ништа!

2. СТАЛНИ ОБЛИЦИ ГРЧКО-ВИЗАНТИЈСКОГ ПОРЕКЛА

2.1. КАНОН

Литургичко песништво средњовековне Србије поистовећивало се са облицима византијског духовног песништва. Преузимали су се основни облици првенствено због богослужбене одлике нашег тадашњег песништва чиме се настављала и одржавала византијска књижевност. Истакнут је јединствен семантички и формални идентитет између та два песништва, а диференцираност је уочена само у језику и мелодији. Од свих облика најзначајнију улогу у црквеној служби имао је канон, истоветан по структури и облику у обе књижевности. Отуда је могуће преко српских служби сагледати византијски књижевни канон (о томе видети Богдановић 1970).

Канон је сложен песнички облик црквене поезије који је временом заузимао место водећег облика духовног песништва. Тако се кондак, црквена песма на вечерњем богослужењу, до тада главни облик златног доба византијске химнографије у 6. и 7. веку, потискује због све већег инсистирања да се текст песме потчини музици. Канон, писан за појање, одликује мелодијско-ритамско устројство. Све песме канона једним се гласом певају, односно према једном мелодијском обрасцу су испеване.²¹⁹ Усклађеност песама канона, певаних на јутрењу и полуноћници, са развијеним црквеним појањем донело је канону превласт над облицима православне црквене поезије. У 8. веку главни је облик новог типа црквене песме. Специфичност овог облика крије се у синкретизму поезије и музике. У периоду редакције литургијских књига у православној цркви, превођења са грчког на старословенски језик, канон као песничка целина потпуно је оформљен. Наредни

²¹⁹ О мелодијама Осмогласника и повезаности канона са музиком видети Стефановић 1970.

векови поред преведених донеће и изворне каноне. Ауторство ће се приписивати и једном од солунске браће, Методију за *Канон Димитрију Солунском*.

Првобитни облик канона, чији је творац Андреј Критски, подлегао је изменама у делу Јована Дамаскина, најзаслужнијег за облик са којим се данас сусрећемо. Потврда значаја његове реформе, спроведене у 8. веку, у одрживости је многобројних написаних канона у црквеним богослужбеним књигама. Дамаскиновим скраћивањем тог раног предугог облика са мноштвом строфа (велики канон Критског имао је 250 строфа) „почиње епоха оне византијске службе која се одржала до данас, допуњавана новим текстовима, нарочито новим канонима, али у својој структури и своме основном правилу иста”, закључује Димитрије Богдановић (1970: 105).

Први су се канони јављали уз библијске песме, уметали се међу њих, а потом их својим песмама заменили и истиснули из службе. Замишљене као достојна замена библијских ода, чији смисао варира кроз своје делове песама, песме канона доживљаване су као пандан небеских анђеоских песама, земаљски одјек тог свечаног хорског појања. На тематику тих девет библијских песама надовезују се песме канона. У својој коначној структури канон има девет песама, свака по тону и теми повезана са једном библијском из Светог писма. Првих осам узето је из Старог завета, а девета из Новог завета:

1. Мојсијева песма благодарности по изласку из Египта и преласку преко Црвеног мора
2. Песма укора, злокобна песма Мојсијева уочи његове смрти
3. Песма пророчице Ане, мајке Самуилове
4. Молитва пророка Авакума
5. Молитва пророка Исаије
6. Молитва пророка Јоне у утроби кита
7. и 8. Молитва и химна тројице младића (отрока) у вавилонској пећи
9. Песма Богородице на Благовести

Постоји и 10. песма која се условно јавља – Молитва Захарије, оца Јована Претече, али нама интересантнији податак је уобичајено изостављање друге песме. Намерно се

испуштала при стварању канона јер се својом злослутном садржином није увек уклапала у службу. У ишчекивању смрти Мојсије се претећим речима обраћа свом народу. Гневно изрицање опомене, казне, греха опозитно је охрабрењу, утехи, спасењу чиме се оправдава прескакање ове друге песме при креирању канона. Још се може наћи само у службама за време и после Ускршњег поста. Отуда канони практично имају осам песама усклађених основном тематском нити у чврсту композициону целину. Оно што их држи на окупу и оповргава мишљење о канонској садржинској нејединствености управо је „провиденцијална и месијанска идеја, која лежи у основи сваке библијске песме: Бог прати човека и води га ка спасоносном крају, када ће се доласком месије, Христа, испунити сва очекивања и све чежње човека заробљеног грехом и стварношћу смрти” (Богдановић 1970: 120). Спасење оличено у Богородици и Христу као фундаментална тема уоквирује свих девет песама. Подсетимо, да се утемељене на јединственом мелодијском обрасцу песме такође обједињују.

У првим стиховима сваке песме канона цитира се одговарајући део из Библије који се развија кроз читаву песму. Потом следи обично пет строфа: прва строфа – ирмос и углавном четири тропара. Значај прве строфе је вишеструк.²²⁰ Она преноси тему

²²⁰ У тексту „О издавању средњовековног пјесничког текста”, насталом поводом *Србљака*, Светозар Петровић је предочио непријатно наличје овог свеобухватног издања: „ни једна једина служба није у *Србљаку* објављена читава, онаква каква је изворно замишљена и у току вјекова живјела, и како се увијек у прошлости у рукописној традицији преносила или у издањима србљакâ објављивала”. На два примера је показао какве су последице разбијања интегралне целине каква служба јесте: први везан за акростих („једно сасвим формално али највидљивије средство организације текста”), а други се тиче положаја ирмоса у канону („једног дакле од посебних али и најделикатнијих унутрашњих односа у умјетничкој организацији службе”). Изостављање текста ирмоса у овом издању, па чак и неспомињање ових строфа у канону, сматрао је значајнијом последицом. У концизном објашњењу канона као сложене композиције православне црквене поезије, Петровић је указао на начин на који се песници односе према ирмосу: „У српскословенској црквеној поезији пјесници не састављају нове ирмосе него преузимају за сваку пјесму по један од оних који су за ту пјесму задати”; „Стари српски пјесници не пишу ирмосе сами него их бирају из традицијом посвећеног репертоара. Репертоар, дакле, јесте задат, али су могућности избора врло велике;”; „О ирмосима зато не можемо говорити као о нечему што је ‘наш песник према литургијским и поетичким захтевима морао да унесе и препише у своје дело’: већ сâм избор ирмосâ индивидуалан је и умјетнички потенцијално значајан чин”. Потом је издвојио и његову функцију: „Основну своју умјетничку функцију ирмос, наравно, остварује у односу према тропарима. [...] да се веза остварује врло разнолико, а да се у тексту тропара изражава врло често на сасвим јасан, изричит начин. Када се нпр. тропари непосредно надовезују на ирмос, настављајући, амплифицирајући или варирајући постављену тему, веза ће се често изразити понављањем, обично са варијацијом, једне или више првих односно посљедњих ријечи ирмоса на почетку односно на завршетку првог тропара [...]. Када се међутим тропари као целина на неки начин супротстављају ирмосу, у сваком ће се тропару призвати по неки елеменат ирмоса [...]. Постоји више поступака којима се означава композиционо јединство ирмоса са тропарима (укључујући и богородичне). Најобичнији је потпун или неправи рефрен који ирмос уводи а тропари прихватају [...]” Оваквом предочавању функционалности ирмоса уследиће закључни

библијске песме из чије основе је састављена и уједно је спаја са посебном темом садржаном у следујућим строфама (тропарима) којом се слави одређени светитељ или догађај. Доживљавамо је као спону тема (пошто понавља библијску и наговештава нову тему у тропарима), као преливање божанског гласа у земаљски одјек. Читава песма њом је, осим тематски, условљена и формално (метрички) и мелодијски. Ирмос је, дакле, строфа узор, образац или прототип другим строфама. Од четири тропара (како је уобичајено) последњи је увек богородичан. У последњој песми канона, деветој, сви тропари су богородични у складу са полазном посвећеношћу ове песме (Песма Богородице на Благовести). Тако гледано, појединачна песма канона има укупно шест делова: библијски текст, ирмос и четири тропара.

Од свих девет песама издваја се шеста специфична по придодатим строфама. Умеђу се кондак и икос. За разлику од првобитног кондака, сложене византијске црквене песме, имамо једну строфу која је сада позиционирана иза богородичног тропара шесте песме. Прати је један икос у којем се варира тема кондака (житије свеца који се прославља службом) и тиме учвршћује повезаност ове уметнуте двострофне целине.

Црквени канон одликује и акростих са именом песника начињен најчешће од првих слова ирмоса или богородичних тропара.

Унутар овог особеног циклуса од девет или осам песама грана се сложен систем односа.²²¹ Кореспондирају песме међусобно, али и делови унутар сваке песме успостављају односе (свих шест делова). Још је један план поред ових могућ – повезивање

суд који се односи на српску црквену поезију: „Чини се да се ирмос овдје, изгубивши у великој мјери улогу метричког и мелодијског узора, која му је била основна у византијској црквеној поезији, изразитије развио као узорна строфа која пјесми назначује тему, тон и атмосферу. Чини се, другим ријечима, да је канон у српској средњовјековној књижевности више литерарна него синкретичка литерарно-музичка композиција” (Петровић 1975: 22–28).

²²¹ „Систем унутрашњих односа у канону није, међутим, само израз организације појединачног текста. Кроз тај систем, првенствено, изражава се и однос појединачног текста и традиције на коју се тај текст наслања, потврђујући је или мијењајући. Читав процес настајања службе [...], у канону је кроз тај систем односа сачуван: и веза химничкога са житијним виђењем свијета, и веза српскога светитеља са оним странцем којему је ‘приложен’, и веза посебне животне и домаће народне теме са опћом темом хришћанске поезије. Канон (уосталом, као и служба у цјелини), попут пуџа који своју кућицу носи на властитим леђима, своју традицију, најважнији извод из ње, садржи у себи. Несретно је поређење са пуџем и кућицом само утолико што у канону није увијек унапријед јасно што заправо врши функцију пуџа а што кућице, зато што афирмација традиционалног поступка у тропарима и истовремено неочекивана спецификација традиције у задатим дијеловима канона могу пореметити уобичајени поредак и наметнути промјену улога” (Петровић 1975: 26).

сваког засебног одељка једне песме са одељком других. Рецимо, низ свих девет ирмоса, потом однос свих богородичних тропара или пак сваког тропара са другим тропарима. Комплексна мрежа међуодноса песама канона захтева пажљиво и прецизно тумачење. Узимајући у обзир разнолику перспективу, релевантно је перципирати све постојеће корелације које канон као песнички облик, односно жанр литургијског песништва твори. Примера ради, на хоризонталној оси канона сви ирмоси издвајали су се и певали као посебна целина (катавасија) ради потребе скраћивања службе. И као посебне богослужбене књиге намењене појцима (Ирмологиј).

Наравно, служба није заснована само на једном канону. Певало се по два или три канона, те се због дуготрајности службе прешло на читање тропара, а задржало певање само ирмоса. Последњи или први обично је посвећен Богородици, а један од канона свецу коме се служи тог дана. Умножавањем канона може се начинити још богатији поетски сплет. Наиме, укрштање песама и њихових делова се тада вишеструко повећава. На пример, можемо узети у разматрање само прве песме свих канона или све друге и тако редом. Пред нама је мрежа комбинација које сами плетемо и тумачимо.

а) Обнова канона – циклус канона Ивана В. Лалића

У српској поезији дуга традиција канона, с обзиром да су први написани у 12, потом у 13. веку, трајаће све до 18. века. Након двовековног ишчезнућа овога облика из наше књижевности, друга половина 20. века поново ће нас подсетити на устаљен облик византијско-православне оријентације. Посебно су истицане деведесете године тог века које „су донеле српској поезији изразит процват неокласичног наслеђа везаног стиха и различитих сталних песничких облика који припадају или античкој и романској традицији, или модификованој српско-византијској канонској поезији” (Стојановић-Пантовић 2005). Тако ће жанр канона средњовековне српске поезије Ивану В. Лалићу послужити као књижевни подтекст и узор за своју последњу песничку књигу *Четири канона* (1996).

О вредности и значају ове Лалићеве завештајне књиге писано је много. У књижевно-критичким погледима на завршну књигу једног од српских неосимболиста није

изостала похвала нити глорификовање подухвата обнављања једног од најзначајнијих, најкомплекснијих па и најинтересантнијих облика религиозне уметности. У прилог томе иду и престижне награде које је добио у години објављивања последње збирке: „Васко Попа”, „Жичка хрисовуља”, „Рачанска повеља”²²² и „Виталова награда Златни сунцокрет”. Да обнављање није само преузимање и да оно уз новине учитава и део наше културне баштине, сведоче речи Новице Петковића:

Није, дакле, песник просто узео један стари облик да га испуни овим садржајем. Ново вино у старим меховима. Такав однос између раздвојеног облика и садржаја у поезији и не постоји, него једно редовно подразумева присуство онога другог, с узајамном зависношћу коју ретко кад умемо ваљано да образложимо. Ни старински канон не иде сам. Код Лалића га налазимо заједно с оним сакралним разумевањем света које га је и саздало. У њега као у контрастну подлогу песник уписује ново човеково искуство, испуњено зебњом и немиром, у свету који смо високом техником подјармили, али је зато он ‘очухински равнодушан према нама’. Канон тако постаје нов, не престајући да буде стар. Обновивши га, Иван В. Лалић је обновио и део нашег општег књижевног и културног памћења (Петковић 1997: 91).

Прошлост се у песништву реактивира, оживљава подразумевајући старински песнички облик који се притом доноси у измењеном облику, утискује се печат новог сензибилитета. Обнова канона у Лалићевом делу у знаку је премештања облика из црквеног песништва у уметничко, а то је она врста „књижевне обнове”, закључује Петковић, „која нас увек помало збуњује парадоксалним откривањем онога што тек долази (будућности) у ономе што је већ било (у прошлости)” (1997: 89). Није се Лалић само одважио да у овај облик излије своје поимање живота и света, већ је осетио потребу за подразумевани смисао коју носи форма од које полази. Опредељењем да устаљену форму византијског литургијског песништва амбициозно усклади са надахнућем савременог уметника, успешно је постигао мешавину профаног и сакралног. Обновом канона спојиле су се две поетике, модерна и средњовековна, начином којим се учинковитост постизала на оба поља. Та спрега се читује и у једној од суштинских тема овога песника који се једини

²²² На свечаном проглашењу ове награде, председник жирија Чедомир Мирковић изрекао је: „Књига *Четири канона* наставља онај песнички облик који је најраспрострањенији у оквиру црквеног песништва, онај облик који је вековима негован и у коме су се исказали многи црквени песници од византијског доба па све до најновијег времена кад и поједини песници ван цркве успешно настављају да негују овај песнички изуст. Као да се Иван В. Лалић припремао током читавог свог стваралачког рада за књигу *Четири канона* која је круна његовог песништва и која у многоме обједињује и уоквирује све оно што је он током плодног песничког живота написао”. www.uzice.net/raca/pov1996.htm; приступљено 01.12.2013. године.

прихватио задатка ревитализовања, коју је истакла у свом тексту Светлана Велмар Јанковић, на чију ће нас одредбу у тумачењу Лалићевих канона и Никша Стипчевић подсетити:

То је препознавање несталих облика у још постојећим облицима, то је трагање за спонама смисла које морају постојати између прошлих времена и времена садашњег што се баш сада преобраћа у прошлост, то је ослушкивање оног што је важно у оном што је тренутно (према Стипчевић 1999: 36).

Дуг пут Лалић је прешао до свог поетског врха крунисаног књигом канона, сазрелом тек пред самим земаљским ишчезнућем.²²³ Интересовање за Византију, уплетено кроз читаво Лалићево поетско ткиво као вишезначан симбол²²⁴, завршава се свечаним тоном канонских песама. О дугој припреми, па чак и о зачетку идеје за последњу збирку, сведоче поједине песникове белешке у рукописима.²²⁵ Наклоњеност канону, касније реализована, приметна је можда највише у време испевања „Шапата Јовану Дамаскину”, поменутом реформатору (утемељивачу) облика.²²⁶ Песмом нас упознаје са идејом спаситељке Богородице Тројеручице, а њена основна слика надоградиће се и добити своју композициону целину у последњим песниковим записима. Таква дела се и пишу „на крају

²²³ Песнички пут Лалићев, као код ретко ког песника, сваком новом књигом се успиње, па су се *Четири канона* очекивано нашла на врху те узлазне линије. Своје промишљање о овим божанственим канонима у поговору другог издања Лалићеве збирке започео је Јован Делић управо спознајом о реткости песника поготово српских „који духом расту како им се судњи дан примиче, да би поетски врх досегли пред самим капијама смрти” (Делић 1997: 96).

²²⁴ О Византији као сталној теми његовог песништва, шта све она у делу представља, видети у раду Александра Јовановића „У знаку Мнемосине – Лалић и Византија”, поговору књиге Ивана В. Лалића *Верни одсутном прволику – три византијска круга* (1995: 95–132).

²²⁵ Видети Напомене на крају трећег тома *Дела Ивана В. Лалића* које је приредио Александар Јовановић. „У рукопису *Сметње на везама* налазе се две белешке које сведоче о томе. Прва, на недатованој страници (између 5. VII 1971. и 21. XI 1971) стоји: ‘Канони – успоставити примарни контекст девет фрагмената; – варијације на модерну тему *homo sum, imago mundi*’. Испод је дописано: ‘Буди се: зора је ледена (основна слика)’ и: ‘4 канона! 9?’. У истој свесци, у рукопису *Страсне мере*, на другој недатованој страници (написаној између 24. VI 1983. и 11. VII 1983) стоји: ‘Између смрти и васкрсења: Ад (силазак...). Петак... Дух који лута... Сањао можда? – Али...’” (Лалић 1997: 267).

²²⁶ У Напоменама трећег тома *Дела Ивана В. Лалића* налазе се ауторове белешке важне за праћење настанка појединих песама, јер су неке песме свој коначни облик добијале и после неколико година. Тако на почетку бележака о *Страсној мери*, године 1975, на једној од страница стоји наслов „Говори Јован Дамаскин” уз који се налазе тезе као први писмени траг о песми „Шапат Јована Дамаскина” написаној 1992. године. Овај податак нам је значајан јер открива да се песник заинтересовао за реформатора канона већ 1975. године, када у ствари почиње да га интригира ова песничка форма. „За облик канона песник је заправо први пут сазнао и за њега се заинтересовао преко текста С. Петровића *О издавању средњовековног пјесничког текста* (1975). Привукле су га маниристичке могућности облика канона” (Грдинић 2007а: 228).

животног пута и у пуној концентрацији духа и градитељских способности”, тврди Радован Вучковић и процењује да изискују целокупно умно и телесно ангажовање творца пред задатком стварања нове песничке творевине од преузетог модела (Вучковић 1997: 95). Није ли тај податак камен спотицања данашњих поета који се још нису осмелили да се окушају у овој форми, јер чињеница је да Лалићеви канони из деведестих година 20. века још чекају наследнике и вапе да неком новом делу буду темељни стубови. Но, сјај те „златне руде извађене из утробе земље”, по сликовитим речима поменутог академика, и даље заслепљује читаоце.

б) Композициона структура *Четири канона* Ивана В. Лалића

Наш савремени песник поштује византијску песничку врсту установљену из пера Јована Дамаскина и пише по познатом оквиру следећи композициону структуру древне форме. Сведочи о томе у разговорима:

свака од девет песама постављена је, као на фундамент, на један фрагмент из Библије. Избор и редослед тих фрагмената, наравно, нису случајни: повезани у целину, они следе једну „логичну нит која композиционо повезује... и заокружује основну тему канона: спасење остварено... итд” (Димитрије Богдановић). У том смислу, прва песма једног канона темељи се на одломку Друге књиге Мојсије, где је реч о преласку преко Црвеног мора и пропасти фараонове војске – док се шеста темељи на одломку из Књиге пророка Јоне (молитва Јоне из утробе „велике рибе”) (Лалић 1997д: 289).

Дакле, његов канон има девет песама, не испушта се ни друга песма²²⁷ претеће садржине. Свака се песма ослања на једну библијску већ утврђену. Последња, девета песма посвећена је Богородици. Шесту завршава кондаком и икосом. Осим задате чврсте организације канона, у потпуности се придржава и структуре сваке појединачне песме. И његове канонске песме садрже поменутих шест делова. У првом се стиху цитатом указује на библијску песму²²⁸, потом се на њега надовезује прва строфа – ирмос (није графички

²²⁷ Интересантно је да друга песма укорна у прва два Лалићева канона нема у последњем тропару обраћање Богородици.

²²⁸ У понекој песми цитат није увек у првом стиху, може се наћи унутар или на крају ирмоса.

одвојена од цитата), а затим следе четири строфе (тропари) од којих је последња богородична.

Међутим, наш ће песник, водећи се можда чињеницом да су црквене службе умножавале каноне, разместити свој лирски молитвени говор у четири истоветна циклуса. Помињањем циклуса дотичемо се и термилошког питања, па ће нас свакако у недоумици оставити одређење збирке *Четири канона*. Иако нема формалних елемената који се преносе из једног канона у други, приметимо да је књига означена и као песнички венац, али и као поема.²²⁹ Имамо групу песама тематски повезану (библијски предложак) и усклађену истим обликом што нам даје за право да канон назовемо циклусом. И сам песник га тако детерминише: „То је напросто књига састављена од четири циклуса, сачињена од по девет песама” (Лалић 1997д: 289). Уколико имамо у виду да су пред нама четири канона, онда имамо циклус циклуса. Односно четири циклуса од којих сваки има по девет песама, дакле читава песничка књига има 36 песама.

Циклусе одликује композициони паралелизам, сваки од четири канона (циклуса) конструисан је на исти начин. Последица те изоморфности канона је кореспонденција истих делова сваког канона. Значи да у везу можемо доводити паралелне делове које садржи сваки канон, односно песме под истим бројем у сваком канону. Тако се на хоризонталној оси дозивају или нижу у засебну целину песме по редном броју – све прве, све друге... На извесној хоризонталној микролинији – сви ирмоси првих песама, сви ирмоси других песама... или пак, сви богородични тропари првих песама, других песама... Једноставније речено, стварају се метациклуси од стране читалаца и тумача. Понуђено мноштво могућег комбиновања откривалачки је изазов. Осим што ћемо боље разумети ауторову намеру и проникнути таквим укрштеним читањем у смисаону и структурну сложеност дела, доћи ћемо до драгоцених сазнања и нових значења.

Од свих комбинација најјача спона евидентирана је на два места: између последњих тропара (четврта строфа – богородичан) – којима се поентира свака песма, и између деветих песама – којима се поентира сваки канон. Чак је и градирање по тону препознато:

²²⁹ „Канон је, дакле, већ по својој природи пјеснички вијенац, али Иван В. Лалић плете свој вијенац од четири канона” (Делић 1997: 100).

„Иван В. Лалић испоштовао је задата правила канона. Није се задовољио, међутим, да их примени на једном примеру него је испевао венац од четири канона и тако створио дугу поему, [...]” (Вучковић 1997: 93).

„То више није збирка песама, него пре поема добијена четвороструким понављањем” (Петковић 1997: 89).

Четврта у низу деветих пјесама – завршна пјесма ове књиге – најсвечанија је у Лалићевом четвороканону, и у знаку је химне: ‘Достојно јесте’. Већ је сама статистика довољно рјечита: тридесет и шест строфа богородичана – све завршне и све поентирајуће, и четири девете пјесме, све је то испјевано у славу Богородице (Делић 1997: 101).

Континуирана линија молитве омогућена водоравним читањем овог песничког обрасца, а коју образују тридесет и шест завршних строфа као једна од песама у песми, песничко је врело потраге (жудње) за утехом, милошћу и избављењем. Скрушена дозивања богомајке делују „као поверљиви шапати грешног сина који призива божанство да му пружи помоћ у пустињи краја нашег остарелог и затрованог века” (Вучковић 1997: 94). Прогласиће је Вучковић најчистијом молитвеном лириком у новијој српској поезији (1997: 95). Разноликост именована Девике Мајке у стиховима канона²³⁰, налазећи се за изразима у учењу источне и западне хришћанске цркве, показује нам колики је степен њеног присуства у скровишту Лалићеве душе:

Vergine madre, figlia del tuo figlio, уљанице божја, светињи редуша, звездо мора, Његова млекопитателница, благодатна, заточнице, смртна – бесмртно освећена, Богородице, владичице, termine fisso d’eterno consiglio, нови корен и корен новом храму, Пресвета, у сунце обучена, с месецом под ногама, похвало анђеоска, umile e alta riù che creatura, најблаженија, Нова Ева, мајчице, нови корен, похвало анђеоска, Теотокос, мајка Распетог

Када бисмо издвајали, овако би на пример, звучала песма начињена од последњих строфа свих песама четвртог канона, сва у молитвеном обраћању Богородици²³¹:

Богомајко, in te misericordia, in te pietate,
Ти која истину знаш, што столује у ружи
Раја небеског, и зрачи, ти с трепавица капни
Светлосну сузу у таму што боји конач века,
Да светлије нам буде, и топлије у ноћи.

А ти, која си нови корен, и која беше земља

²³⁰ О поетском активирању бројних лексичких синонима за Богородицу видети Милановић 2007: 469–470.

²³¹ Изостављају се у неким строфама почетни стихови јер се мисао преноси из претходног, трећег тропара. Овде полазимо од стихова којима се апострофира Богородици.

Корену новом, теби стабло спасења је знано,
И свака рачва стабла, узгон што тера грање –
За љубав нерођених, милост злорођеним умоли.

А ти, која мајка си оног који удешава
Намере, ти која породи се у несавршенству скромном
Витлејемске стаје, док тишма около била је
Анђела и пастира, умоли Сина нека
Удеси намеру тако да реч ми грезне у дух
Као у уље фитиљ, жижак да засјаји.

А теби, благодатна,
Друкчија нека је слава, у избистреном миру
Те наде која зрачи са сваке твоје слике
Штоване, целоване, а људскости што је доказ
Теби и Сина твога, и утеха људскости нашој,
И угук плотној смрти. Радује се, благодатна,
Јер и у светској зими искупљује се свет.

Али ти,
Која с престола мотриш кружење милости, што је
Кружењу воде налик, у затвореном систему
Стварности Творца, која троструко му је знана,
Помени оданост моју у служби несавршенству
Овог земног ми слова, кад молиш за све грешне.

Похвало анђеоска,
Теотокос, ти која проводник љубави си
Небеске, што садржана већ беше у речи
Када почетак беше реч – осећам, нису теби
Немиле те позне руже у соби граматика
Овог, јер смртна си била, ти благодатна, као
И његов глиненни род. Па благослови, док молиш,
Руку што убра руже, при чијем светлу он пише.

Богородице, ти која жаром љубави хладиш
Љутину рана на души смртника, опрљених

Свих 36 песама написане су за кратко време. Рукопис финализују последње Лалићеве песничке речи: „Безразложна милост²³²: 6. X – 20. XII 1995. 75 дана, 31 радни дан”. У напоменама писаним у свесци – рукопису нотирано је коме су посвећени канони:

Први канон	– посвећен Богородици
Други канон	– посвећен Светој Тројици
Трећи канон	– посвећен Богородици Тројеручици
Четврти канон	– посвећен Спасењу – Искупљењу

Песме у канонима су конципиране на тај начин да се почецима обраћају Господу, а завршецима Богородици. „Драматичан почетак и молитвени завршетак одражавају, у дубини песме, напетост између божанског начела које у себи спреже супротности (радост са страхом и милост са гневом) и новозаветног мајчиног лика као непресушног ‘врела милости’” (Петковић 1997: 90–91). Песник изражава емотивне реакције на све аспекте божанског тоталитета.²³³

Напоредо са сакралним светом песник осликава призоре из данашњице. Уносећи нове садржаје оснажиће библијске слике сликама свог народа. Препознаћемо сурове призоре колективног усуда и болне сцене песникових властитих треперења душе. Стихови, сентенцама аналогни, пронеће савремене егзистенцијалне немире, горчину животних сазнања („Хладно је млеко земаљско што изјутра га пијем;”).

Молбена интонација се не напушта јер је и човек данашњице у потрази за милошћу. Намеру песника да спрегне искуство модерног човека, растрзаног и изгубљеног, са искуством древних времена, не би ли се призвала одсутна милост, препознала је Светлана Велмар Јанковић проучавајући прву песму Првог канона. Наш велики песник, каже она:

²³² Ову синтагму Лалић усваја од Клодела, о чему сам песник сведочи у кратком тексту о сопственој поезици, написаном на позив редакције краљевачког часописа *Повеља*: „Знатно су ређи песници као Рилке, који одбија да тумачи своје *Девинске елгије* као текст који га ‘бескрајно превазилази’, или Клодел који каже да је поезија напосто једна ‘безразложна милост’” (*Белешка о поезици*). Видети Напомене у III тому *Дела Ивана В. Лалић* (1997: 260).

²³³ „Мој Бог у *Канонима* није страхан него је, по самодефиницији, ‘онај који јесте’. У том тоталитету он је и ‘страх и трепет’ – као такав дејствен нарочито у Старом завету. Али он је и Отац, и Спаситељ, и установитељ основног космичког начела – љубави... Уплео сам у то плетиво и живе и мртве, и анђеле и врапце... И кроза све то провукао, као видљиву и чврсту нит, понављани мотив Богородице” (Лалић 1997д: 289).

испевао је страх и трепет, наду и молбу малог божијег створења, човека, згрченог од постојања и спознаје да је Милост Господња, можда, одсутна из тог постојања. У времену древном као и времену садашњем тај грч блажи молитва упућена Богородици, а Лалић, алхемијом свог песничког исказа, мудрост библијског подтекста предочава искуству савременог читаоца који је и сам, можда, у трагању за изгубљеном Милости. (Велмар Јанковић 2005б: 305)

Књизи (Библији) треба прострти поверење, рећи ће песник („Но бог је веран, и без неправде, / Сведочи књига којој простирем поверење – ”), али и прихватити и славити свет као тоталитет, са свим злостима, несрећама, страхотама и лепотама, славити задану реалност. Апсолутно прихватити свет као Творевину и беспоговорно веровати у спасење, саветује песник:

Достојно јесте славити стварност

Достојно јесте славити благовест

Достојно јесте славити
учествовање наше у несавршенству привида,
лепих и страшних.

Достојно јесте славити могућност избора, чак
И у немогућности вредновања одлуке, трудом
Ума скученог у бучној изби безумља;
Достојно јесте славити тело, славити ларву, славити
Трошни ћерпич и младу траву на утабаним
Гробовима; достојно јесте славити Бога живог,

Онога који јесте, онаквог какав јесте:

Снажна је вера у „извесност обећаног спасења”, истиче Лалић. Жудња за спасењем која у дну његове душе обитава односи се и на тадашње време зла. Као савременик драматичних збивања у нашој земљи деведесетих година, интензивно у себи прелама трагичну историјску ситуацију свог народа „Који пропада са својих намера, и нема / У њега разума”. Као песник, осећа да мора да проговори о универзалном страдању народа,

да тематизује феноменологију зла, узимајући у обзир функцију коју у историји има, можда и као вид упозорења целокупном човечанству.²³⁴

Трећи канон ће изразито рефлектовати судбину српског народа идентификовану са грехом и казном Јеврејског народа. Самеравање библијског мотива са савременим тренуцима, у овим песмама достиже максимум. У наведеним стиховима – „јер су народ / Који пропада са својих намера, и нема / У њега разума” – садржана је стрепња за народ којем и песник припада, а с обзиром да је на овом библијском цитату фундирана друга песма (укорна)²³⁵, емитује се могућа песникова идеја о покајању грешног народа.²³⁶

Укрштање светог са профаним и надовезивање свакодневног на литургијску, химничну семантичку линију биће један од уобичајених песничких поступака грађења свих песама канона. Ефектним преласком са једне слике у другу временску зону, преплитањем временских планова, контрастира се модерно и религиозно искуство. Тако из стиха библијског цитата прескачемо у наредни стих који осликава живот двадесетог века. Упућује нас таква синтеза на песникову тежњу (потенцирање) за поимањем свог доба, са свим актуелним догађајима и предметностима, из перспективе библијске идеологије или пак препознавање исте у нашем егзистенцијалном времену. Динамичност поетског текста произлази из поређења и пресликавања симболике библијских слика на савремене сцене. Ево како је то реализовано у појединим деловима песама канона:

²³⁴ Поједине Лалићеве песме су написане као непосредна реакција на конкретне политичке и историјске ситуације. У разговорима констатује „да је тешко писати песме које су сасвим изван ‘ангажованог’ и ‘критичког’ контекста. [...]...А песник не може изван свог времена – ако је песник” (Лалић 1997д: 275).

²³⁵ У књизи која појам *канон* сагледава у више значења, међу којима и као термин византијског црквеног песништва, при чему се Лалићу приписује заслуга што је канон у том значењу учинио савременим, Александар Петров истиче да песник задржавањем друге песме (укорне) „очигледно шаље поруку о свом схватању места на којем живи и времена у којем ствара своје каноне: [...] Жанр је порука, а у овом случају порука је и број песама у жанру канона” (Петров 2008: 341).

²³⁶ „Религиозном мотиву отпадништва од вере Лалић је придружио модерне грехове човечанства оличене у контраверзном дејству техничких достигнућа и улози медија”, истакла је Светлана Шеатовић Димитријевић при помном праћењу књижевног предања у Лалићевим канонима (2004: 147). Издвојила је и догађаје у тадашњој Србији који су песника, слободно можемо рећи, приморали да докучи смисао бивствовања. Важно је подсетити се шта је подтекст савремених слика: „Тако песник као део једног народа проживљава колективну националну несрећу. Стихом: ‘Већ предзимско расте вече, / Укључује све телевизоре у земљи Србији...’ песник нас директно упућује на савремени тренутак. Моћ медија у последњим страдањима српског народа надмашила је сва оружја. Слика националне пропасти праћена је сваке вечери на ТВ екранима. Подсетимо се да је Лалић *Каноне* написао између 6. октобра и 20. децембра 1995. године. Као алузија на актуелне догађаје, 1995. година је једна од најтежих, пад Западне Славоније у мају, пад Српске Крајине у августу и жестоке борбе у Босни” (Шеатовић Димитријевић 2004: 148).

А ти која си Га на четвртој станици,
Via Dolorosa, у Јерусалиму, тамо где сада је тезга
Са смешно штампаним мајицама, и туристи врве ко црви, (4, III)²³⁷

или

А онда гром: *обојићу стреле своје крвљу* – ²³⁸

Укључен мали екран; насиље у пуном спектру
Дугиних боја, умивано звучном сапуницом,
Надевано опијатима са дејством преко очног
Живца: а под коштаном куполом тутњи
Звук смисла твога, Господе, строја у празном ходу

Када је *место страшно* и када *бучи пустош*:
Место је постало век, пустош је постала бес, (2, IV)

или

Вавилонска пећ је играчка наспрам пећи
Моћних логорских крематорија, где је, сем тога,
Анђелима приступ био онемогућен; а пламен,
Убица царевих слугу, пламен је шибице, наспрам
Јарости жара што зрачи из мегатонске гљиве...²³⁹ (7, IV)

или

А писано је такође:

²³⁷ У загради је наведен број песме из којег се наводи део као пример и број канона.

²³⁸ Маркирани делови су цитати из Библије. Подвукла С. П.

²³⁹ „Лалић иронијски преиспитује главне токове повести о тројници у вавилонској пећи и архангелу Михаилу. Песник мотив пећи и покушај злочина над тројицом праведника преноси на модерне пећи – логорске крематоријуме – где у стварности није било анђела спаситеља. [...] У овој песми канонизовани стихови само су инспирација за опевање модерних облика насиља у двадесетом веку” (Шеатовић Димитријевић 2004: 154–155).

Нама ћеш дати мир, јер сва дела наша
Ти си нам учинио. То значи и да си јутрос
Прекршио једно примирје, инцидентом у зони
Раздвајања две мржње камуфлиране у маглу
Над болесним твојим Дунавом. Но *оживеће мртви твоји.* (5, II)

или

Чуће народи и задрхтаће: историја се саплиће
У кораку, нагази ли на неки од сугреба твојих
Што недокучиво их распореди по угнутим пресецима
Простора твога и времена; а пси ми лају под прозором,
Додуше још безазлено, а и данас свуда по Србији
Штекће лисица гладна и вихор пољаном пуше, (1, III)

г) Жиг личне трагедије у песмама канона

У којој мери је лично песничково искуство препознатљиво у песмама, изузев актуелних сурових призора итекако експлицитних, може се из још једног аспекта закључити. Наиме, и сам песник понудиће смернице за разумевање обитавања извесне персоне, ако не и самог аутора у лирској поезији. Требало би да постоји одређен однос према личном искуству који се у посебним приликама и истиче у први план. Одлучно не прихватајући имперсоналност поезије, изриче: „не признајем песме које нису искуства. [...] Инсистирам, у свакој прилици, на тврђењу да је поезија комуникација – а како да комуницирате са тзв. безличним субјектом?“, пита се Лалић. „Код песника таквог усмерења имперсоналност је, ако су заиста талентовани, само маска. Бели завој испод којег, ако је песник аутентичан, осећате рану” (Лалић 1997д: 281).

О тој се рани нашег поете мора проговорити у контексту ове његове „лабудове збирке”, захваљујући којој (уз збирку *Писмо*) „Лалићево дело не стоји само у врху српске поезије друге половине двадесетог века, него је у самом врху српске поезије уопште” (Јовановић 1997б: 301). Наиме, његово породично језгро биће разорено 1989. године када му је у бродолому страдао старији син Влајко. Та ће трагедија утицати на његово потоње

песничко деловање и неминовно ће се мотивски одразити у последњим збиркама (*Писмо, Четири канона*).²⁴⁰ Прекретничке ситуације у животу, каква је засигурно ова, захтевају молитву за спасење и милост, отуда нужно произилази потреба за оваквим песничким обликом. Поједини стихови канона јасно транспонују слику немилосрдног уништења живота у морском ковитлацу. Мотив мора нас и увлачи у вртлог ових циклуса. Иако у свом првом стиху прве песме, потом у ирмосу, осликава познату библијску сцену преласка Црвеног мора, уништење у истоветном амбијенту призива поменуто лично искуство:

Море се склопило с треском, шкљоцнула је
Двострука зупчаста брава таласа, мрвећи бестрасно
Оклоп и точак, лемећи дуга убојна копља (1, I)

Потом, пред Господом великим ратником, онај који сабран у скрушености од које рђа изнутра, свестан усуда и намера које он удешава, себи појашњава или пак налази оправдање за тренутак који преокреће живот:

Он је тај који удене буру у ноћ, здроби брод,
У црно обоји вуну некој мајци на преслици. (3, I)

И у песмама наредних канона ишчитаћемо бол рођену граничним егзистенцијалним догађајем, какав јесте губитак потомства. Време преиспитивања носи помешаност емоција, из тегобе лако се склизне у гнев, а „У гневу сети се милости, вапи књига / Отворена на обележеној страни.”, премда свестан да је милост у таквим тренуцима, у тој, како песник каже, густој стварности Творца, тешко у себи досегнути.²⁴¹ Самилост песник је тражио од Господа радознано упитан: „пустиш ли сузу кад вршиш своју правду / У складу са вечним планом,” али божијих суза нема („Тврд је на сузама Творац.”). Лично искуство

²⁴⁰ Значајан је и податак који износи Александар Јовановић у Биографији Ивана В. Лалића написаној на крају IV тома *Дела*: „По казивању Бранке Лалић, Иван се непосредно после синовљеве смрти обратио Богу да му подари још (само) седам година како би испевао оно што је осећао да нужно мора да испева. Пуни смисао ова молба добиће тек када јој у потпуности буде удовољено” (Јовановић 1997б: 300). *Канони* су испевани на измаку 1995, објављени 1996. године, тачно седам година након измољеног времена за себе и своју поезију.

²⁴¹ Признаће у шестој песми другог канона: „Госпode, не гонетам / Лако дијалектику те милости, а можда заправо нећу / Да је разумем: нека срце само носи твој знак, / То срце што љубављу пуни се увек, кад ти се прохте – ”.

песничкој, остварује се релативизација и оног изреченог и оног цитираног, тако да се они постављају у активан међуоднос” (Веселиновић 2012: 219). Принцип спајања фрагмената у целину сагледао је и присвојио Лалић преводећи Елиота.²⁴⁶

Цитатна основа канона су библијске песме, а цитати из тих девет песама Светог писма уплетени су као мрежа у Лалићеве стихове међу којима добијају и нова значења. Подтекстна основа су и Књига Постања и Откровење Јованово. Библијски наводи у канонима имају посебан, тачније повлашћен статус, а и сама га форма подразумева, односно нормира. Симболичке библијске слике равноправно су постављене са сликама проистеклим из песникове душе и окружења. Наћи ћемо често на понављања и варирања библијских цитата, чак ћемо их наћи и на различитим местима песме, а не само на почетку, односно првом стиху као свом канонском положају. Различитим контекстом рађају се и нова значења. У мноштву функција које цитати имају у канонима, издвојена као најчешћа „је инспирација за нову песничку слику или је извор полемике, дијалектичког промишљања песничког субјекта” (Шеатовић Димитријевић 2004: 136). Цитати из Старог и Новог завета разноликих су функција, јер прве, којима се велича Творац, прожима иронијски призивок, док су други, посвећени култу Богородице, обојени молитвеним тоном. Мада песник провлачи сумњу и иронију кроз стихове, открићемо и димензију неопходности веровања, потребу за апсолутом, за духовном вредношћу проткану као поентну нит. *Четири канона* почињу у знаку Господа, дакле Стварањем, а завршавају се Богомајком и Спасењем, што је логичан след Светог писма. Веза између два завета

²⁴⁶ Лалић у свом есеју „О поезији Т. С. Елиота” говорећи о поеми *Пуста земља* констатује да аутор сажима „читава своје дотадашње искуство и диже га на један виши план; преображава га у оригиналну и сложену структуру петоделне поеме која је и вишедимензионални снимак једне дате цивилизације, и евокација времена испреламаног у призмама историје. Пуна алузија и цитата (...); повезивање слике и рефлексije, кретање виспреним ‘пречицама’ које омогућавају брзину неочекиваних и прецизних спојева на малом простору, ‘онако као што се живе мисли крећу у живим мозговима’ (Меј Синклер), све то песник креира овде на дотле невиђен начин” (Лалић 1997в: 171).

О вези Лалића и Елиота аналитично је писала Соња Веселиновић у књизи *Преводилачка поетика Ивана В. Лалића*, 2012: 205–254. Препознајући Лалићеву наклоњеност поступку дочаравања слике некохерентног савременог света наткриљене библијског визијом, ауторка позиционира Лалићев четвороканон у односу на Елиотово дело: „Ипак, с обзиром на одабрану форму канона, морао је бар делимично да се креће у оквирима једне задате естетике и хармоније, тако да су, на плану дискурса, *Четири канона* ближа *Пустој земљи*, а на плану форме *Квартетима*” (Веселиновић 2012: 216).

Осим алузије на синтагму „пуста земља” присутне у укорној песми у склопу библијског цитата („У земљи пустој, на месту страшну”) и као назив Елиотове поеме, тумачи су повлачили паралелу између поменутих аутора и у нумерологији дела – *Четири квартета* / *Четири канона*, као и у поступцима прикривене цитатности.

реализује се често у последњој, богородичној строфи песме уношењем цитата из Старог завета.

Међутим, Лалићева књига не црпи само библијске цитате, иако је Свето писмо темељан и најобимнији извор. *Четири канона* специфична су по својој цитатној слојевитости коју сагледавамо у тематској и књижевно-историјској равни. Уз основни слој уочена су још четири слоја која се хронолошки надовезују: „хришћанска теологија и сликарство, италијанска књижевност ренесансе, европска књижевност 19. и 20. века и српска књижевност 20. века. Поред тога Лалић је унео бројне алузије из области модерних наука (теорија масмедија, економија)” (Шеатовић Димитријевић 2004: 134). Дакле, у другом слоју уочавамо цитате из фрескосликарства, иконографије (примера ради, алузије на манастир Студеницу; алузије на икону Свете тројице Андреја Рубљова). Након издвојених бројних цитата хришћанских мислилаца у Лалићевим песмама, Шеатовић Димитријевић закључује да „канони у филозофско-теолошком смислу дају пресек тумачења хришћанства: од Тертулијана и Оригена, преко Јована Дамаскина до руских боготражитеља и модерног ‘Византијског богословља’ Џона Мајендорфа” (2004: 161–162). Трећем слоју припадају цитати из Дантеове *Божанствене комедије* и Петраркиног *Канцонијера*.²⁴⁷ У четвртом слоју одјекују песничка дела Хелдерлина, Рилкеа, Целана, а можда нама најзначајније су алузије на Елиота. У последњем слоју, када су српски песници 20. века у питању, препознајемо цитате, алузије па и парафразе на песме Војислава Илића²⁴⁸, Владислава Петковића Диса, Данила Киша²⁴⁹, којима се потврђује Лалићево схватање књижевне традиције и значај континуитета у култури и стварању.²⁵⁰ Интересантно је да ће песник и самог себе цитирати умећући назив своје збирке *Сметње на везама*:

²⁴⁷ Консултовати рад Никше Стипчевића „*Четири канона* Ивана В. Лалића” 1999: 35–53.

²⁴⁸ Особито је битно истаћи уочену метричку подударност у алузији на Војислава Илића: „Дијалог сумње и стрепње два класицизму склона пјесника одјевен је у илићевски свечане псеудохексаметре. И тако нам Иван В. Лалић ствара нову версолошку легуру, мијешајући одсјеве српсковизантијске и античке, односно српске псеудокласицистичке традиције. Модерни канон се поткрај двадесетого столећа у српском пјесништву обнавља и освјежава и хексаметром” (Делић 1997: 97–98).

²⁴⁹ О алузијама на Киша видети у поговору Јована Делића „*Божанствена Четири канона*”, 1997: 96–102.

²⁵⁰ „Као што рекох, песник 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 костих, Јован Дучић или један Растко Петровић, на пример. Без уважавања те чињенице, песник тешко може да оствари своју мисију...” (Лалић 1997д: 288).

Без обзира на лошу акустику; онај који те слуша
(Ако те слуша) очистиће сметње на везама. (6, I)

а на другом месту и стих из песме „Шапат Јована Дамаскина”:

Зато се моли, заточнице,
За опрост мојој злости, кости (7, I)

Уверен у комуникацијску особину поезије, Лалић се интенционално ослања на претходнике, али и на сопствене песме које је раније писао. Можемо рећи да песник води дијалог са врским светским и домаћим песницима, прикупља енергију из њихових текстова, али ипак индивидуалним умећем смисаоно креира нову структуру, ново сазвучје. Склон и у ранијим песничким књигама процесу дијалогизовања, песник му се потпуно приклања у свом последњем остварењу реализујући га у правој мери. Цитатност као упечатљиву одлику свог песничког рукописа, њему пријемчив феномен, објашњавао је у интервјуу акустичним примером:

Замислите да је песма један осетљиви тонски запис; у њему ћете разабрати и пратеће, разнородне звуке или шумове, неодвојиве од акустике простора где је запис настао. То је та цитатност, ако одређену културу или традицију схватимо као простор снимка тонског записа (Лалић 1997д: 277).

Сажимајући различита песништва, филозофије, културе, песник усложњава семантички слој свог дела и даје му поливаленту карактеристику. У континуираном јукстапонирању различитих временских планова, комбиновању библијског, историјских времена и садашњице читује се поетички постулат постмодернизма. Такав стваралачки поступак код зрелог Лалића квалификован је у складу са техником колажа, филмским поступком монтаже.²⁵¹

²⁵¹ „[...] изградња песме и слике од најразличитије и најразнородније грађе, необични укрштаји, упорно контрастирање и јукстапозиција гласова и ставова, као и ‘поштапање’ туђим текстовима, цитатима, алузијама – све су то тековине високог модернизма и постмодернизма, произашле и из достигнућа песника попут Езре Паунда и Т. С. Елиота, песничких и преводилачких. Смелости у прибегавању колажу и монтажи као обликовним принципима песме, проистичу из стваралачке зрелости, као и из осећаја да је један начин обраде доминантних тема и митова модерног доба исцрпљен. Све то долази до изражаја у Лалићевим

Спрегом традиционалног и модерног, у теми, изразу, свести, па и облику песама ових канона; укрштањем националног и личног, хришћанског, универзалног, метафизичког, савременог, свакодневног, Лалић не само што је досегнуо стваралачку пунину, него је оставио дело по вредности вечно. Том одликом и својом релгијском тематиком *Четири канона* доводе се у везу са Његошевом *Лучом микроkozма*, у српском песништву непревазиђеном по религијско-метафизичким питањима.

ђ) Лексичка структура *Четири канона*

Приметно је да се у мноштву радова о овом песничком остварењу бележи и осврт на Лалићев језички израз. Посебна пажња поклањана је лексици коју је песник употребио у строгој, традиционалној форми канона, а која није карактеристична за средњовековни облик. Тумачи су особито истицали спајање библијских исказа и речи које чак нису пријемчиве ни за савремену поезију. Интригирало их је Лалићево спрезање дистанцираних искустава и говора²⁵², испевање архаичне форме модерним језиком са обиљем непесничких речи у функцији зачудности²⁵³. У том споју несамерљивих исказа интензивира се сакрална интонација, односно, никако јој се не умањује значај у контексту савременог света.²⁵⁴ Запажање усмерено на мотивисаност за спој речника технологије и теологије ишло је и у смеру повлачења паралеле са односом вере и безверја.²⁵⁵ Причајући о

Канонима” (Веселиновић 2012: 271). О филмским поступцима уоченим код Лалића видети радове Јована Делића „Дијалоска природа поезије и поетике Ивана В. Лалића” (2003) и Светлане Велмар-Јанковић „О првој песми ‘Првог канона’ Ивана В. Лалића” (2003).

²⁵² „Тешко је, рецимо, помирити библијски високо стилизовани говор, и интонацију, с обичним грубим говором, пуним техничке прецизности. Лалић појачава ту разлику, подиже тензију песме. Он заправо модерно човеково искуство, испуњено раздором и расулом, по супротности везује за искуство из једног већ потонулог сакралног света” (Петковић 1997: 90).

²⁵³ „Упоредо са библијским (занимљиво је да готово нема средњовековних) сусрећемо и речи као што су: хлорофил, гигабајт, филмски оператер, антматерија, рециклиран, надзорник радова, антигравитација, [...]. Читалац је нужно принуђен да застане када наиђе на синтагме типа ‘мегаинфлација смисла’, [...]” (Јовановић 1997а: 77).

²⁵⁴ „Прелазак са патетичног на колоквијални тон није овде укинуо узвишени смисао слике, чак га је истакао, чинећи га уверљивијим смештањем у простор видљивог света” (Хамовић 1996: 49).

²⁵⁵ „Мистични језик теологије Иван В. Лалић доводи у везу са језиком технологије и тако, стављајући у само средиште два супротстављена погледа на свет, али и два начина изражавања – евоцира конфликт вере и

језику као „живој материји која се мења и богати”, и сам песник сведочи о активирању речи из области медија, науке, технике: „Пошто је поприште мојих искустава савремени свет, мислим да је нормално, да је неизбежно да у семантици мојих стихова егзистирају и речи са подручја технике, односно техничке цивилизације која ме окружује, чији сам део...” (Лалић 1997д: 290). У том поступку мешања израза препозната је и песникова иронија према сопственој емотивности.²⁵⁶

Истраживање лексичке структуре Лалићевих канона употпуњено је анализом Александра Милановића, који је пажњу усмерио, између осталог, на откривање постоји ли у овим песмама и са којом функцијом стилски маркирана лексика (архаизми, историзми, дијалектизми, жаргонизми, колоквијализми, okazjiонализми). Истакао је да „Лалић није лексички битније онеобичио своја *Четири канона* у односу на норму савременог књижевног језика. Нема, наиме, у њима ни лексике која би у неком другом, непесничком контексту битније одударала од језичког осећања образованијих савременика” (Милановић 2007: 466). Премда упознат са језиком конзервативног византијског жанра, темељно се припремајући за своју песничку књигу, Лалић је свесно вршио језичке измене у односу на оригиналне текстове.²⁵⁷ Уочено је одсуство архаизама које указује на особен приступ језичком наслеђу:

И оно што на лексичком плану после регистравања прозаизама из савремене свакодневице прво пада у очи, чак и приликом површног читања канона, јесте да у њиховом језику нема архаизама, којима би песник на једноставан начин језички актуелизовао српско средњовековље (Милановић 2007: 467).

Ретке архаичне речи, међутим, не потврђују да у канонима нема лексике карактеристичне за црквенословенски, прецизније српкословенски језик. Наиме, очигледно је да се Лалић определио за дискретнији приступ језичком наслеђу црквенословенске литературе: није бирао лексику која је површински

безверја. [...] Преплићу се, у необичним сликама и ироничним описима, језик физике и језик религије на начин који драматизује призор хаоса у коме живи савремени човек” (Зорић 2003: 93–94).

²⁵⁶ „Тајна сугестивности Лалићеве књиге *Четири канона* лежи у богатству поетског ткива које преображава схему религиозне песме и претвара је у нешто ново и модерно. Сакрална интонација старе црквене песме нарушена је мешањем архаичних речи и израза и савремених техницизама и сцијентизама. Тим поступком песник је успостављао ироничну дистанцу према властитој рањивој душевности, а истовремено пародијски демонтирао традиционалну црквену реторику” (Вучковић 1997: 94).

²⁵⁷ „Сва његова језичка преиначења у односу на оригиналне текстове стога се никако не могу тумачити необавештеношћу или незнањем, већ свесном језичком, првенствено лексичком интервенцијом на ткиву средњовековног жанра” (Милановић 2007: 466).

архаична, већ која, и поред своје савремене спољашње форме (фонетске, морфолошке, творбене), представља спону између традиције и савремености (Милановић 2007: 468–469).

Осим посезања за речима из постојећег фонда (попут разноликих именована Богородице), тврди се у поменутом раду да постоји и језичка креативност дискретно испољена у творби кованица.

е) Метричка структура *Четири канона*

Комплексан облик канона ни на метричком плану неће донети једноличност. Подразумевана строфична организација песама (ирмос и четири тропара) омогућила је разнолике комбинације традиционалних строфа, иако је Лалић најчешће остајао у оквиру једне врсте строфа у појединачним песмама.²⁵⁸ И у ретким случајевима, одступање од основне строфе начињено је само једном надстиховном структуром обично са једним стихом више.²⁵⁹ По правилу се кондак и икос у шестој песми разликују по облику строфе којом је песма написана. Извесну правилност уочићемо у шестим песмама прва три канона испеваним у квинтама којима се додају два терцета, две септима и две секстине; у четвртом канону већ имамо комбинацију, али и ту се придодате строфе разликују по броју стихова (кондак катрен, икос секстина). Најфреквентнија строфа у четвороканону је секстина (I – 4 песме, II – 3, III – 3, IV – 2), потом квинта, катрен, октава, терцина и септима.

²⁵⁸ Говорећи о метациклусу првих песама канона, А. Петров примећује „да свака песма има пет строфа: у прве три песме то су октаве, а у последњој секстине, са стиховима, уз неколико изузетака, дужим од дванаест слогова, без рима. Уједначеност броја строфа у песмама и броја стихова у строфама присутна је бар као доминантна тенденција и у другим метациклусима Лалићеве књиге” (Петров 2008: 334).

²⁵⁹ При том, наравно не мислимо на графички разломљен стих у два ретка. Лако се може приметити да је Лалић, уобличавајући свој поетски израз, песме често намерно графички обликовао, односно графички је преламао стихове стварајући привид другог метричког облика или дужине строфе. Таквом поступку прибегава и у овој песничкој књизи. Он је константа његове поетике. Често се за многе његове песме не може са сигурношћу рећи ни да ли су строфичне или астрофичне. Доста њих је написано „као једна целина, без строге поделе на строфе, али са графичким резovima који указују на могуће (тематске) делове” (видети Јовановић 1994: 175).

Идентификујући стиховну и надстиховну структуру могуће је приметити усклађеност међу појединим песмама канона. Првобитно би требало, ради лакшег праћења и компарације, сегментовати каноне у две групе по бројчаном низу. Подударност се може детектовати међу песмама I – II и III – IV канона.

Међу осамнаест песама првог сегмента (I – II канон), пада у очи изометричност само у два песама. Иста им је друга песма – „Песма укора” – написана у секстинама лирским десетерцем 10 (5+5). Скраћењем библијског цитата смештеног у други стих добила се ритмичка мера (лирски, јампски десетерац) подобна за целокупну песму. Изостављањем првих речи цитата – Нађе га – преостао је стих „У земљи пустој, на месту страшну”, који ће у наредним стиховима бити подложен варирању („На месту страшну, у ноћи душе”, „На месту страшну, у земљи пустој”, „На месту страшну, где бучи пустош”).²⁶⁰ Прва два канона подударна су још по седмој песми написаној у катренима стихом 9 (5+4), понегде са кршењем цезуре.

У самоиницијативно начињеној другој групи, коју чине III и IV канон, еквивалентност маркирамо у осмој песми написаној у оба канона сталним обликом строфе од три јампски интонирана једанаестерца (5+6) са уланчаним римама. Ово су једине римоване песме и једине терцине у свих 36 песама збирке.²⁶¹

Дакле, прва корелација на плану одређених песама у канону изгледа овако:

I – II канон = 2. и 7. песма

III – IV канон = 8. песма

Друга паралела између свих песама I – II и III – IV канона евидентна је и на плану метра. У првој групи, изузев издвојених изометричних песама (друга и седма), остале су писане слободним стихом; у другој групи, осам песама написано је слободним стихом, а

²⁶⁰ Осим промене у врсти строфе и стиха у другим песмама трећег и четвртог канона, евидентирано је умножавање главног концепта, односно присуство народа уз лирског субјекта (видети Петров 2008: 343).

²⁶¹ Детаљније о њима видети у поглављу о терцинама на стр. 236.

по једна (осма) јампским једанаестерцем у којем је приметно све оно што је карактеристично за овај стих и у осталим Лалићевим песмама (крши се цезура у појединим стиховима, помера цезуру иза четвртог слога, цезура сече синтагму). Сви овакви стихови, заједно са једним симетричним дванаестерцем у петом стиху осме песме III канона, представљају одступања од основне метричке форме.

Потребно је подвући да се у тумачењима Лалићевих канона запажање како задати оквир не спутава песникову индивидуалност и креативност када су у питању језичка средства²⁶², лако транспонује и у метричку димензију. Премда пред богослужбеним калупом, песник остварује отклон од строго организованог ритмичко-интонационог низа, модернизујући не само израз него и његову конструкцију. И слободни стих и графичка разламања потпора су стваралачкој индивидуалности. У стиху чије именовање је сматрао оксиморном, ослањајући се на мелодију стиха Војислава Илића и искуство стечено превођењем песама наративног дискурса, пронео је обиље интерпретативних смерница.²⁶³ Тако је обнављањем узорног модела Лалић несаметих руку нанео широке слојеве спознаје „ноћи душе” и сугестивне мелодије од складних сенки творчевог даха ткане.

²⁶² „Могло би се рећи да форма канона сажима Лалићев однос према поезији, култури и традицији: канон, наине, претпоставља прибирање енергије из текстова несумњивог ауторитета, али оставља довољно могућности да индивидуални таленат преображава и продужује облике изабране културе. Зато су *Четири канона* изговорена ововременим језиком и поетичким хоризонтом” (Божовић 1996: 40).

²⁶³ „Тај стих је морао бити способан да понесе поетички колаж састављен од библијских цитата и свих осталих интертекстуалних момената, разнородних поетичких уплива, широког термилошког спектра везаног за многе непесничке области, савремену науку и технологију, експресионистичких гротескних слика, постмодернистичких видова иронизације и проблематизације става лирског субјекта” (Веселиновић 2012: 252).

3. СТАЛНИ ОБЛИЦИ КЛАСИЧНОГ ПОРЕКЛА

Враћање класичним стиховима и строфама у европским књижевностима приметно је још у 16. веку. Опонашања таквих облика било је у италијанској, француској, енглеској и немачкој књижевности. Песници су покушавали чак да уместо акцента, који има преваходну улогу у модерним европским језицима, ритам створе сменом дугих и кратких слогова.²⁶⁴ У српској књижевности класичним облицима су се служили у 18. веку, а већ почетком наредног века они ће бити знатно распрострањени, јер се настојало да се што више таквих облика уведе. Кроз читав 19. век у нашој књижевности облици класичног порекла били су значајна појава²⁶⁵; посебно су се обилато користили у периоду између 20-тих и 30-тих година. Први талас њихове употребе, који се поклапа са првом половином века, није имао битан утицај с обзиром на превласт облика народне поезије. Преко понеких песничких покушаја опирања од једноличних образаца народне песме (поменимо Стерију²⁶⁶), изродио се други талас употребе или пак оживљавања класичних метричких облика, препознат као реакција на монотонију размера романтичарске поезије. Оваквом иновацијом другог таласа опонашања класична правила су се ускладила, односно

²⁶⁴ Подсетимо на различите принципе ритма у стиху у разним језицима, како је то још у својој значајној студији *Принципи уметничке версификације српске* истакао Светозар Матић: „Те разлике свде се, у историји европског песништва, на три главна типа: један у класичном песништву, друга два у данашњим европским књижевностима”. Набрајање система који су владали у песништву – квантитативни или метрички у класичном, тонски или акценатски у немачком и руском, силабички у француском и пољском – водило га је питању који систем влада у српској версификацији. Тврдио је да квантитативни систем у нашој књижевности није имао својих заступника: „Само су странци, из незнања и неосећања нашег језика, сматрали да је класични стих могућан код нас”, рекао је Матић издвајајући потом, као потврду овога става, речи Ј. Грима, П. Ј. Шафарика, „који је мислио да разноврсност акцената и квантитета омогућује у српском језику подражавање класичном стиху”, и његовог следбеника Ј. П. Стерије (видети Матић 2011: 14–15).

²⁶⁵ О различитим опробавањима у класичним облицима, о опсегу покушаја имитације током 19. века, видети Petrović 1983: 384–385. Почетна тежња за опонашањем класичних облика довођена је у везу „sa pseudoklasicizmom u ruskoj i mađarskoj književnosti”, а тај први талас представљали су Лукијан Мушицки, целокупним радом, и Иван Мажуранић, првим песмама.

²⁶⁶ О Стеријином приближавању принципима класичне метрике видети Ружић 1986: 104–179.

прилагодила нашем језику. У том раздобљу издваја се име Војислава Илића, који одступа од мимезиса класичних образаца и ствара свој посебан акценатски стих којим освежава стих националне књижевности. Крајем поменутог века интензивира се код нас опонашање класичних стихова и строфа²⁶⁷ и траје све до почетка 20. века.²⁶⁸

Дуготрајни распон српског интересовања за класику, декларисано као „феномен српског латинизма” (Грдинић 2007а: 36), од првих година 18. века до почетка 20. века, одликовао се различитим поступцима имитације класичних образаца.²⁶⁹ Премда су се ти поступци истовремено употребљавали, сваки период имао је један доминантан метод опонашања, што је у домену читаве српске књижевности превасходно акценатски принцип.²⁷⁰ Па ипак, колико год да су поједини песници били успешни у опонашању античких облика, сасвим поуздано се може тврдити да су морали осетити неприродност таквог задатка, јер је слеђење фиксног метричког калупа делом изопштавало ентузијастички поетски тренутак. С друге стране, предност опонашања класичних стихова и строфа била је у упознавању наших песника са новим ритмичким могућностима резултираним особитим распоредом акцената у стиху; из тог угла, опонашање је нека врста елементарне едукације за потоњи слободни стих који ће песници изградити.

²⁶⁷ Наставио се и прерастао у страст „онај псевдокласичарски занос за ‘римским размером’, за класичном просодијом, занос који је свој врхунац нашао у одама Лукијана Мушицког” (Матић 2011: 16).

²⁶⁸ Питање функције, грађе и опсега псеудокласичних облика друге половине 19. века осветљени су у раду изложеном на скупу о стиху наведеног периода. Видети Грдинић 1987: 143–170.

²⁶⁹ О методама опонашања класичних метричких схема видети Kravar 1985.

²⁷⁰ Мирослав Кравар закључује: „Srpska se klasicistička metrika, gotovo od početka do kraja, temelji u osnovi na akcenatskom ili tonskom principu, isto kao i njemačka ili ruska u isto doba, za razliku od kvantitativne mađarske, a također češke i slovačke” (1985: 379).

„У оквиру акценатског метода треба разликовати два типа опонашања. Једно је када су границе стопе неподударне са границама акценатских целина – тада је имитација ближа класичном узору; друго је када се границе стопе подудару са границама акценатске речи – тада су имитације ближе особинама домаће версификације. Друга по значају јесте силабичка обрада класичних стихова и строфа. На последњем месту јесу покушаји опонашања класичних образаца квантитативном методом. Сви набројани поступци опонашања преклапају се у времену, с тим што је један од тих поступака био доминантан. У 18. веку меша се силабичка обрада са акценатском првог типа; у првој половини 19. века акценатски метод првог типа је доминантан, а јављају се квантитативни и силабички метод. На крају 19. века и на почетку 20. века употребљавају се оба типа акценатског метода” (Грдинић 2007а: 36–37).

За разлику од квантитативне теорије стиха, акценатска теорија имала је у српској књижевности своје заступнике, а до нас је „дошла заједно са руским утицајем у средини XVIII века, а доцније и са немачким школским утицајима у Аустрији” (Матић 2011: 16).

При разматрању употребе псеудокласичних облика треба имати у виду да „нису у свим историјским етапама у којима можемо идентификовати псеудокласичне облике они настали са циљем да имитирају класичне стихове, нити су у свим фазама свога јављања од једнаког значаја за литературу у чијим оквирима постоје” (Грдинић 1987: 144). Стављени у однос према националној метричкој традицији јасно је да ови облици морају учествовати у њеном развоју. Избор оваквих образаца од стране појединих песника указаће нам и на њихову поетску идеју. Питамо ли се откуда потиче импулс за имитацију, одговор можемо потражити у настојању тадашњег књижевног миљеа да допринесе значају форме. Функција псеудокласичних облика, дакле, самерљива је настојању једне културне оријентације усмерене ка обнови традиционалних форми. Реч је о откривању нових могућности старог канонизованог облика, традицијом строго фиксираних стихова и строфа, превасходно романског, потом грчко-византијског, па тако и класичног порекла; мада, уједно је реч и о упућивању на узор и књижевна интересовања у традицији. Отуда подстицај за опонашање долази из књижевноисторијског контекста и показатељ је поетике групе српских неосимболиста. Појава оваквих облика у периоду српског неосимболизма, уз обнову многих других сталних облика различитог порекла, у том је смислу значајна.

Од свих облика класичног порекла у другој половини 20. века сретћемо се најчешће са хексаметром и сапфијском строфом.

3.1. СТИХ – ХЕКСАМЕТАР

Од стихова класичног порекла хексаметар је најпознатији; употребљаван најчешће као стих епа (наративни облик карактеристичан по ређању стихова без повезивања у строфе), ређе као облик лирике и драме. Овај шестомер чине пет дактилских (заменљивих и спондејима, те се смењивањем ових двеју стопа потиरे једноличност) и једна спондејска стопа на крају стиха. Распон од 12 до 17 слогова указује на различите дужине овога стиха, а разноврсности му и покретна цезура доприноси (најчешћа иза првог слога треће и четврте стопе, или другог слога треће стопе уколико није спондејска). Цезура у овом стиху означава метрички одмор при којем граница стопе сече речи, односно није подударна са крајем речи. Хексаметар је најчешће опонашан крајем 18. века, посебно у немачкој књижевности, када се употребљава као стих епа и користи при преводима класичних епова. Полемике током 19. века покренуло је питање да ли је хексаметар био могућ у српској књижевности. Предлагало се да и код нас он буде стих уметничког епа, да се њиме певају јуначки подвизи, међутим, у српској књижевности хексаметар је био више лирски стих.

У нашој књижевности постојале су две могућности: или следити, тачније имитирати класични образац, па уместо дугих и кратких слогова спроводити доследну измену наглашених и ненаглашених слогова и то начинити као метричко правило нашега стиха; или иновирати стих одступајући од изворне метричке схеме што је изродило такозвани псеудохексаметар. Први облик хексаметра приписује се Томи Маретићу, који је њиме преводио Хомерове епове, док се други најпре везује за име Војислава Илића.

а) Циклус хексаметара Ивана В. Лалића

Међу свим песницима групе српских неосимболиста, по питању настојања да се проникне у дух класичног метра попут хексаметра и опроба у том сталном облику стиха, као и у малобројним примерима сапфијске строфе, издваја се Иван В. Лалић. Самога себе,

експлицитно истакавши, сместио је на стазу која наставља пут утабан напорима Војислава Илића, изабравши га уз Јована Дучића²⁷¹ као сопствену традицију:

Када бих покушао да себе сместим у једну од развојних линија српске поезије, усудио бих се да кажем да себе видим као настављача онога напора који у српској поезији својим делом изводи, најпре, Војислав Илић као песник јасних, јарких пластичних слика; као песник који је у трагању за српским шеснаестерцем, у ствари, успешно трагао за формулом нашег такозваног слободног стиха, јер, наравно, нема слободног стиха, то је оксиморон као и „дрвено гвожђе” (Лалић 1997д: 287).

У више наврата Лалић је писао о Војиславу Илићу.²⁷² У есеју посвећеном његовој поезији (видети Лалић 1997а: 29–44) са великим пијететом тврди и опомиње нас на покретачку силу песника „који је извршио једну далекосежну реформу нашег стиха”, повезану тесно са новом осећајношћу коју је управо Илић унео у српску поезију (јер свака стиховна промена имплицира шире промене на плану свеукупног сензибилитета); подсећа на утицај оца Јована од кога је Војислав извукао поуке из прошлости, усмерене, између осталог, на „рестаурацију заборављеног дугог стиха” што је у развоју наше поезије имало далекосежне последице. О значају и структури тог Илићевог дугог стиха писано је много, поједина виђења је и Лалић издвојио како би свео свој суд²⁷³. То су пре свега Лалићеви аутопоетички искази, јер преко тог дугог Илићевог стиха ходао је он до свог слободног

²⁷¹ Интересантно је поменути да је и Дучић пошао за Илићевим примером, те под његовим утицајем користио на почевима стваралаштва хексаметар.

²⁷² Осим у есејима, о Илићевој и о поезији других, Лалић је своју инспирисаност Илићевим стваралаштвом преточио и у песми „Војислављев врт” (из збирке *Страсна мера*). Очекивана цитатност уводи нас у песму („*Чуј како јауче ветар кроз пусте пољане наше*”); сучељавање одаљених светова, два плана некадашње и актуелне слике стварности, задобиће изглед могућег дијалога са песником-претком на кога се непосредно стваралачки ослања. Прилика је да се кроз речи ове песме Лалић позабави управо питањем онога што остаје, истрајава у свеопштој пролазности, што избија налик воденом жигу на хартији. Проблематизује се изнова традиција никад незанемарена, један активан однос са претходним. На питање – „Шта се може / Супротставити убрзању?”, времену које све разграђује, песник поуздано маркира језгро за које смо се определили и одговара: „Статичност средишта / Које се мора изабрати”.

²⁷³ „Он је писао стихове које ће Анте Петравић, за данашњи слух мало неспретно али у основи тачно назвати ‘национализованим класичним стиховима’; у ствари, он је стих обликовао према потребама свога исказа, а у складу са својим изванредно дубоким осећањем праве природе и неискоришћених могућности језика. [...]. Наш песник је зацело и бројао стопе и размишљао о цезурама; али је, изнад свега, на сасвим нов и свеж начин чуо језик и организовао га у музику својих дугих стихова (које само условно називамо класичним називима, хексаметрима или пентаметрима)” (Лалић 1997а: 38–39).

стиха. Мелодију онога што називамо у српској књижевности слободним стихом утемељио је управо Илић, тврди Лалић:

У дугом стиху Војислава Илића ослушкујемо пулсирање ослобођене енергије језика који тражи своју природну музичку фразу. Другим речима, у том је стиху садржана основна матрица модерног слободног стиха (Лалић 1997а: 39).

С једне стране, како песник истиче, као узор послужиће му Илићев принцип уобличавања хексаметара, који су ауторском интенциом измакли механичко преношење античког облика, што је условило стварање посебног стиха различитог од класичког обрасца, често названог и псеудохексаметар²⁷⁴; стиха усклађеног потреби сопственог израза и осећају могућности српског језика. С друге стране, оно што доприноси Лалићевом приближавању античкој мери стиха јесте преводилачки рад, особито на поезији Фридриха Хелдерлина.²⁷⁵ Дакле, Лалићево обликовање класичног метра, како увиђамо по несебичном песниковом упућивању у публикованим изјавама, почива на две основне равни: прво полазиште је иновативни национални изум, а друго је врело преводилачке поетичке концепције. Познавање првог, назовимо га изворним, и окушавање у овом метру у препевима²⁷⁶, дакле, увидом у страни модус стиховног структурирања, песнику је дало

²⁷⁴ Псеудокласични хексаметар уведен у српску књижевност последњих деценија 19. века, захваљујући Војиславу Илићу, па и Томи Маретићу, донео је победу акценатском принципу, односно јачању акценатског версификационог система. Истакавши да је тешко утврдити непосредни образац Илићевом дугом стиху (шеснаестерцу), с обзиром на постепеност у изграђивању, С. Матић даје кратак увид у развој тог стиха у Илића, од прве употребе до завршног степена усавршавања дугог стиха први пут употребљеног 1884. године. Видети Матић 2011: 104–108. О Илићевом хексаметру ваља знати следеће: у односу на класични метрички размер Илић свој стих не гради према установљеном распореду нагласака (ослобађа се строгих правила), већ је усклађен једино по броју иктуса; то је шестоиктусни стих, који ритам остварује на принципу изотонизма, са шест акценатских целина (тросложних, двосложних и једносложних), распоређених уравнотежено у полустиховима (по три у сваком, а често су и симетричне) – 3+3+2 / 3+3+2; дакле, Илићев стих подељен је на два полустиха сталном дијерезом иза треће стопе (битно је да се границе акценатске целине поклапају са границама стопе), који се често и самостално користе или умећу међу хексаметре; римују се и строфички организују; укупан број слогова осцилира од 13 до 16, ретко 17, што упућује на чињеницу да је Илић временом изградио две варијанте свог хексаметра – краћу са цезуром иза шестог слога и дужу са цезуром иза осмог слога; са покретном цезуром (која је понекад и иза 7. слога) подудара се полукаденца; ослобођен је примесе неакцентованих дужина.

²⁷⁵ О односу Хелдерлина и Лалића видети Делић 2008: 85–105.

²⁷⁶ Подсетимо да је указано да се, осим изворног и увезеног стиха по терминологији Кирила Тарановског, може размишљати и о стиху превода (видети Стефановић 2010: 310). Лалић издваја поред тог изворног, народног стиха који је креирао Илић, као узорни стих за сопствене псеудокласичне хексаметре, и стих прпева (превода) који су почетни импулс за каснију оригиналну поезију.

подстрек и пробудило изазов да окуша могућност хексаметра у сопственим песмама, премда свестан чињенице да је немогуће створити савршен српски хексаметар²⁷⁷:

С друге стране, са проблемом хексаметра сам се сусрео препевавајући Хелдерлина. Његове несавршене немачке хексаметре (тај метар је мука и за Немце) преводио сам у несавршене српске хексаметре... Тражио сам дух тог очаравајућег метра; најпре у препевима, затим у неколико својих песама. Строго гледано, требало би можда говорити о псеудохексаметру. Метричка анализа открила би употребу тог стиха, фрагментарно, и у више мојих песама из претходних књига (Лалић 1997д: 283).

Потрага за појединачном употребом хексаметралних стихова, или пак фрагмената тог стиха у целовиту вербалну грађу функционално уклопљених, у песништву Лалићевом, иако је индикативно наговештено њихово постојање последњом реченицом претходне изјаве, маргиналан је истраживачки подухват наспрам приступа уцеловљеном циклусу оваквих стихова, смештеног по ауторовој замисли баш међу песмама обликовно конципираних да обнове канонизовану традицију, односно ревитализују сталне облике. У збирци *Писмо* четврти по реду циклус насловљен је овим познатим старим класичним стихом („Хексаметри“) и групише четири песме: „Меланхолија“, „Фрагмент“, „Amor fati“ и подужа „Римска елегија“²⁷⁸. Оне су уједно и једине астрофичне песме у читавој збирци.

Стихови у овим песмама нису у броју слогова самерљиви, осцилирају од 12 до 17. Унутар песме песник комбинује стихове различитих дужина, што не би био зачуђујући принцип да су они уједначени по броју иктуса. Међутим, нижу се неизотонични стихови; распон иктуса у стиховима варира између 4 и 6. Лалић, наиме, не опонаша у потпуности Илићев акценатски стих, иако нас директно упућује на њега²⁷⁹; пре свега не чува изосилабизам у једној песми, нити је доследан у броју иктуса; обликује га према својим

²⁷⁷ Проблематизовање облика Лалићевог хексаметралног песничког исказа, призваће нам управо неке његове речи изречене поводом Христићеве поезије, оно поседовање осећања „за облик исказа, који се гипко и функционално саображава садржају у тачној оцени потребног маневарског простора и дужине даха, истичући при том прецизну нијансу емоције или мисаону дистинкцију“ (Лалић 1997б: 134).

²⁷⁸ Поменимо само да је ова песма једновремено још један добар пример интертекстуалности јер не само да призива Гетоово дело насловом, него се из њега преузимају стихови. Ова цитатност појачана је и аутоцитатом и призивањем семантике појединих стихова песме „Римски квартет“ (*Време, ватре, вртови*). Ова песма довођена је у везу и са Хелдерлиновом елегијом „Менонове тужалке за Диотимом“, не само по питању хексаметра, већ тематике, разговорног уређења, наративности, елегичног тона (видети Веселиновић 2012: 148–152).

²⁷⁹ „[...] моји хексаметри упућују, сасвим непосредно, на Војислава Илића“ (Лалић 1997д: 283).

потребама поетског изражавања, не спроводећи доследно цезуру. Више бисмо могли прихватити да на подлози Илићевог гради своју варијанту хексаметралног стиха управљену ка слободнијем поретку, о чему је и сведочио у разговорима; начинио је нову структурну јединицу комбинацијом мелодије Илићевог стиха „са мелодијама и ритмовима говорног језика”.

Лалић у свом псеудохексаметру неће избегавати двосложне акценатске целине на почетку стиха, што рецимо није адекватно ритму хексаметра; користиће и четворосложнице и петосложнице. Изостаће у овим песмама и симетрична полукаденца којој је Илић био доследан, а та неуравнотеженост акценатских целина у полустиховима евидентирана је, подсетимо, и у Стеријиним стиховима. Дакле, има ту помешаних правила ове врсте стиха изграђене много година пре ових стихова, преко којих се стварао један нови систем метричког структурирања. У прилог томе наведимо да су честа опкорачења и одсуство риме обележја која Лалићев хексаметар могу повезати са обликом хексаметра који је Маретић користио за наше преводе класичких епова, а која нису особита за псеудохексаметар В. Илића.

Међутим, да се Лалић повео за примером онога кога је из баштине као своју традицију изабрао, потврдиће поједини стихови усклађени са Илићевим калупом. Препознаћемо нешто промењену сегментираност у односу на Илићев краћи и дужи хексаметрални стих. Евидентне су разне комбинације.

Примера ради:

- у песми „Меланхолија”: 3+2+3 / 2+3+1 („Година која оклева, кваран мартовски снег”); 3+2+2 / 3+2+1 („У мрљу која влажи западни собни зид”); 3+3+3 / 3+2+3 („На југу пролеће расплиће чворове мокрих ветрова”) – дакле, распоред акцената је доста слободан, тросложнице су понекад дактили, понекад амфибраси;
- у песми „Фрагмент”: 2+3+3 / 3+3+2 („Зато и певам то лето нејасних богова пуно”), 3+1+3 / 3+2+3 („Бушан је плашт планете. Свеједно, певам лепоту”), 3+3+2 / 3+2+2 („У свету сувише лепом, а да би био стваран”);

- у песми „Amor fati”: 3+3+2 / 3+3+2 („Кажу ми шапатам липе, а ја им шапатам велим:”);
- у песми „Римска елегија”: 3+2+3 / 2+2+3 („Када је стање милости. Кажу неки водичи”); 3+3+2 / 3+2+1 („Љубави, јеси ли жедна? Усркни овај слог:”).

Да не бисмо занемарили целину и да песма не изгуби своју посебности, треба навести једну од песама из циклуса хексаметара у којој ће се лако уочити побројане карактеристике овога стиха. Нека то буде песма пропраћена Лалићевом напоменом у рукопису²⁸⁰:

Фрагмент

Делимично по Пиндару

Лепота која твори све сласти смртницима
 Истину ће да твори од оног што је лажно –
 Само будућност може поуздан бити сведок.
 А о боговима, богами, само добро:
 Истина ту је излишна, сумњива, опасна чак.
 Зато и певам то лето нејасних богова пуно,
 Метафорама га китим и позлату му стављам
 Од истањених речи. А болесно је лето,
 И болесно је море и ваздух што га дишем,
 Бушан је плашт планете. Свеједно, певам лепоту
 По сећању и можда по некој инерцији, што је
 Сећању сестра близанка; обману дакле певам
 У некој упорној нади да ће будућност једном
 Посведочити да је обмана била битна
 У свету сувише стварном, а да би истинит био,
 У свету сувише лепом, а да би био стваран.

²⁸⁰ „Делимично по Пиндару’ / ‘Фрагмент’: ‘Пиндар: песник треба да уочи, ухвати, сачува пролазни божански тренутак; открије, изрекне шта је важно, битно у метежу живота’” (видети Напомене у трећем тому *Дела Ивана В. Лалића* 1997: 265). Поједини стихови су или одјек на Пиндарове строфе, односно антистрофе, или интерпретација коментара песника, контекстуално преузимање, комбинације алузија, цитата или тематско парафразирање. О односу ове Лалићеве песме и Пиндарове прве олимпијске епиникије видети Петковић 2007: 215–230.

Уколико останемо под утиском особито куплетно оформљеног завршетка ове песме („У свету сувише стварном, а да би истинит био, / У свету сувише лепом, а да би био стваран.”), активираћемо у свести најмање два поступка. Први поступак својствен је Лалићевом поетском изричају; пре свега, мислимо на семантичку поентну аутономију углавном завршних стихова песме. Очуваће тај модус финансирања и прва песма („Меланхолија”): „На југу пролеће расплиће чворове мокрих ветрова, / Смрт има мокру сенку док пролази кроз зид.”. При том, није ирелевантан положај једносложница у овом последњем наведеном стиху песме, уколико размишљамо и о пентаметру, стиху тесно спрегнутим са хексаметром (са којим заједно чини једну од најстаријих строфа – елегијски дистих): једносложница самостална на почетку – *смрт*, и једна на крају у акценатској целини – *кроз зид*. Иако прва једносложница није испред цезуре, већ сама њихова употреба асоцира на крње стопе пентаметра од којих настаје једна цела стопа. И овај стих има шест акценатских целина, односно шест иктуса, што одликује оба ова елегијска стиха. Сентенциозно двостишно груписање препознаћемо понегде и унутар песме, а не само у њеној завршници. За пример узмимо контемплацију у стиховима из последње песме циклуса хексаметара („Римска елегија”) у којима се песник послужио антимерометром: „Ако недовршено сведочи савршенство, / Онда несавршено има довршен облик;”.

Други поступак, у виду паралелизма и понављања делова стиха, ретко налазимо код овог песника. Поменута симетричност акценатских целина у полустиховима Илићевог хексаметра можда може овде бити сагледана из перспективе семантичке симетрије стихова или полустихова. Поиграће се Лалић интензивно овим поступком у трећој песми циклуса („*Amor fati*”), у којој дијалог човека и биљке алудира призвуком на добро познату Јакшићеву разговорну песму „На Липару”. Наместо птица, липе комуницирају са лирским субјектом; и наместо промене размера у функцији истицања говора другог, говор липа се уклапа у наративну целину песме. А потом следи (изузев средишњег стиха у овом навођењу) смисаони паралелизам сегмената у стиховима, уравнотеженог распореда иктуса:

Кажу ми шапатам липе, а ја им шапатам велим:
Добро је што је тако; добро је што постоји
Несразмер, кад се узрок сретне са последицом;
Ево вам благослов, липе; а ваш је благослов мени
Прерастање мог чина, прерастање мог часа.

Оно што овај циклус четвртог дела збирке *Писмо* обједињује, осим интенционалног јединственог ритмичког оквира који творе псеудохексаметри, јесте и тематска сродност која „у најширем распону подразумева теме времена, временских категорија – зима, лето, мартовски снег, јун, зора, сећање на симболе великих култура, Рим, равнотежа, мера, симболизација простора и љубав” (Шеатовић Димитријевић 2012: 322). Тако ће се трећа песма „Amor Fati” доводити у везу са првом песмом циклуса „Меланхолија” по „тону меланхолије, помирености са судбинским одређеностима и датостима које трпи песничко ја”, али и са другом песмом „Фрагмент” по осећању кривице богова и песничког ја.²⁸¹ Више је семантичких линија у којима се сустичу песме циклуса, односно које творе везе у циклусу: у свим песмама се некако преплиће мотив песничког чина, питање песничког стварања, потом истакнуте су узрочно последичне релације за чијим се самеравањем и мирењем тежи („...добро је што постоји / Несразмер, кад се узрок сретне са последицом” – „Amor Fati”), затим јасан је доживљај равнотеже („..., да се / Лепота равнотеже осети као бол, / Али и као блаженство што превазилази га, / Ко последица узрок, ...” – „Римска елегија”), еквиваленције љубави и смрти („..., један бином / У коначном рачуну.”), као и претходно поменути осећај кривице.

²⁸¹ „Управо кривица богова из ‘Фрагмента’ и осећање кривице песничког ја, који је Творац и онај који је осудио на трпљење две липе у урбаном амбијенту, противно њиховој природи, уједињују као циклусотворни елементи ‘Фрагмент’ и ‘Amor Fati’” (Шеатовић Димитријевић 2012: 325).

3.2. САПФИЈСКА СТРОФА

Највећу раширеност од свих класичних метричких облика, уз хексаметар и елегијски дистих, имала је ова четворостишна строфа, именована по хеленској песникињи Сапфи из 6. в. пре н. е.²⁸² Чине је три сапфијска једанаестерца (мали сапфијски стих – *sapphicus minor*) и један петерац – адонеј.²⁸³ Иако последњи стих, петерац (*versus Adonius*) је сматран наставком трећег стиха, отуда се ретко самостално употребљавао.²⁸⁴ Тај ће стих као издвојен нормирати Хорације (након што је Катул увео строфу у римску поезију), који је сапфичку строфу усавршио, разрадио те поједноставио и створио сопствену стилизацију чији модел су следили и други латински песници и потоњи европски песници, с обзиром на касни превод Сапфине поезије употпуњен тек у 20. веку. Једна од битних разлика у односу на строфу коју је употребљавала Сапфа је место цезуре: у Хорацијевој строфи цезура је увек иза петог слога; док је у грчком размеру, односно облику у Сапфиној поезији, цезура нестабилна, чешће иза четвртог него иза петог слога.²⁸⁵

У европској књижевној традицији темељни образац ове строфе претпрео је измене у погледу врсте стопа у стиху. У старом квантитативном систему налазио се спондеј на крају полустиха и стиха, који се у новоевропском песништву транспонује у трохеј како би се метричка схема ускладила са акценатским принципом. У таквој модификованој сапфијској строфи комбинују се дактили и трохеји. Стихови строфе почињу и да се римују.

Од свих класичних строфа, нашем стиху се прилагодила и најдуже одржала управо сапфијска строфа, тврдио је С. Матић. Српска књижевност бележи примену ове строфе,

²⁸² „Zove se po pesnikinji Sapfi, ali neće biti njezin pronalazak, jer se njome služi i Alkej [...]. Vrlo je vjerojatno, da je strofa narodna lezbička strofa, koju su u umjetnu grčku liriku uveli Sapfa i Alkej” (Majnarić 1948: 113).

²⁸³ Ова строфа називала се малом сапфичком строфом (*strophā sapphica minor; sapphicum minus*) и имала је значајну улогу у европској поезији, док се ређе помињала и употребљавала велика сапфичка строфа (*strophā sapphica maior; sapphicum maior*), која не потиче из антике, већ од новијих теорија; није је било ни у Сапфиној поезији, а Хорације има само једну песму испевану њоме. У српској књижевности је нема.

²⁸⁴ Адонеј је „s trećim jedanaestercem povezan sinafijom, pa kako katkad prelazi i riječ iz jedanaesterca u adonej [...], smatraju neki oba stiha kao jedan; [...]” (Majnarić 1948: 112–113).

²⁸⁵ О моделу и правилима Хорацијевој и Сапфине строфе видети Majnarić 1948: 112–114; Gantar 1979: 48–60.

најстаријег псеудокласичног размера код нас, почетком 18. века, у некој варијанти посрбљавања строфе силабичким оквиром²⁸⁶, уз употребу риме. Рашириће се њена употреба током читавог века (тип строфе Алексија Везилића са једанаестосложним стиховима парно римованим постаће образац каснијим генерацијама), па ће и почетак наредног века бити у знаку њене распрострањености (међу многима, и у поезији Стеријиној, испеваној силабичко-тонским стихом, римованим јампским једанаестерцем са цезуром иза петог слога). И код Везилића и код Стерије строфа је личила на класичну строфу само својим типографским обликом, постојала је само спољашња сличност, како вели Матић (2011: 88–90). У питању су два типа опонашања сапфичке строфе силабичком методом: силабичким и силабичко-тонским стихом.

Већ у другој половини 19. века ређе се употребљава; значајни су покушаји Лазе Костића, Јована Илића. Изворна метричка схема се не прихвата, па стихом ове строфе постаје народни стих (симетрични десетерац, јампски једанаестерац, дванаестерац; где је четврти стих строфе у ствари полустих). Подсетимо да је прилагођавање страних облика домаћим метричким правилима, попут овог случаја, био поетички програм епохе романтизма. Тако је та употреба различитих врста стихова у сапфичкој строфи више у домену стилизација (које доминирају у овом периоду) него опонашања традиционалног обрасца. Спорадично се ова строфа употребљавала и крајем 19. века (Војислав Илић, Милорад Митровић).

Почетком 20. века у нашој књижевности креиран је модел опонашања акценатским принципом (где су дужине и краткоће замењене акцентом према задатој метричкој схеми хорацијевске сапфичке строфе). У односу на силабичку обраду строфе овај тип је мање заступљен (налазимо га у поезији Светислава Стефановића, Димитрија Митриновића и

²⁸⁶ Што и није класичка версификација у правом смислу речи, тврди Кравар, „јер је ovdje broj slogova, kao i u pravim silabičkim oblicima onoga doba, jedina konstanta u stihu, tako da u njemu i nema tipičnog ritma dotične sheme. Uostalom, u srpskom će pjesništvu safička strofa u daljem razvoju i ostati u tome tzv. ‘posrbljenom’ okviru, u kojem će je njegovati zavidan broj pjesnika klasicista” (1985: 371). О оваквом односу наших песника тог периода према сапфијској строфи Јован Суботић је писао у својој *Науци о сербском стихотворенију*: „При овом је размеру приметити, да су наши стихотворци, вођени умом, место Сафиног наш народни стих узели, који на првом месту дактил има, и за њим четири трохеја. Зато у свима овим наведеним стиховима видимо, да на трећем месту дактила нема. Хоћемо ли ми ово за размер Сафин имати, или за народни Сафином равнотласни: то од обштег мненија зависи: ако питамо шта је истина, онда рећи морамо, да се тај Сафиним нарећи не може, него нашим народним. Засад га сви за Сафин држе” (Суботић 1845: 67).

Анице Савић Ребац). У прилог приближавања класичном узору, што је била намера аутора оваквих строфа, иде и одсуство риме у песмама изграђеним по овом принципу.²⁸⁷

а) Три песме у сапфичким строфама Ивана В. Лалића

Шездесетих година 20. века, унутар групе српских неосимболиста огледања у сапфиној строфи су ретка. Није зачуђујуће што их налазимо баш код песника који је кушао потенцијал старих традиционалних форми реактивирајући многе облике романског порекла и једини се послуживиши једним грчко-византијским обликом. Огледање у класичном обрасцу још један је вид преиспитивања својих могућности изражавања у правилним поетским формама.

Лалић је испевао три песме у сапфичким строфама: песма „Море после кише”, први пут објављена у обједињеној збирци *Време, ватре, вртови* 1961. године, песма „Океан”, написана 1966., објављена у збирци *Круг* и песма „Три строфе”, написана 1967. године из збирке *О делима љубави или Византија*. Чињеница да се стални облици у Лалићевој поезији налазе у скоро свим песничким збиркама, а не само у *Писму*, која је сва у традиционалним формама, потврђује песникову наклоност њима, интересовање за њих током читавог свог поетског изражавања.²⁸⁸

Опонашање акценатским принципом следује и Лалић у поменутих својим трима песмама. Интенција му је иста као и песницима с почетка века који уносе модерни поетички приступ. Опонашати класични образац треба што верније, следити распоред дужина и краткоћа на чије место сад се постављају наглашени и ненаглашени слогови. Схема која је овладала у нововековних песника, прилагођавањем хорацијевске сапфичке строфе њиховим језицима, имала је следећи распоред стопа: трохеј + трохеј + дактил + трохеј + трохеј у једанаестерцима и дактил + трохеј у еподи, последњем стиху строфе. Знамење строфе је трећа, дактилска стопа. Лалић је прихватио овај тип обраде сапфичке строфе и у својим песмама тежи ка што тачнијем подражавању класичног узора.

²⁸⁷ О еволуцији сапфичке строфе у српској поезији видети Грдинић 2007в: 175–184.

²⁸⁸ А повољно треба вредновати разноврсност утврђених облика јер омогућава да сагледамо однос песников према њима.

Песма „Море после кише” има 17 строфа (68 стихова) у којима се само у 15 стихова одступа од дактила у трећој стопи. Тек понегде се користи четворосложницама (или четворосложним акценатским целинама) уместо трохеја, и у предњем и у задњем трохејском делу стиха. Тенденција је да 5. слог буде наглашен, а цезура је флексибилнија, сличнија Сапфиној строфи. Тај слободнији приступ стиховној структури одаје усклађивање особеностима нашега језика, па ће резултирати вишекратним опкорачењима адекватним модерном песничком ритму. Опкорачења нас на неки начин опомињу да песник не поштује стриктно античку норму, да јој не приступа слепо копирајући задату схему, премда преузима принцип опонашања ближи класичном метричком обрасцу. То је потврдио чак и изостављањем риме, не би ли се што више приближио класичном узору. У четвртом стиху (адонеју) песник је такође тежио задатој схеми – дактил + трохеј, али она није доследно спроведена па је налазимо понегде и у инверзији или комбинацију трохеја и амфибраха. Ипак, приметно је у све три песме да је четврти стих синтаксичко-семантички продужетак трећег стиха, да нема своју самосталност нити је издвојен стих као у хорацијевом моделу строфе.

Тематизовање великих вода, попут мора и океана, једно је од константи Лалићеве поезије. Пренеће овим строфама извесни тренутак иницијације, повратак себи, осећању и сећању, пропраћене размирицама са светом. Контемплира Лалић у овој песми тренутак спознаје сопства и једначења са пространством пред собом:

Најзад опет осећам да се сећам
Неких речи, вештине достојанства,
Снопом слика сунце ме усијано
Стиже и стреља,
.....

Најзад опет познајем овај блесак,
Најзад плачем поносно и без суза,
Најзад тежак ко што је тешко море,
Моја слобода,
.....

У песми „Океан”, у 8 сапфичких строфа (32 стиха), што се распореда акцената и, условно речено, стопа тиче, последнији је него у песми „Море после кише”, са мањим бројем одступања од класичне метричке схеме и са можда још ефектнијим неподударањем стиховног и синтаксичког низа.

Ипак, Лалић је најусклађенији са класичним обрасцем и садржајем прикладним за ову строфу²⁸⁹ у песми „Три строфе”. Неинвентивно и потпуно ирелевантно насловљена песма крије занимљиву структуру. Осим једне четворосложнице уместо трохеја у задњем трохејском делу стиха (*отиснута*), задата метричка схема испоштована је у свим једанаестосложним стиховима строфа. Структуру адонеја чини слободна комбинација трохеја и амфибраха, и то је једино, чак и занемарљиво, непоштовање норме.

Одредница надстиховне структуре у наслову можда баш сугерише преиспитивање ове значајне врсте, репрезентативне за класичну књижевност. Онда би пак та интенција била адекватна насловљавању песама жанровском одредницом, какво рецимо срећемо у поезији Милована Данојлића, чиме се усмерава, односно унапред детерминише формално устројство. Мада, насловљавање песме – три строфе – може изродити и утисак успутног записа, вредносно неизграђеног односа ка изреченом, утисак непризнатог или пак без идентитета. Како било, песма валоризује свевремено осећање, иначе тематски пријемчиво сапфијској строфи. „Три пута љубав” – било би прикладније именовати поетизовану мисао која следује:

После свега љубав ће да нас правда
Ватра кречним везивом ако споји
Ломни камен векова, трулеж, слова
Сложи у речи,

Читак буде летопис, печат страшан,
После свега љубав ће да нас правда –
Чиста ружа пепела, отиснута
На другој страни;

²⁸⁹ Сапфијском строфом су се преносила нежна, мирна, љубавна осећања, отуда је и ритам утишан, задржан, прикладан за такве мотиве.

Твоја кожа, Мелиса, капљу мора
Жедном небу узноси; градим цркву,
После свега љубав ће да нас правда,
Изравна меру.

Померањем рефренског стиха – „После свега љубав ће да нас правда” – из строфе у строфу за по један стих, стиче се утисак кружења, што и није ефекат неочекиван за облике романског порекла. Напросто се њиме сплићу све три строфе, те стварају један компактан оквир коме потпору дају и поједине кључне речи Лалићеве поезије. Изузев речи *љубав*, попут неприкосновеног алибија за све, подвући се могу следеће речи око којих се песникова експресија формира: *ватра, слова, летопис, Мелиса* (са којом једино одступа од дактила у трећој стопи), *море, црква*, и поврх свих, *мера*. Љубав је упориште мере, она може да извага, да изравна, просуди меру, да нас оправда, да нас искупи. Љубав је управо она *страсна мера* о којој песник континуирано кроз песничке књиге пева и која је иманентна његовој поетици.

4. ФОРМАЛНИ МАНИРИЗМИ

У песништву српских неосимболиста ретке су маниристичке тенденције. Није се засновала традиција употребе тих облика старијег периода европске књижевности у нас, премда је њиховом применом постигнут ефекат иновирања нашег литерарног система. Песме које својим обликом, односно поступком грађења одударају од конвенционалног изгледа, а да притом не мислимо на одступања од утврђене норме, налазимо код Миљковића и Вукадиновића. Уколико прихватимо класификацију на маниризме по смислу, стилске и формалне²⁹⁰ и на основу тога приступимо груписању уочених песама из поетских збирки ове двојице песника, наћи ћемо се пред тешкоћом раздвајања, с обзиром да једно друго не искључује. Специфична форма обично је усклађена и са смисаоним концептом, дакле обликом се најчешће сугерише и одређени мисаони садржај. Пратећи доминантно обележје таквих појава, тачније примарни удео у перцепцији, ипак се може издвојити један поступак играња са смислом, какав налазимо код Миљковића, и један графички поступак у Вукадиновићевим записима.

а) *Versus concordantes* Бранка Миљковића

Врста маниристичке игре са смислом је *versus concordantes*, у којој се идентификује подврста заснована на стиховима који су заједнички за две песме. Прецизније одређење ове подгрупе јесте у томе да „се стихови пишу у две одвојене колоне тако да могу да се читају свака за себе, и заједно, тако што ће се сваки наспрамни стих читати као један” (Грдинић 2000: 43–44). Артикулисање језичких могућности кроз игру комбинација, отуда

²⁹⁰ О маниристичким облицима видети Грдинић 2000.

и назив таквих песама „стихотворне играчке”, подлеже и поетичком концепту песника модерног сензибилитета. Потирање облика песме или, пак, напуштање тежње за коначношћу облика, односно, рађање обликотворних изазова којима ће се обзнанити вишезначно одређење поетског градива, репрезентоваће Миљковићева „Паралелна песма”, смештена у циклус „Похвале”, збирке *Ватра и ништа* (1960). Песма је испевана у две колоне обједињене заједничким завршним четворостихом, који изједначава напоредне стихове. Овакав песнички поступак неприхватања традиционалног облика отежаће целовито перципирање и садржаја и форме, али ће се, пак, уједно овом врстом језичког и обликовног експеримента и потврдити њихова међузависност. Сугестивно овај поступак артифицијелног компоновања преносе и последњи стихови: „то је мала шетња до непознатог и натраг / увежбаним навикама које нас изједначише”. Овако грађеној песми неопходно је приступити са отклоном од конвенционалног усвајања мисаоне структуре. Она подстиче игру укрштања, даје слободу у приступу чиме се смисаоно градира и мултипликује. У спајању понуђених токова маргинализује се просторни и временски апсект. Песма тиме заиста живи свој живот, како то песник појашњава у есеју „Херметична песма”, паралелан са животом читаоца коме дозвољава индивидуалан приступ и поступак дорађивања њеног света. Обелоданио је и сам песник своју намеру у овој поетској игри, чиме је још једном потврдио сопствену огромну дозу самосвести и самочитања: „У тој сам песми покушао да остварим симултану поезију. Два независна поетска тока међусобно се препиру и доживљавају у контрапункту. Та песма је пример чисте поезије која је ослобођена не само облика као намере већ и времена” (Миљковић 2011: 16). Нотирано је и песниково упутство за читање: прво једне па друге колоне-песме, потом читање два паралелна ретка као један, а на крају читање заједничке строфе. Већ само постојање више корака који воде до коначног усвајања целине, потврђује самосталност стихова у овој песми. „Час је прва група стихова одгонетање непознатог, а друга испољавање познатог, час, опет, следствено асоцијативном дејству читалачке пажње, групе стихова смењују своје скривене значењске интенције, следећи песникову визију живота у непрестаним менама” (Хаџи-Танчић 1979: 72).

Паралелна песма

хајдемо просте воде	ама не
хајдемо	свет онакав какав је
	празно у пуном
то је мала шетња до	
непознатог и натраг	песма коју сви знају и да је
	нико не испева
увежбаним навикама	да се нико не издвоји
најобичније речи ми	
набављају све што ми	
треба и не треба	да ниједан град не буде
	престоница
	другим градовима
то је најлепша куга то су	
најређе болести	не, нема разлога да пишем
	песме
тако потребне мом тамном	
жару	ако умем да приближим
	стварност
кад покушам да	
издвојим	ономе што радим
	празнини
мало чистог времена –	којој се прилагођавам
песму	
за музичку фотографију	шта инспирација
празнине	
	шта њена златна лудост
која се пење	мисао која се премешта
слична празним	
водоскоцима	из једног света у други
звезди црној ко склопљено	
око	кад великим речима
	претходи пустиња
хајдемо просте воде	
хајдемо	

то је мала шетња до непознатог и натраг
увежбаним навикама које нас изједначише

Миљковићева „Паралелна песма” илуструје фундаментални принцип по којем се гради читава његова поезија, како то уочава Саша Хаџи-Танчић у поменутом раду посвећеном расветљавању ове песме. Наиме, читав Миљковићев стваралачки чин био је усмерен постизању измирења две наспрамне поетике – симболистичке и надреалистичке, о чему је више пута и сам говорио у разговорима са књижевним критичарима и новинарима. Спајање другачијих, да не употребимо термин опозитних²⁹¹, концепција очитује се и у склоности ка сагласју модерног и традиционалног. Дакле, ова песма увиђа се као песникова потреба да предочи поетички концепт укључивања два тока, две линије у једну творевину, чијом се коегзистенцијом омогућава слобода у стварању још једне песничке структуре што повлачи и нови слој значења до којег сам читалац долази. Двопланост песме акцептује се и по питању индивидуалног и општег присуства, живота појединца и живота уопште. С једне стране присутан је интиман свет аутора, његове личне преокупације, психичка стања, расположење и реаговања, док се с друге стране осликава универзална слика света, вечна питања о смислу људске егзистенције. Дуалност у песми обзнањују и два паралелна процеса – живот и стваралаштво, која том „малом шетњом до непознатог и натраг” осмишљавају континуирану цикличност. Неминовност понављања, односно обртања круга усуд је и животног процеса и стваралачког чина.

Миљковић је сасвим извесно оваквим песничким поступком употребљеним у грађењу „Паралелне песме” саображен духу времена и новим димензијама уметности које нуди постмодернизам. У извесном смислу потврдио је овим песничким експериментом и равноправност стихова и игру могућности; афирмацијом комбинаторике, односно графичким изразом, отклонио је стандардно линеарно усвајање песничких елемената.

²⁹¹ Термин *опозиција* схватамо условно и упркос његовој широкој примени, ретко се опредељујемо за његову употребу. Оно што називамо опозицијама, условно речено, „улази међу најважније чиниоце динамизма песничког говора”, поткрепљује сваку стваралачку замисао која уједно и почива увек на некој врсти антиномија, како то песник Б. Радовић тврди, прецизирајући ту међузависност: „Оне оправдавају ту замисао; и обрнуто, она се држи њих као једног од оних малобројних али неизоставних услова који је спречавају да се склизне у баналност или да се не заустави негде на идеалној равнини” (Радовић 1995: 77–78).

б) Фигурална поезија Алека Вукадиновића

У Вукадиновићевој песничкој књизи *Трагом плена и коментари*, објављеној 1973. године, налазимо употребу графичког поступка изузетно присутног у европској барокној традицији. Интересовање за фигуралну поезију, детерминисану осликавањем извесних облика (крст, крило...) којима се испитују домети језичког изражавања, пролонгирало се и у доба модернизма и постмодерне. Песме које издвајамо у том домену две су различите фигуралне појаве.

У песми „Тајно биље”, реч *кућа*, елементарни мотив у Вукадиновићевим песмама, поред својих разних симболичких трансформација, добила је и своју графичку реализацију. Овај формални маниризам одриче и звуковну и значењску димензију, пошто једино визуелно рефлектује поетички концепт; перципирамо само слику и налазимо у њој значење. Визуелна форма песме овде је примарна и у функцији је наглашавања онога што се, скоро од самог почетка, налази у самом језгру Вукадиновићеве поезије и што се константно усложњава. Дакле, нижу се гласови у непојмљивој повезаности и распоређују у две целине: прва у облику троугла, друга у облику квадрата, што свеукупно даје песму-слику куће. Конкретно ова песма са обликом начињеним од слова не може се ни назвати фигуралном песмом јер у њој не постоји равнотежа између речи и облика.

Круг-алхем

к л
у а ћ м
а п и а г и
о н с о т ћ д с

у л ш и
а к и а
к и р б
о о в г

Интересантно је да је песник исту ту графичку игру преименовао двадест две године касније, 1995. године, у песму „Круг-алхем”, у збирци *Тамни там и беле басме*. Ако узмемо у обзир да се песма налази у циклусу „Песме у кућном врту”, онда ни првобитан наслов неће одударати од тога. Свакако нам се сугерише истовремено виђење двају утицајних поетичких исходишта – куће и круга, истозначног симболичког потенцијала у овом поетском свету. Наиме, јасно је да у Вукадиновићевој поезици поступак мењања позиција кључних речи у песмама визуелно може да дочара круг²⁹². На семантичкој равни кружна структура изједначава се са структуром слике света, у непрекидним променама и временском вртложењу и безизлазу. Представа круга применљива је и у идеји куће: и унутар куће и ван ње осмишљавамо специфичан интиман унутрашњи простор²⁹³: „Врт, као унутрашњи круг и простор човековом руком оплемењене природе, несумњиво је амбијент једног вида духовног прочишћења” (Радојчић 1996б: 111). А потирање злог духа призива облике језичког фолклора, па ће кућна бројаница управо једноставно формулисати кружно начело куће: „Кућа била па те крила / Кућом тебе окружила”. Призвана линија матерње мелодије и колективног несвесног, „архајске душе језика”, звуци којима се смрт помера, како то песник описује у „Кући најтиших слика” („Најтишом сликом гост окружен / Пева – звуцима смрт помера”), у песничкој књизи *Далеки укућани*, из које је наведена бројаница, припремају нас за Вукадиновићева потоња чаровања.

Ближи сагласју садржаја и облика Вукадиновић ће, више од деценије касније, бити у песми „Пиета, 2002.”, из *Књиге прстенова* (2007), где ће облик крста указивати на песничку слику:

²⁹² Овај поступак асоцира на један стални облик песме романског порекла. Особито кружење завршних речи стихова у шестостишним строфама, конкретније речено, мењање позиција речи чиме се визуелно оцртава круг, карактеристика је *sestine lirice*. Сличан поступак 1991. године у збирци *Зло и наопако* применио је Милован Данојлић у песми „Кружна балада”, испеваној у четири шестостиша са шестим рефренским стихом у којем је кључна реч лутајућа. Реч *песма*, слободно можемо рећи, кружи рефренском реченицом, добијајући сваки пут нову позицију чиме се уједно у песми одржава унакрсна рима:

Песмо, ти њојзи пођи место мене.
 Ти к њојзи, **песмо**, место мене пођи.
 Ти место мене к њојзи пођи, **песмо**.
 Место мене, **песмо**, пођи јој у сусрет.

²⁹³ О корелацији у Вукадиновићевој поезији најфреквентнијег просторног симбола куће, као затвореног простора, према опозитном отвореном простору, анализираној у семиотичком кључу, видети Милановић 2001.

Пиета, 2002.

И сја се и зâри

И мрешка се стаза

Шум крила у мраку благим простор чини

Силазиш на ране као Реч што каза

Обасјан на крсту

Боже у даљини

И сја се и зâри

И мрешка се стаза

IV ЗАКЉУЧАК

Групу српских неосимболиста, оформљену крајем педесетих година 20. века, чинили су изузетно значајни песници, првенствено њих деветорица: Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, Јован Христић, Борислав Радовић, Алек Вукадиновић, Велимир Лукић, Божидар Тимотијевић, Милован Данојлић и Драган Колунџија. Без чврсте заједничке методе у односу на неке друге књижевне школе, својом стваралачком индивидуалношћу и ерудитношћу постигли су нову етапу у савременој српској поезији, допринели њеном развоју и одређењу места на читавој поетској сцени. Ван ондашњих актуелних идеолошких и књижевних сукоба, песници друге послератне генерације усредсредили су се више на унутрашња питања саме поезије, референцирајући постојећу културу, али и чувајући односе према историји и традицији, градећи своју поетику на темељима артистичких достигнућа претходника. Носили су сазнање поштовања, а не глорификовања нити пуког подражавања песничке традиције. Осећајући је и даље живом, изнедрили су дослух са свим оним што нам је остављено у наслеђе и успоставили континуитет са постојећим духовним вредностима. Тиме су указали да је опредељеност за неку традицију двосмерни процес усвајања и давања, да је сврха црпљења из наслеђа уједно и у богаћењу истог, да се формирањем особеног, аутентичног поетског дискурса и продужава и гради нови традицијски поредак. Комплексне слике песничког света и томе усклађене сложене композиционе структуре резултат су спајања различитих стваралачких концепција, ослањања на модерну европску поезију и домаћу традицију и културу, што је основна карактеристика овога песништва. Заступали су поимање специфичне сарадње класичног и модерног, значаја претходног без којег новог не може ни бити, а тиме ни развоја уметности. У поетикама ових песника сједињују се и мире две различите поетике, симболистичка и надреалистичка, премда се неосимболизам прихвата више као реакција на њих, никако као преузимање нити као понављање њихових постулата. Из таквог

наслеђа изродила се иновативна поетичка матрица нове генерације која захтева и нови приступ песништву, способност доживљаја нове осећајности.

Од својих првих песничких остварења све до својих последњих песничких књига овај песнички нараштај неговаће однос према форми, водити бригу о дисциплиновању израза и реактивирати облике из традиције. Опредељујући се за сталне облике песме и строфе, са новим приступом опозитном миметичком, указали су на тесну везу семантизације и формализације, на недостатак сваке поезије која не поштује чврст облик. Успели су да освеже целокупно српско песништво не само њему познатим и већ употребљаваним облицима, него и оним који нису до тада били заступљени. Шта више, сваки песник понаособ усавршио је понеки елеменат у уобличавања начинивши тако свој персонални код. Својим поступцима надоместили су некадашње начине структурирања песме, обновили формалне стандарде, па су њихове поетске творевине, у ствари, нови облици изражавања. Отуда их често именујемо као песнике који су обнављали и модернизовали традицију, а тиме начинили и помаке на развојној линији српске поезије.

Српско неосимболистичко песништво доказ је немогућности смењивања једних песничких облика другим, односно истискивања и одбацивања постојећих обликовних средстава и занемаривања залиха песничких облика начињених током историјског развика. У овом се периоду потврђује песничко активно памћење „дуж дијахронијског канала сопственог развика” (Петковић 2006: 158), те ревитализује скуп формално и метрички регулисаних облика привремено похрањених у стваралачкој меморији. Тиме се мења и начин опхођења према правилима, стварају се нова начела писања и утиче на измену значаја традиционалних песничких облика, који „када се у новим приликама употребљавају, могу да понесу већи (потенцијални) семантички набој” (Петковић 2006: 159). Самим поетичким концептом повратка традиционалним формама на извештан начин враћа се и дигнитет песничким облицима.

При употреби сталних облика мора се имати у виду да таквом песмом песници показују не само подразумевани садржај прихваћен у домену самог облика, него и однос према канонској структури, а тиме ће се уједно разоткрити и њихово сустицање са другим културама и књижевностима из којих потичу облици. Тако ће се све песме у неком сталном облику неизоставно стављати у однос са претходним репертоаром стварајући нова

значење, било да преузимају или потиру елементе примарног обликовног идентитета, односно, поштују норму или одступају од захтева облика, што свакако неће доприносити увећању вредности саме песме.

Проблем на који наилазимо при бављењу формом, као неодвојивим сегментом у интегралном приступу поетским текстовима, је и недостатак дефинисања самог појма сталних облика у већини теоријске литературе, речницима књижевних појмова и енциклопедијама. У нашој науци о књижевности, имамо ли у виду да је питању сталних облика посвећена пажња још у 19. веку и да фонд литературе од тог периода континуирано расте, иако мали број научника даје свој допринос области формализације, опстаје потреба и свест за обједињеним увидом у поетски свет могућим само у коегзистенцији свих елемената који га чине. Ововековној научно-истраживачкој спознаји о неопходности систематизовања информација о сталним облицима, која је резултирала корисним приручницима, и ова монографија песничких облика на корпусу дела српских неосимболистичких песника, из аспекта идентификације употребе облика, извођења типолошке поделе и маркирања начина на који се односе према облику, треба да допринесе актуализацији и валоризовању обликовања путем утврђених правила.

Наравно да су и поетички искази самих песника употпуњавали научна сазнања о принципима грађења песме. Њихова развијена свест и теоријски ставови о поетским питањима били су потпора самом чину песничког надахнућа. Оно по чему се ова песничка генерација издваја управо је убеђеност у опстанак поезије једино уз упоредно еволуирање свести о поетичким премисама, коју су усвојили од страних поета на које су се освртали и чија су теоријска објашњења поетског чина сматрали подстицајним. Већина песника ове групе осетила је потребу проблематизовања питања облика и изнела јасно своје мисли о структурисању идејног садржаја. Отуда, пре конкретног задирања у песничке текстове не би ли се потврдила доследност мисаоног опсервирања и транспоновања изреченог у делу, треба маркирати ту особену црту српских неосимболиста те начинит кратак увид у њихова промишљања о конструктивним принципима која налазимо у есејистици, критици, забележеним разговорима, односно интервјуима и анкетама. Сведочења о поезији која многи песници остављају за собом, потврђују колико имају особен приступ поезији и у којој мери су компетентни да о њој причају. Од велике помоћи су нам, при разумевању њихове поетике, сви забележени искази, а корпус њихових поетолошких исказа је

прилично обиман. Учвршћујући своја поетичка мерила кроз откривање првобитних импулса, праћења раста песме до свог коначног обличја, анализу одраза свог израза (како се облик доживљава), ова генерација песника истовремено утемељује и поетичке принципе целокупне српске модерне поезије. Њихови стваралачки опуси пример су баланса експлицитне и имплицитне поетике, споне креативног чина и аналитичког одговора, јер поседују свест да песма свој живот, премда другачије реализован, наставља или чак упоредо живи у есејистичким исказима. Потреба за ауторефлексијом постала је изразита у српској поезији 20. века и некако се суптилно слила у резервоар модерних тенденција. Она постаје њена доминантна карактеристика, њен спецификум. Говором о поезији „се наглашава освешћена посебност поезије као надинтересног естетизованог говора, као имагинативне и спекулативне творевине која заснива аутономну, паралелну језичку стварност” (Пантић 2011: 84).

Читава група највише склоности имала је према сталним облицима песме и строфе романског порекла, мада је успешно повратила значај и класичној и словенској ризници облика. Неки су у српском песништву испевали и прве значајне примере у одређеном сталном облику (попут Миљковићеве „Баладе”); створили јединствене примере структурирања усклађених тематски, жанровски и метрички каквих није било пре њих, па чак нити покушаја опробавања у понекој реткој форми ни након њиховог стваралаштва (узмимо за пример Лалићев циклус од десет страмбота). Не прихватајући увек облик у свом канонизованом виду, испитивали су његове могућности кроз стилизације, усложњавањем или упрошћавањем, на метричком и графичком плану, у начину римовања на нивоу строфа, али и читавих песама, мада су почесто и модификовали и деструисали поетске одразе мисли (у чему препознајемо тековину авангардног опхођења према утврђеним песничким облицима), па чак и скривали стални облик у тежњи да својим поступцима надоместе некадашње начине структурирања песме. Прибегавајући модернизацији облика, успели су да опозитна поетска искуства, традиционално и модерно, не доживљавамо више као ривална, нити да се нужно морамо одредити за једну од тенденција у поетском изражавању.

Посежући за утврђеним песничким облицима творили су нове облике изражавања. Тако су настале и песме са комбинацијом карактеристика специфичним за различите

облике, извесне прелазне форме или мешавине форми, па ће модернизација једног облика бити пример могућег прожимања два слична облика (попут ронда и рондела). Слично смо уочили и код једног Радовићевог сонета, којег смо на основу нетрадиционалног понављања две риме у све четири строфе и по необичној стиховној репетицији могли одредити и као стилизован рондел. Таква хибридна модернизована форма јединствен је пример у песништву овога периода. Међутим, не само да су се сустицали облици истог порекла, него су појединим структурама и поетиком коју су оне преносиле били призивани и облици из других традиција. Тако су нас, рецимо Лукићеви мадригали асоцирали на хаику, те навели на размишљање је ли песник био инспирисан првобитно овим обликом док се изражавао у другом. Открили смо код ових песника и дуплирање употребе сталних облика, односно уметање једног у други, као што је то, рецимо, учинио Лалић испевајући поједине песме у канону терцинама, преплићући грчко-византијски и романски песнички облик. Њихова веза се, у ствари, успоставља преко трећег облика (псалам) који је у подтексту оба облика и чиме се оправдава коегзистенција. Овакав поступак укрштања повлачи са собом утицај који облици врше једни на друге, као и ширење значењског слоја с обзиром на њихово различито бреме (другачија генеза, правила, семантика), а све је у складу са начелом постмодернизма присутним у поетичким стратегијама српских неосимболиста.

Оснажени су темељи основног облика личним печатом појединих песника, тако да форма у свом основном значењу добија и нову перспективу неминовно резултирану особитом слојевитошћу уобличености. Та чињеница је од есенцијалног значаја за проблематизовање односа српских неосимболиста према песничким облицима. Успешно су опробавали и разнолике појавне облике унутар исте форме, избегавајући истоветност врсте конструкционим нијансирањем, чиме се акцентирао ефекат њене динамичности и прегнантности (присетимо се Данојлићевих балада, или, пак, Лалићевих терцина). Сви су они креирали аутентичну песничку стратегију структурирања облика и постулирали нијансираност у формалној организацији, што нам је омогућавало да идентификујемо утицај једних на друге, да препознамо удео једног песника у принципима грађења песме код другог песника (примера ради, Миљковићеви и Данојлићеви рондели); шта више, и да их прогласимо песницима одређеног сталног облика који су до минуциозности разрадили, усавршили и допринели његовој бројности.

Развијене свести о облику, усмерили су своју пажњу на изражајне могућности језика и били склони маниризму који се очитује у облицима заснованим на понављању речи и читавих стихова (попут балада, ронда, рондела, *sestine lirice*). У њиховом песништву има примера и формалних маниризама, односно песама које поступком грађења одударају од конвенционалног изгледа и својом су специфичном формом усклађене са одређеним мисаоним садржајем. Од оваквих маниристичких игара издвојили смо поступак играња са смислом код Миљковића и графички поступак код Вукадиновића, чијим се поетичким концептима омогућава читаоцу слобода да креира нове песничке структуре и нови слој значења.

Иван В. Лалић доминира у испевању захтевних и сложених песничких облика; једини се окушао у испуњавању утврђених прописа секстине као сталног облика песме и једини је обновио канон, жанр црквеног песништва, чију је сложену грађу у својој последњој песничкој књизи учетворостручио поштујући композициону структуру древне форме и нудећи могућност стварања метациклуса од стране читалаца. Утискујући у старим облицима печат новог сензибилитета, постигао је спајање две поетике, модерне и средњовековне, односно мешавину профаног и сакралног, надовезивање свакодневног на литургијску семантичку линију у свим песмама канона, са обостраном учинковитошћу. Оба облика, секстину и канон, довели смо у везу и на основу других елемената. Наиме, комбиновање рима-речи у секстини резултира семантичким ефектом. Исто ће тако Лалић у својим канонима применити поступак понављања и варирања у позиционирању библијских цитата, умећући их међу рефлексије о песниковој садашњици, богатећи их новим значењским слојем. Препознали смо везу ова два облика и у домену бројчане еквиваленције. Дакле, Лалић не само да се издваја по обнављању и примени облика ретких или, пак, до сад не употребљаваних у нашој књижевности, него их и корелира потврђујући уједначеност и изграђеност своје песничке поетике.

Од свих песника групе српских неосимболиста једини је Лалић своје умеће окушао и у сталним облицима класичног порекла и проникнуо у дух хексаметра и сапфијске строфе обликујући их на основу изворног, националног изума (мислимо на принцип уобличавања Војислава Илића на чијој подлози гради своју варијанту слободнијег поретка) и преводилачке поетичке концепције, односно увида у страни модус стиховног структурирања. Функција псеудокласичних облика самерљива је поетици групе и

настојању те културне оријентације за откривањем нових могућности старих канонизованих облика.

Већину облика, осим појединачне употребе, ови песници груписали су и у циклусе руководећи се разноврсним интегративним факторима, садржајно-тематским и формално-жанровским, као и квантитативним критеријумом песама у циклусу, створивши радијални и линеарни тип циклотворне повезаности. Преплитањем модела и променама принципа уобличавања унутар једног циклуса, као што је то радио Миљковић, потирала се монотоност у формално једнообразном циклусу. Понеке појединачне песме су могле бити у функцији пролога из којег се родила потреба опсежнијег преливања мисли у више песама; висок степен коресподентности између њих је очит, што може да иде у прилог чињеници о јединствености песникове поетике, или пак „доследности песничке стратегије”, какво срећемо код Радовића и Лалића, у чијим сонетима, примера ради, било засебним било у низу, се баштини линија мотивске сродности и асоцијативног повезивања песама.

Од свих романских облика, па и опште свих сталних облика, највише песама испевали су у сонетној форми подсећајући нас на његову тачну меру исказивања једног поетског доживљаја. Период у којем стварају српски неосимболисти, од педесетих година 20. века, карактеристичан је не само по обновљеном интересовању за сонет, него и по огромном броју испеваних сонета у српској књижевности. Окушавајући се у оквирима задате форме, испробавали су своју артистичку инвенцију моделујући сонетну структуру на више начина, од којих се неки прожимају и комбинују, а препознајемо их на нивоу семантике, синтаксе, строфичности, стиха и риме. Осим посебних сонетних форми, повезивали су их и у циклусе, али и досегли сам врх сонетизма сонетним венцима. Њихови сонетни модели, као знак повратка симболистичкој традицији, указали су и на живу традицију сонета у нашој књижевности, а тиме уједно и на културни стандард и европски културни идентитет. Пишући не само у канонизованим узусима, већ се и поигравајући са сонетним законитостима, дакле, негујући и строгу и слободнију форму, потврдили су да је сонетна традиција у дослуху са савременим стваралаштвом, односно да свака метаморфоза форме доприноси процесу модернизације поезије. Многе особине сонета биле су инспиративне за поигравање с каноном, попут растерећења од стеге строфног распореда, ослобађања од утврђеног броја стихова, система римовања и изометричности. Међу свим

песницима ове генерације највише смелости у модерном приступу обликовања показао је Велимир Лукић, дајући велики допринос поимању и прихватању обликовног динамизма, те складног обитавања опсервација у дози по мери поетског даха.

Наравно, како би се прикључили таласу сонетовања наших лиричара, који резултира савременим тематско-идејним преокупацијама, и успешно креирали аутентичан облик адаптиран песничком сензибилитету, те својим сонетима начинили нове поетске квалитете, сви они су морали добро познавати постојећи сонетизам у домаћој и страниј књижевности. Призивали су својим песмама „гласове мртвих” из домаће традиције и допуњавали њихову и своју традицијску ризницу сећањем на стране узоре и честе тематско-мотивске комплексе (Орфеј, Еуридика). Дакле, тадашњи књижевни миље, осим усмерености ка обнови традиционалних форми, упућивао је на узоре и књижевна интересовања у традицији. И у томе је највећи значај друге послератне генерације.

БИБЛИОГРАФИЈА

ИЗВОРИ

1. **Бранко Миљковић**, *Сабрана дела I-IV*, приредили Сава Пенчић, Вице Петровић, Димитрије Миленковић, Зоран Милић. Ниш: Градина, 1972:

I – *Узалуд је будим, Порекло наде, Ватра и ништа*

II – *Орфичко завештање (Смрћу против смрти; песме из листова, часописа, песникове заоставштине)*

2. **Иван В. Лалић**, *Дела I-IV*, приредио Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997:

I – *Време, ватре, вртови (Бивши дечак, Ветровито пролеће, Велика врата мора, Мелиса, Аргонаути и друге песме)*

II – *О делима љубави или Византија (Чин, Круг, О делима љубави или Византија, Сметње на везама)*

III – *Страсна мера (Страсна мера, Писмо, Четири канона)*

3. **Јован Христић**, *Сабране песме*. Београд: Рад, 2002.
4. - - - *Сабране песме*. Нови Сад: Матица српска, 1995.
5. - - - *У тавни час*. Београд: Чигоја штампа, 2003.

6. **Борислав Радовић**, *Поетичности*. Београд: Просвета, 1956.
7. --- *Остале поетичности: (песме, 1952-56)*. Београд: Нолит, 1959.
8. --- *Маина*. Нови Сад: Матица српска, 1964.
9. --- *Братство по несаници*. Београд: Нолит, 1967.
10. --- *Описи, гесла*. Београд: Нолит, 1970.
11. --- *Изабране песме*. Београд: Рад, 1979.
12. --- *Песме: 1971-1982*. Београд: Нолит, 1983.
13. --- *Изабране песме: 1954-1984*. Београд: Нолит, 1985.
14. --- *Песме: 1971-1991*. Бања Лука: Нови глас, 1991.
15. --- *Песме*. Београд: СКЗ, 1994.
16. --- *Неке ствари*. Београд: Источник, 2000.
17. --- *Песме*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, 2002.
18. --- *Изабране песме*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
19. --- *Четрдесет две изабране песме*. Београд: Рад, 2007.

20. **Алек Вукадиновић**, *Први делиријум*. Нови Сад: Прогрес, 1965.
21. --- *Кућа и гост*. Београд: Просвета, 1969.
22. --- *Трагом плена и коментари*. Београд: Просвета, 1973.
23. --- *Далеки укућани*. Београд: СКЗ, 1979.
24. --- *Поноћна чаровања*. Београд: Наша књига, 1981.
25. --- *Укрштени знаци*. Београд: Просвета, 1988.
26. --- *Душа сећања*. Београд: БИГЗ, 1989.
27. --- *Песме потоњег времена*. Никшић: Универзитетска ријеч, 1990.
28. --- *Ружа језика*. Београд: Наша књига, 1992.
29. --- *Бајка кућне слике*. Чачак: Градска библиотека, 1992.
30. --- *Тамни там и беле басме*. Београд: Нолит, 1995.
31. --- *Песме*. Београд: Нолит, 1998.
32. --- *Божји геометар*. Београд: Књижевна реч, 1999.
33. --- *Ноћна трилогија*. Београд – Бања Лука: Задужбина "Петар Кочић", 2001.
34. --- *Свети кров*. Београд: Источник, 2002.
35. --- *Песме*. Београд: СКЗ, 2003.

36. - - - *Песнички атеље*. Београд: Рад, 2005.
37. - - - *Кућа и гост*. Београд: Конрас, 2007.
38. - - - *Књига прстенова*. Београд: Задужбина „Десанке Максимовић” – Просвета – Народна библиотека Србије, 2007.
39. **Велимир Лукић**, *Позив године*. Београд: Ново поколење, 1954.
40. - - - *Лето*. Београд: Нолит, 1956.
41. - - - *Чудесни предео*. Београд: Нолит, 1961.
42. - - - *Мадригали и друге песме*. Београд: Просвета, 1967.
43. - - - *Негде је час*. Београд: Просвета, 1977.
44. - - - *Руб*. Београд: СКЗ, 1982.
45. - - - *Магла и лик: изабране песме*. Београд: Просвета, 1984.
46. - - - *Будне сенке таме*. Београд: Просвета, 1994.
47. **Божидар Тимотијевић**, *Велики спавач*. Београд: Нолит, 1958.
48. - - - *Сребрно брдо*. Београд: Просвета, 1960.
49. - - - *Дан се рађа*. Београд: Просвета, 1963.
50. - - - *Вечерње*. Београд: Нолит, 1966.
51. - - - *Аждајкиње*. Београд: Просвета, 1970.
52. - - - *Василиск*. Нови Сад: Матица српска, 1974.
53. - - - *Чарна птица*. Нови Сад: Матица српска, 1977.
54. - - - *Безданица: песме*. Београд: Нолит, 1977.
55. - - - *Здравица учитељу*. Приштина: Јединство, 1982.
56. - - - *Нежне песме*. Нови Сад: Дневник, 1985.
57. - - - *Минуше птице светом: изабране песме*. Београд: Нолит, 1986.
58. - - - *Песме: (1951-1997)*. Чачак: Градска библиотека, 1998.
59. **Милован Данојлић**, *Урођенички псалми*. Београд: Нолит, 1957.
60. - - - *Недеља*. Zagreb: Lyikos, 1959.
61. - - - *Ноћно пролеће*. Нови Сад: Прогрес, 1961.
62. - - - *Баладе*. Београд: Нолит, 1966.

63. --- *Гласови*. Београд: М. Данојлић – С. Машић, 1970.
64. --- *Родна година*. Београд: БИГЗ, 1972.
65. --- *Чистине*. Нови Сад: Матица српска, 1973.
66. --- *Grk u zatvoru*. Zagreb: „August Cesarec”, 1975.
67. --- *Пут и сјај*. Нови Сад: Матица српска, 1976.
68. --- *Ране и нове песме*. Београд: Просвета, 1979.
69. --- *Zimovnik*. Zagreb: М. Danojlić – В. Viškurić, 1979.
70. --- *Šekaјуći da stane pljusak*. Paris: Bis, 1986.
71. --- *Песме*. Београд: Нолит, 1986.
72. --- *Тачка отпора: изабране песме*. Београд: СКЗ, 1990.
73. --- *Зло и наопако*. Београд: БИГЗ, 1991.
74. --- *Песме за врло паметну децу*. Београд: Просвета, 1994.
75. --- *Разгоревање ватре*. Београд: Задужбина Десанке Максимовић – Народна библиотека Србије – СКЗ, 2000.
76. --- *Ограда на крају Београда*. Београд: Bookland, 2001.
77. --- *Србија на Западу*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2005.
78. **Драган Колунџија**, *Затвореник у ружји*: песме. Београд: Нолит, 1957.
79. --- *Чувари светлости*. Београд: Просвета, 1961.
80. --- *Погледђево: револуција, изабране и нове песме*. Београд: Д. Колунџија, 1971.
81. --- *Орах*. Београд: СКЗ, 1973.
82. --- *Остављено светло*: песме. Београд: Нолит, 1977.
83. --- *Свежањ кључева*. Суботица – Београд: Минерва, 1980.
84. --- *Заустављен живот: изабране и нове песме о мојима, родној земљи и о Француској*. Београд: СКЗ, 1990.
85. --- *Дневник затвореника у ружји: 1954-1995*. Ниш: Просвета, 1995.
86. --- *Затвореник у ружји међу својима*. Чачак: Градска библиотека, 1997.
87. --- *Дато у дрхтању: изабране и нове љубавне песме 1954-1997*. Београд: аутор, 1997.

88. - - - *Ничија кућа*: изабране и нове песме. Београд: Базалт, 2000.
89. - - - *Прими ме за свој сто*: изабрана и нова лирика. Бања Лука: Бјеседа, 2006.
90. - - - *Изабране песме*. Београд: СКЗ, 2009.

ТЕОРИЈСКА ЛИТЕРАТУРА

91. **Андрић 1863.** Александар Андрић, „Закони стихотворства”, предговор *Стихотворенија*. Београд, I–XIII.
92. **Велек, Ворен 1991.** Рене Велек, Остин Ворен. *Теорија књижевности*. Београд: Нолит.
93. **Грдинић 1995.** Никола Грдинић. *Нерегуларни метрички облици: оглед из историје српског стиха*. Сомбор: Градска библиотека „Карло Бијелицки”.
94. **Грдинић 2000.** Никола Грдинић. *Формални маниризми*. Београд: Народна књига – Алфа.
95. **Грдинић 2007а.** Никола Грдинић. *Стални облици песме и строфе*. Београд: Народна књига – Алфа.
96. **Caliri 1974.** Francesco Caliri. *Tecnica a poesia – Note per un diagramma di metrica Italiana*. Reggio Calabria: Editori Meridionali Riuniti.
97. **Којен 1996.** Леон Којен. *Студије о српском стиху*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
98. **Kravar 1984–85. Miroslav Kravar**, „О прозодјској структури српске класицистичке метрике”, у: *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, XXVII–XXVIII. Нови Сад: Матица српска, 369–380.
99. **Мајнарић 1948.** Nikola Majnarić. *Grčka metrika*. Zagreb: JAZU.
100. **Малетић 1854; 1864.** Ђорђе Малетић. *Теорија поезије*. Београд.
101. **Матић 2011.** Светозар Матић, „Принципи уметничке версификације српске”, у: *Годишњица Николе Чупића*, књ. XXXIX, 1930, 119–162; књ. XL, 1931, 1–72; књ. XLI, 1932, 128–166. Обједињено са осталим Матићевим

- радовима о стиху, у облику својеврсне монографије, објављени у: Светозар Матић. *Принципи српске версификације*. Приредила Мирјана Д. Стефановић. Београд: Службени гласник, 13–120.
102. **Petrović 1983. Svetozar Petrović**, „Stih”, у: *Uvod u književnost*. Ur. Zdenko Škreb, Ante Stamać. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 365–428.
103. **Петровић 2003а**. Светозар Петровић, „Пјеснички облици у српском и хрватском романтизму”, у: *Облик и смисао – Списи о стиху*. Београд: Фабрика књига, 280–287.
104. **Петровић 2003б**. Светозар Петровић, „Семантика српског и хрватског стиха у другој половини деветнаестог вијека”, у: *Облик и смисао – Списи о стиху*. Београд: Фабрика књига, 288–327.
105. *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, 1974.
106. *Речник књижевних термина*. Београд: Нолит, 1986.
107. **Ружић 1975**. Жарко Ружић. *Српски јамб и народна метрика*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
108. **Ружић 1986**. Жарко Ружић, „Sterijino slogomerije i njegova klasična metrika”, у: *Над загонетком стиха*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 104–179.
109. **Стефановић 2010**. Мирјана Д. Стефановић, „Статистика и стилистика стиха”, поговор у: Кирил Тарановски. *О српском стиху*. Београд: Службени гласник, 291–310.
110. *Стих друге половине 19. века*. Научни скупови, књ. II. Нови Сад: ВАНУ, 1987.
111. *Стих у песми*. Научни скупови, књ. III. Нови Сад: ВАНУ, 1988.
112. *Стих и жанр*. Научни скупови, књ. VI. Нови Сад: ВАНУ, 1991.
113. **Суботић 1845**. Јован Суботић. *Наука о сербском стихотворенију*. Будим: Матица Србска.
114. **Тарановски 2010**. Кирил Тарановски. *О српском стиху*. Приредила Мирјана Д. Стефановић. Београд: Службени гласник.

ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

115. **Баура 1970.** С. М. Баура. *Наслеђе симболизма*. Београд (уводни текст, стр. 9–24).
116. **Валери 2003.** Пол Валери. *Предавања о поезици*. Београд: ННК Интернационал.
117. **Вајда 1983.** Ђерђ М. Вајда, „Структура симболистичког покрета”. *Савременик*, бр. 5. Београд, 416–419.
118. **Велек, Ворен 1991.** Рене Велек, Остин Ворен, „Књижевни жанрови”, у: *Теорија књижевности*. Београд: Нолит, 264–276.
119. **Вилсон 1964.** Едмунд Вилсон. *Акселов замак или О симболизму*. Београд: Култура.
120. **Грдинић 2007б.** Никола Грдинић, „Проблем промене у култури”, у: *Упоредна истраживања 4*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 365–377.
121. **Данојлић 1982.** Милован Данојлић. *Чишћење алата*. Београд: Независна издања.
122. **Деретић 2004.** Јован Деретић. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета.
123. **Елиот 1963.** Т. С. Елиот, „Традиција и индивидуални таленат”, у: *Изабрани текстови*. Београд: Просвета, 33–42.
124. **Жирмунски 1970.** Виктор Жирмунски, „Задаци поетике”, у: *Поетика руског формализма*. Београд: Просвета, 313–363.
125. **Зубановић, Пантић 1992.** Слободан Зубановић, Михајло Пантић. *Десет песама – десет разговора*. Нови Сад: Матица српска.
126. **Јеремић 1957.** Драган М. Јеремић, „О неосимболизму”. *Поља*, бр. 2. Нови Сад, стр. 2.
127. **Јеремић 1957.** Драган М. Јеремић, „Интегрални реализам”. *НИН*, бр. 315, 13. I 1957. Београд, стр. 8.
128. **Јовановић 1993.** Александар Јовановић. *Песници и преци*. Београд: СКЗ.

129. **Јовановић 1993.** Александар Јовановић, „Лирски дијалог са традицијом и културом”, у: *Песници и преци*. Београд: СКЗ, 7–27.
130. **Јовановић 1994.** Александар Јовановић. *Поезија српског неосимболизма – историја једне песничке осећајности*. Београд: Филип Вишњић.
131. **Јовановић 1995.** Александар Јовановић. *Порекло песме – Девет разговора о поезији*. Ниш: Просвета.
132. **Лалић 1997.** Иван В. Лалић. *О поезији, Дела Ивана В. Лалића, IV*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
133. **Лукић 1973.** Света Лукић, „Историја и поезија”, у: *Савремена поезија, Српска књижевност у књижевној критици*, књ. 9. Београд: Нолит, 139–154.
134. **Marino 1997.** Adrijan Marino. *Moderno, modernizam, modernost*. Београд: Narodna knjiga.
135. **Миљковић 1972.** Бранко Миљковић. *Сабрана дела Бранка Миљковића, Критике*, књ. 4. Ниш: Градина.
136. **Микић 1999.** Радивоје Микић. *Песнички поступак*. Београд: Народна књига – Алфа.
137. **Мишић 1963.** Зоран Мишић, „Певање и мишљење”; „Поезија и традиција”, у: *Реч и време II*. Београд: Нолит.
138. „О модерном” (анкета), *Израз*. Сарајево, 1957, бр. 3, 246–262.
139. **Новаковић 2004.** Јелена Новаковић. *Интертекстуалност у новијој српској поезији. Француски круг*. Београд: Гутенбергова галаксија.
140. **Новаковић 2011б.** Јелена Новаковић, „Пол Валери у поезији српског ‘неосимболизма’”, у: *Језик, књижевност, култура: Новици Петковићу у спомен*, зборник радова. Ур. Јован Делић, Александар Јовановић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду, 737–755.
141. **Павковић 1988.** Васа Павковић, „Белешке о савременој поезији”, у: *Шум Вавилона*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
142. **Павловић 1973.** Миодраг Павловић, „Песничка традиција”, у: *Савремена поезија, Српска књижевност у књижевној критици*, књ. 9. Београд: Нолит, 84–91.

143. **Павловић 2010.** Миодраг Павловић. *Антологија српског песништва (XI–XX век)*, предговор првом издању из 1964. године. Нови Сад: ИЦ Матице српске, 15–61.
144. **Палавестра 1972.** Предраг Палавестра. *Послератна српска књижевност 1945–1970*. Београд: Просвета.
145. **Петковић 1968.** Новица Петковић. *Артикулација песме*. Сарајево: Свјетлост.
146. **Петковић 1972.** Новица Петковић. *Артикулација песме II*. Сарајево: Свјетлост.
147. **Петковић 1994.** Новица Петковић, „Књижевност XX века”, у: *Историја српске културе*. Београд – Горњи Милановац, 279–300.
148. **Петковић 2006.** Новица Петковић, „Како читамо песме”, у: *Огледи из српске поезике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 156–166.
149. **Петров 1983.** Александар Петров, „О југословенској поезији постдогматског доба”, у: *Крила и ваздух*. Београд: Народна књига, 99–116; 142–161.
150. **Петров 1970.** Александар Петров, „Поетика руског формализма”, предговор у: *Поетика руског формализма*. Београд: Просвета, 7–78.
151. *Поетика руског формализма*, избор текстова, предговор и белешке – Александар Петров. Београд: Просвета, 1970.
152. **Поповић 1973.** Богдан А. Поповић, „Еволуција или континуитети”, у: *Савремена поезија, Српска књижевност у књижевној критици*, књ. 9. Београд: Нолит, 199–209.
153. **Радовић 2001.** Борислав Радовић. *О песницима и о поезији*. Бања Лука: Глас српски.
154. „Реч је о неосимболизму” (манифест неосимболистичке групе), *Млада култура*. Београд, 14. II 1957, бр. 52, стр. 6.
155. *Савремена поезија* (зборник радова), у едицији *Српска књижевност у књижевној критици*, књ. 9. Београд: Нолит, 1973.
156. **Срејовић, Цермановић 1979.** Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: СКЗ.
157. *Српски симболизам – типолошка проучавања* (зборник радова), Београд, 1985.

158. **Стерјопулу 2003.** Е. А. Стерјопулу. *Поетика лирског циклуса*. Београд: Народна књига.
159. **Уžаревић 1991.** Josip Užarević. *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
160. **Фридрих 2003.** Хуго Фридрих. *Структура модерне лирике*. Нови Сад: Светови.
161. **Христић 1957.** Јован Христић, „О модерном у поезији”; „Форма, поезија и емоција”, у: *Поезија и критика поезије*. Нови Сад: Матица српска, 19–25; 65–97.
162. **Христић 1964.** Јован Христић. *Поезија и филозофија*. Нови Сад: Матица српска.
163. **Христић 1968.** Јован Христић. *Облици модерне књижевности*. Београд: Нолит.
164. **Шкловски 1970.** Виктор Шкловски, „О поезији и заумном језику”, у: *Поетика руског формализма*. Београд: Просвета, 119–136.
165. **Škreb 1983.** Zdenko Škreb, „Mikrostrukture stila i književne forme”, у: Zdenko Škreb, Ante Stamać. *Uvod u književnost*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 303–364.
166. **Шлегел 1979.** August Wilhelm Schlegel, „12. predavanje”, у: *Povijest književnih teorija (od antike do kraja devetnaestog stoljeća)*. Izbor tekstova i povijesni uvod Miroslav Beker. Zagreb: SNL, 240–246.

СТУДИЈЕ, ЗБОРНИЦИ, КРИТИЧКИ И НАУЧНИ РАДОВИ, ИНТЕРВЈУИ, ПОГОВОРИ

167. *Алек Вукадиновић, песник*, зборник радова. Краљево: Народна библиотека, 2001.
168. **Андрејевић 2005.** Даница Андрејевић, „Феномен смрти у поезији Бранка Миљковића”, у: *Српска поезија XX века*. Београд: Просвета, 145–162.

169. **Аћимовић Ивков 1996.** Милета Аћимовић Ивков, „Језичка алхемија”. *Итака*, год. II, бр. 1 (и последњи!), Београд 1996/1997, 198–199.
170. **Аћин 1975.** Јовица Аћин, „Искуство смрти у поезији Бранка Миљковића”, предговор у : Б. Миљковић. *Изабране песме*. Београд: Рад, 5–18.
171. **Бандић 1973.** Милош Бандић, „Артизам у служби људске и поетске истине”, у: *Бранко Миљковић у књижевној критици*. Ниш: Градина, 74–101.
172. **Божовић 1996.** Гојко Божовић, „Мудра страст”, у: *Иван В. Лалић, песник*, зборник радова. Краљево: Народна библиотека, 33–43.
173. *Борислав Радовић, песник*, зборник радова. Краљево: Народна библиотека, 2003.
174. **Брајовић 1998.** Тихомир Брајовић, „Између митске и трагичке визије: ‘Мелиса’ и ‘Десет сонета нерођеној кћери””, у: *Од метафоре до песме*. Приштина: Григорије Божовић, 160–177.
175. *Бранко Миљковић у књижевној критици*. Ниш: Градина, 1973.
176. *Бранко Миљковић у сећању савременика*, зборник. Приредио В. Петровић. Ниш, 1973.
177. **Велмар Јанковић 2003.** Светлана Велмар Јанковић, „О првој песми ‘Првог канона’ Ивана В. Лалића”, у: *Споменица Ивана В. Лалића, поводом седамдесетогодишњице рођења, пет година по његовој смрти (1936-1996)*, уредник Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 71–83.
178. **Велмар Јанковић 2005а.** Светлана Велмар Јанковић, „Призивање одсутне милости”, у: *Изабраници*. Београд: Стубови културе, 245–316.
179. **Велмар Јанковић 2005б.** Светлана Велмар Јанковић, „О првој песми Првог канона Ивана В. Лалића”, у: *Уклетници*. Београд: Стубови културе, 287–305.
180. **Веселиновић 2012.** Соња Веселиновић. *Преводилачка поетика Ивана В. Лалића*. Нови Сад: Академска књига.
181. **Воргић 1996.** Маринко Воргић, „Онтолошко завештање дисперзивног времена”. *Итака*, год. II, бр. 1 (и последњи!), Београд 1996/1997, 197–198.
182. **Вукадиновић 1971.** Божо Вукадиновић, „Нарцизам и процес гигантизације у поезији Борислава Радовића”, у: *Интерпретације*. Београд: Просвета, 131–143.

183. **Вукадиновић 1995.** Алек Вукадиновић, „Песме су праслике бића”, у: Александар Јовановић. *Порекло песме – девет разговора о поезији*. Ниш: Просвета, 115–136.
184. **Вукадиновић 1996.** Алек Вукадиновић, „Песничко искуство”. *Итака*, год. II, бр. 1 (и последњи!), Београд 1996/1997, 200.
185. **Вуковић 1979.** Ђорђевић Вуковић, „Заменице, лица, замене”, предговор у: Б. Радовић. *Изабране песме*. Београд: Рад, Београд, 5–36.
186. **Вуковић 1988.** Ђорђевић Вуковић, „Поговор”, у: Јован Христић. *Старе и нове песме*. Нови Сад, 89–96.
187. **Вучковић 1997.** Радован Вучковић, „Нови сјај канона”, поговор у: Иван В. Лалић. *Четири канона* (друго издање). Београд – Врбас: СКЗ – Витал, 92–95.
188. **Гордић 1996.** Славко Гордић, „Песничка сродства и суседства Алека Вукадиновића”, у: *Поезија Алека Вукадиновића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 57–61.
189. **Данојлић 1957.** Милован Данојлић, „Борислав Радовић: *Поетичности*”. *Дело*. Београд, бр. 3, 607–612.
190. **Данојлић 1992.** Милован Данојлић, „Риме су доказ да је све на свету повезано”, у: Слободан Зубановић, Михајло Пантић. *Десет песама – десет разговора*. Нови Сад: Матица српска, 183–211.
191. **Данојлић 2012.** Милован Данојлић, „Поетичка исповест”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. LX, св.1. Нови Сад: Матица српска, 7–32.
192. **Данојлић 2013.** Милован Данојлић, „Моје песничко искуство”, у: *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 505–542.
193. **Делић 1997.** Јован Делић, „Божанствена *Четири канона*”, поговор у: Иван В. Лалић. *Четири канона* (друго издање). Београд – Врбас: СКЗ – Витал, 96–102.
194. **Делић 2003.** Јован Делић, „Дијалoшка природа поезије и поетике Ивана В. Лалића”, у: *Споменица Ивана В. Лалића, поводом седамдесетогодишњице*

- рођења, пет година по његовој смрти (1936-1996)*, уредник Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 1–13.
195. **Делић 2007.** Лидија Делић, „Силазак у подземље – Аутопоетика Бранка Миљковића и паралела са Р. М. Рилкеом”, у: *Упоредна истраживања 4*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 347–364.
196. **Делић 2007.** Јован Делић, „Лалићев дијалог са савременом српском поезијом – ка експлицитној поетици Ивана В. Лалића”, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 19–58.
197. **Делић 2008.** Јован Делић, „Фридрих Хелдерлин у подтексту пјесништва Ивана В. Лалића”, у: *Зборник Матице српске за славистику*, бр. 73. Нови Сад: Матица српска, 85–105.
198. **Делић 2009.** Јован Делић, „Доминанте, тенденције и мијене у пјесништву Јована Христића”, у: *Модерни класициста Јован Христић*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 15–45.
199. **Делић 2013.** Јован Делић, „Маргиналије уз Данојлићеве есеје о српским пјесницима: Прилог експлицитној поетици”, у: *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 35–48.
200. **Делић 2014.** Јован Делић, „Положај Алека Вукадиновића у српској поезији друге половине 20. вијека”, у: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 23–39.
201. **Егерић 1973.** Мирослав Егерић, „Смерне светлости Боже Тимотијевића”, у: *Српска књижевност у књижевној критици, Савремена поезија*, књ. 9. Београд: Нолит, 550–553.
202. **Еренрајх 1956.** Макс Еренрајх, „Песници на асфалу” (разговор са Миљковићем). Београд: *НИН*, бр. 304, 28. X 1956.
203. **Зорић 1973.** Павле Зорић, „Апсолутна вредност речи”, у: *Бранко Миљковић у књижевној критици*. Ниш: Градина, 236–244.

204. **Зорић 2003.** Павле Зорић, „Лепота и вера Византије код Ивана В. Лалића”, у: *Споменица Ивана В. Лалића, поводом седамдесетогодишњице рођења, пет година по његовој смрти (1936-1996)*, уредник Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 91–95.
205. *Иван В. Лалић, песник*, зборник радова. Краљево: Народна библиотека Краљево, 1996.
206. **Ивановић С. 2010.** Драгица С. Ивановић. *Освећени заборав – Иманентна поетика Бранка Миљковића*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
207. **Јерemiћ 1965.** Драган М. Јерemiћ, „Бранко Миљковић”, у: *Прсти неверног Томе*. Београд: Нолит, 321–341.
208. **Јовановић 1984.** Александар Јовановић, „Ширење поезије”. *Књижевна реч*. Београд, бр. 238–240, 76.
209. **Јовановић 1988.** Александар Јовановић, „Борислав Радовић, путовање кроз културу”. *Књижевност*. Београд, бр. 1/2, 163–185.
210. **Јовановић 1991.** Александар Јовановић, „Песник културе”, поговор у: Б. Радовић. *Песме 1971-1991*. Бања Лука: Нови глас, 97–107.
211. **Јовановић 1995.** Александар Јовановић, „У знаку Мнемосине – Лалић и Византија”, поговор издању: Иван В. Лалић. *Верни одсутном прволику – три византијска круга*. Београд: Народна књига – Алфа, 95–132.
212. **Јовановић 1996.** Александар Јовановић, „Певање као превладавање страха од празнине (О песми ’Море пре него усним’)”, у: *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, 207–221.
213. **Јовановић 1997а.** Александар Јовановић, „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности”, предговор у: *Дела Ивана В. Лалића*, I том. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 9–83.
214. **Јовановић 1997б.** Александар Јовановић, „Биографија Ивана В. Лалића”, у: *Дела Ивана В. Лалића*, IV том. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 295–302.

215. **Јовановић 2007.** Александар Јовановић, „Духовни патриотизам Ивана В. Лалића или о културно-историјским подстицајима *Четири канона*”, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 383–396.
216. **Јовановић 2009.** Александар Јовановић, „Између ерудиције и емоције”, у: *Модерни класициста Јован Христић*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 175–190.
217. **Јовановић 2014.** Александар Јовановић, „Неосимболистички сјај Алека Вукадиновића”, у: *Предача мелодија Алека Вукадиновића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 7–20.
218. **Јовић 2003.** Бојан Јовић, „Улога риме у поезији Борислава Радовића”, у: *Борислав Радовић, песник: зборник*. Уредник Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 59–71.
219. **Јовић 2005.** Бојан Јовић, „Вечно враћање сличног (Неколико речи о псалмима и баладама Милована Данојлића)”, у: *Милован Данојлић, песник*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 85–102.
220. **Јовић 2007.** Бојан Јовић, „Византија и византинизам код К. Кавафија, В. Б. Јејтса, И. В. Лалића и Р. Силверберга”, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 231–263.
221. **Којен 2003.** Леон Којен, „Позно песништво Јована Христића”, у: Јован Христић. *У тавни час*. Београд: Чигоја штампа, 57–70.
222. **Којен 2009.** Леон Којен, „Још о позном песништву Јована Христића”, у: *Модерни класициста Јован Христић*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 137–154.
223. **Кољевић 1973.** Никола Кољевић, „Стихови о људском постојању”, у: *Српска књижевност у књижевној критици, Савремена поезија*, књ. 9. Београд: Нолит, 554–563.

224. **Кољевић 1978.** Никола Кољевић, „О Петровићу, о Ногу, о Бећковићу”, у: *Иконоборци и иконобранители*. Београд: Нолит, 228–294.
225. **Комненић 1971.** Милан Комненић, „О Бориславу Радовићу”, у: *Оринов пут*. Београд: Дело, 30–31; 83–89.
226. **Комненић 1972.** Милан Комненић, „Предговор”, у: Б. Миљковић. *Ватра и ништа (Сабрана дела, књ. 1)*. Ниш: Градина, 11–83.
227. *Критичари о Бранку Миљковићу*, зборник радова. Приредио Новица Петковић. Београд, 1996.
228. **Крњевић 1973.** Вук Крњевић, „Приступ песништву Борислава Радовића”, у: *Српска књижевност у књижевној критици, Савремена поезија*, књ. 9. Београд: Нолит, 585–597.
229. **Лалић 1973.** Иван В. Лалић, „Песникова мена”, у: *Српска књижевност у књижевној критици, Савремена поезија*, књ. 9. Београд: Нолит, 623–628.
230. **Лалић 1995.** Иван В. Лалић, „Византија је метафора за свест о пореклу, односно поезија као похвала чуду заданог нам света”, у: Александар Јовановић. *Порекло песме. Десет разговора о поезији*. Ниш: Просвета, 15–40.
231. **Лалић 1997а.** Иван В. Лалић, „О поезији Војислава Илића”, у: *О поезији, Дела Ивана В. Лалића, IV*. Приредио Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 29–44.
232. **Лалић 1997б.** Иван В. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића”, у: *О поезији, Дела Ивана В. Лалића, IV*. Приредио Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 125–134.
233. **Лалић 1997в.** Иван В. Лалић, „О поезији Т. С. Елиота”, у: *О поезији, Дела Ивана В. Лалића, IV*. Приредио Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 161–177.
234. **Лалић 1997г.** Иван В. Лалић, „Објава песника”, у: *О поезији, Дела Ивана В. Лалића, IV*. Приредио Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 233–238.
235. **Лалић 1997д.** Иван В. Лалић, „Поезија – похвала чуду заданог нам света (изводи из разговора)”, у: *О поезији, Дела Ивана В. Лалића, IV*. Приредио

- Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 265–291.
236. **Максимовић 2010.** Мирослав Максимовић, „Сусрет са *Каменом успаванком*”, у: *Поетика Стевана Раичковића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, 303–316.
237. **Микић 1944.** Радивоје Микић, „Поетичка основа поезије Бранка Миљковића”. *Књижевна историја*. Београд, бр. 94, 349–369.
238. **Микић 1999.** Радивоје Микић, „Слика, убрзање и огледало”, у: *Песнички поступак*. Београд: Народна књига – Алфа, 77–124.
239. **Микић 2002.** Радивоје Микић. *Орфејев двојник. О поезији и поетици Бранка Миљковића*. Београд: Народна књига – Алфа.
240. **Микић 2003.** Радивоје Микић, „Тамновилајетска имагинација и еп”, предговор у: Алек Вукадиновић. *Песме*. Београд: СКЗ, VII-XXXIII.
241. **Микић 2011.** Радивоје Микић, „Бранко Миљковић, после пола века”, у: *Песник ватре: зборник*. Приредио Михајло Пантић. Београд: Библиотека града Београда, 61–74.
242. **Милановић 2001.** Александар Милановић, „Боравишта јаких речи”, у: *Алек Вукадиновић, песник*, зборник радова. Уредник Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 71–82.
243. **Милановић 2007.** Александар Милановић, „Лексичка структура *Четири канона* Ивана В. Лалића”, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 459–480.
244. **Милорадовић 1973.** Мирко Милорадовић, „Песник Бранко Миљковић”, у: *Бранко Миљковић у књижевној критици*. Ниш: Градина, 59–61.
245. **Милосављевић 1968.** Петар Милосављевић, „Песничка генерација Бранка Миљковића”; „Борислав Радовић”, у: *Традиција и авангардизам*. Нови Сад: Матица српска, 129–146; 181–190.
246. **Миљковић 1972а.** Бранко Миљковић, „Поезија и облик”. *СДБМ*, књ.4. Ниш: Градина, 205–208.

247. **Миљковић 1972б.** Бранко Миљковић, „Поезија и истина”. *СДБМ*, књ.4. Ниш: Градина, 218–220.
248. **Миљковић 1972в.** Бранко Миљковић, „Неразумљивост поезије”. *СДБМ*, књ.4. Ниш: Градина, 223–230.
249. **Миљковић 1972г.** Бранко Миљковић, „Орфејско завештање Алена Боскеа”. *СДБМ*, књ.4. Ниш: Градина, 193–202.
250. **Миљковић 1972д.** Бранко Миљковић, „Прилог III”. *СДБМ*, књ.4. Ниш: Градина, 247–248.
251. **Миљковић 1972ђ.** Бранко Миљковић, „Од Нарциса до Орфеја”. *СДБМ*, књ.4. Ниш: Градина, 145–154.
252. **Миљковић 1972е.** Бранко Миљковић, „О поезији Десимира Благојевића”. *СДБМ*, књ. 4. Ниш: Градина, 51–63.
253. **Миљковић 2011.** Бранко Миљковић, „Ајнштајн се може препевати”, разговор Михаила Блечића са Бранком Миљковићем; „Разговор са Бранком Миљковићем на Радио Београду”, у: *Песник ватре: зборник*. Приредио Михајло Пантић. Београд: Библиотека града Београда, 7–14; 15–16.
254. **Мирковић 1969.** Милосав Мирковић, „Трагични сонети”, у: *О естетици, о етици, о тици*. Нови Сад: Прогрес, 233–240.
255. **Мирковић 1973.** Милосав Мирковић, „Прва и друга поетичност Борислава Радовића”, у: *Сви моји песници*. Београд: Нолит, 195–202.
256. *Модерни класициста Јован Христић*, зборник радова. Ур. Александар Јовановић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 2009.
257. **Негришорац 2007.** Иван Негришорац, „Поезија Ивана В. Лалића и дискурс лудила”, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 161–192.
258. **Николић 1996.** Милица Николић. *Mare Mediterraneum*. Београд: Независна издања Слободана Машића.
259. **Новаковић 1996.** Јелена Новаковић, „Поезија као ‘патетика ума’: Бранко Миљковић и Пол Валери”, у: *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник

- радова. Приредио Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 49–78.
260. **Новаковић 2003.** Јелена Новаковић, „Иван В. Лалић и француска поезија”, у: *Споменица Ивана В. Лалића*. Београд: САНУ, 53–66.
261. **Новаковић 2007.** Јелена Новаковић, „Француски аутори у Лалићевим есејима”, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 319–344.
262. **Новаковић 2009.** Јелена Новаковић, „Јован Христић и француска поезија”, у: *Модерни класициста Јован Христић*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 395–421.
263. **Новаковић 2011а.** Јелена Новаковић, „Бранко Миљковић и француска књижевност”, у: *Песник ватре: зборник*. Приредио Михајло Пантић. Београд: Библиотека града Београда, 91–103.
264. **Новаковић 2014.** Јелена Новаковић, „Алек Вукадиновић у дијалогу са Валеријем”, у: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 401–428.
265. **Павковић 1997.** Васа Павковић, „Две Христићеве песме”, у: *Поезија Јована Христића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 53–59.
266. **Павковић 2000.** Васа Павковић, „Песме Борислава Радовића у везаном стиху”, у: *Дух модернизма*. Београд: Народна књига – Алфа, 127–134.
267. **Пантић 2009.** Михајло Пантић, „Још једном о Христићевеј поезији”, у: *Модерни класициста Јован Христић*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 125–136.
268. **Пантић 2011.** Михајло Пантић, „Још нешто о песничкој самосвести Бранка Миљковића”, у: *Песник ватре: зборник*. Приредио Михајло Пантић. Београд: Библиотека града Београда, 83–90.
269. **Париповић 2010.** Сања Париповић, „Специфичности формализације раних песама Миодрага Павловића”, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, зборник радова. Уредник Јован Делић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 353–366.

270. **Первић 1973.** Мухарем Первић, „Песник без повратка”, у: *Српска књижевност у књижевној критици, Савремена поезија*, књ. 9. Београд: Нолит, 654–659.
271. *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*, зборник радова. Уредници Јован Делић и Драган Хамовић. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 2013.
272. **Петковић 1965.** Новица Петковић, „О поезији Бранка Миљковића”. *Израз*. Сарајево, бр. 7, 648–657.
273. **Петковић 1973.** Новица Петковић, „О поезији Бранка Миљковића”, у: *Бранко Миљковић у књижевној критици*. Ниш: Градина, 280–291.
274. **Петковић 1996.** Новица Петковић, „Инверзија поезије и поетика”, у: *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник радова. Уредник Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Дом културе „Бранко Миљковић” у Гаџином Хану, 11–31.
275. **Петковић 1997.** Новица Петковић, „Обнова канона”, поговор издању: Иван В. Лалић. *Четири канона* (друго издање). Београд – Врбас: СКЗ – Витал, 87–91.
276. **Петковић 2007.** Ана Петковић, „Античко наслеђе у поезији Ивана В. Лалића”. *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 215–230.
277. **Петров 1959.** Александар Петров, „Поезија Јована Христића”. *Савременик*. Београд, V, књ. 10, бр. 11, 1160–1161.
278. **Петров 1980.** Александар Петров, „Барокни Радовић”, у: *Поезија данас*. Београд: Вук Караџић, 102–111.
279. **Петров 2007.** Александар Петров, „Циклуси у поезији Ивана В. Лалића: ‘Мелиса’”, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 59–91.
280. **Петров 2008.** Александар Петров, „Иван В. Лалић”, у: *Канон: српски песници XX века*. Београд: Службени гласник, 255–354.

281. **Петров 2009.** Александар Петров, „Христићев Улис”, у: *Модерни класициста Јован Христић*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 55–123.
282. **Петровић 1988.** Видосав Петровић. *Песников узлет*. Ниш: Градина.
283. **Петровић 1991.** Миодраг Петровић. *Песнички свет Бранка Миљковића*. Ниш: Градина.
284. **Петровић 2003.** Предраг Петровић, „О једној ‘Песничкој ситници’ Борислава Радовића”, у: *Борислав Радовић, песник: зборник*. Уредник Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 73–81.
285. *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник радова. Ур. Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996.
286. *Поезија Алека Вукадиновића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 1996.
287. *Поезија Јована Христића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 1997.
288. *Поезија Бранка Миљковића – нова тумачења*, зборник радова. Приредио Р. Микић. Ниш, 2003.
289. **Поповић 2009.** Радован Поповић. *Принц песника: животопис Бранка Миљковића*. Београд: Службени гласник.
290. *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, зборник радова. Ур. Александар Јовановић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 2007.
291. *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*, зборник радова. Уредници Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 2014.
292. **Продановић 2003.** Остоја Продановић. „Песничка лутања и трагања Милована Данојлића”, у: *Поезија Милована Данојлића*, зборник радова, Десанкини мајски разговори, књ. 11. Приредио Слободан Ж. Марковић. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 93–107.
293. **Радовић 1995.** Борислав Радовић, „Откриће поступка ми значи више од његове неограничене примене”, у: Александар Јовановић. *Порекло песме – девет разговора о поезији*. Ниш: Просвета, 65–83.

294. **Радовић 2001а.** Борислав Радовић, „Поново уз поезију Васка Попе”, у: *О песницима и о поезији*. Бања Лука: Глас српски, 10–27.
295. **Радовић 2001б.** Борислав Радовић, „Помисао на Бранка Миљковића”, у: *О песницима и о поезији*. Бања Лука: Глас српски, 48–53.
296. **Радовић 2001в.** Борислав Радовић, „Песничке ситнице”, у: *О песницима и о поезији*. Бања Лука: Глас српски, 64–80.
297. **Радовић 2001г.** Борислав Радовић, „Poeta minor”, у: *О песницима и о поезији*. Бања Лука: Глас српски, 157–175.
298. **Радовић 2001д.** Борислав Радовић, „У сенци прецвалих стратегија”, у: *О песницима и о поезији*. Бања Лука: Глас српски, 281–294.
299. **Радовић 2002.** Борислав Радовић, „Пред успоменом на Десанку Максимовић...”, у: *Песме*. Београд: Задужбина „Десанке Максимовић”, 201–203.
300. **Радовић 2003.** Борислав Радовић, „Гостима на Жичкој песничкој свечаност”, у: *Борислав Радовић, песник*, зборник радова. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 23–25.
301. **Радојчић 1996а.** Саша Радојчић, „Поезија и традиција: Ивана В. Лалића”. *Летопис Матице српске*, 172, 457/2-3, фебруар-март 1996.
302. **Радојчић 1996б.** Саша Радојчић, „Манихејски поетски свет”. *Реч*, год. III, бр. 20, април 1996, 110–111.
303. **Радојчић 1997.** Саша Радојчић, „О Миљковићевом схватању песничке неодређености”, у: *Бранко Миљковић и савремена српска поезија*, зборник радова. Уредник Радивоје Микић. Гацин Хан: Дом културе „Бранко Миљковић”, 31–45.
304. **Радојчић 2002.** Саша Радојчић, „Јован Христић, песник”, поговор у: Јован Христић. *Сабране песме*. Београд: Рад, 97–103.
305. **Радојчић 2011.** Саша Радојчић, „Миљковић и филозофија: у трагању за филозофским подтекстом”, у: *Песник ватре: зборник*. Приредио Михајло Пантић. Београд: Библиотека града Београда, 121–128.
306. **Ракитић 1976.** Слободан Ракитић, „Медитерански видици Ивана В. Лалића”. *Савременик*, књ. 43, бр. 6. Београд, 546–555.

307. **Ракитић 1982.** Слободан Ракитић, „У трагању за Итаком”, у: Велимир Лукић, *Руб*. Београд: СКЗ, 65–78.
308. **Ракитић 1984.** Слободан Ракитић, „У трагању за Итаком”, предговор, у: Велимир Лукић. *Магла и лик*: изабране песме. Београд: Просвета, 9–35.
309. **Ракитић 2005.** Слободан Ракитић, „Поезија Бранка Миљковића”, предговор у: Б. Миљковић. *Изабране песме*. Београд: СКЗ, VII–XLIII.
310. **Симовић 1975.** Љубомир Симовић, „Сметње на везама Ивана В. Лалића”, у: Иван В. Лалић. *Сметње на везама*. Београд: СКЗ, 107–117.
311. **Симовић 1990.** Љубомир Симовић, „Свете травчице Милована Данојлића”, предговор у: Милован Данојлић. *Тачка отпора*. Београд: СКЗ, VII–XXXI.
312. *Споменица Ивана В. Лалића*. Уредио Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 2003.
313. **Стипчевић 1999.** Никша Стипчевић, „Четири канона Ивана В. Лалића”, у: *Учитавања*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 35–53.
314. **Стојановић-Пантовић 1996.** Бојана Стојановић-Пантовић, „Грамматика звука”. *Реч*, год. III, бр. 20, април 1996, 109–110.
315. **Стојановић-Пантовић 2005.** Бојана Стојановић-Пантовић, „Неболоство – запажања о актуелној српској песничкој сцени”. *Поља*, год. L, бр.436, новембар-децембар 2005. <http://polja.eunet.rs/polja436/436-20.htm>
316. **Хамовић 1996.** Драган Хамовић, „Господ видљив у простору”, у: *Иван В. Лалић, песник*, зборник радова. Краљево: Народна библиотека, 45–53.
317. **Хамовић 2003.** Драган Хамовић. *Последње и прво*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
318. **Хамовић 2007.** Драган Хамовић, „Иван В. Лалић и Јован Христић у поетичкој паралели”, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 367–382.
319. **Хамовић 2008.** Драган Хамовић. *Лето и цитати. Поезија и поетика Јована Христића*. Београд: Завод за уџбенике.
320. **Хамовић 2009.** Драган Хамовић, „Осврт на поетику Јована Христића – између авангардних и класичних тежњи”, у: *Модерни класициста Јован*

- Христић*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 47–54.
321. **Хамовић 2013.** Драган Хамовић, „Поезија Милована Данојлића – од групе неосимболиста до постсимболизма”, у: *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 49–66.
322. **Хаџи-Танчић 1979.** Саша Хаџи-Танчић, „Паралелна песма Бранка Миљковића”, у: *Паралелни светови*. Ниш: Градина, 63–72.
323. **Христић 1973а.** Јован Христић, „Иван В. Лалић”, у: *Српска књижевност у књижевној критици, Савремена поезија*, књ. 9. Београд: Нолит, 529–544.
324. **Христић 1973б.** Јован Христић, „Песник Стерија“. *Српска књижевност у књижевној критици, Од барока до класицизма*. Београд: Нолит, 563–585.
325. **Христић 1988.** Јован Христић. *Старе и нове песме*. Поговор Ђорђија Вуковића. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 89–96.
326. **Христић 1997.** Јован Христић, „Мој елемент је вода (Разговор са Јованом Христићем)“, у: *Поезија Јована Христића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 95–140.
327. **Христић 2005.** Јован Христић, „Скица о Лази Костићу“, у: *Изабрани есеји*. Београд: Српски ПЕН центар, 33–57.
328. **Црњански 1959.** Милош Црњански. *Итака и коментари*, поговор Танасија Младеновића. Београд: Просвета, 293–300.
329. **Цацић 1965.** Петар Цацић. *Бранко Миљковић или неукротива реч*. Београд: Просвета.
330. **Шеатовић Димитријевић 2004.** Светлана Шеатовић Димитријевић. *Традиција и иновација – интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*. Београд: Филип Вишњић.
331. **Шеатовић Димитријевић 2007а.** Светлана Шеатовић Димитријевић, „На трагу 'друге традиције' у поезији Јована Христића и Ивана В. Лалића”, у: *Упоредна истраживања 4*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 379–398.

332. **Шеатовић Димитријевић 2007б.** Светлана Шеатовић Димитријевић. *Поглед преко океана. Преписка Ивана В. Лалића и Чарлса Симића 1969-1996.* Београд: Чигоја штампа – Учитељски факултет – Институт за књижевност и уметност.
333. **Шеатовић Димитријевић 2007в.** Светлана Шеатовић Димитријевић, „Лалићево море, од медитеранске чулности до старозаветног страха”, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 133–160.
334. **Шеатовић Димитријевић 2012.** Светлана Шеатовић Димитријевић. *Део као целина & целина као део – Структура и семантика циклуса у поезији Васка Попе и Ивана В. Лалића.* Београд: Институт за књижевност и уметност.
335. **Шеатовић Димитријевић 2014.** Светлана Шеатовић Димитријевић, „Прстенасти циклуси у поезији Алека Вукадиновића”, у: *Предача мелодија Алека Вукадиновића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 61–88.
336. **Шутић 1979.** Милосав Шутић, „Поезија лирског збрајања”, поговор у: Алек Вукадиновић, *Далеки укућани.* Београд: СКЗ, 103–111.

ПОСЕБНА ЛИТЕРАТУРА

а.

337. **Богдановић 1970.** Димитрије Богдановић, „Византијски књижевни канон у српским службама средњег века”, у: *О Србљаку.* Београд: СКЗ, 97–129.
338. **Вујановић 1995.** Драгутин Вујановић, „Развој и обнова српског сонета”, у: *Антологија српског сонета.* Београд: Завет, 5–78.
339. **Gantar 1979.** Kajetan Gantar. *Grške lirične oblike in metrični obrazci.* Ljubljana: Državna založba Slovenije, 48–60.

340. **Грдинић 1987.** Никола Грдинић, „Псеудокласични облици друге половине 19. века (функција, грађа, опсег)”, у: *Стих друге половине деветнаестог века*. Научни скупови, књ. II, уредник Светозар Петровић. Нови Сад: ВАНУ, 143–170.
341. **Грдинић 1991.** Никола Грдинић, „Триолет у српској књижевности”. *Домети*, бр. 18, Сомбор.
342. **Грдинић 1994.** Никола Грдинић, „Газела и оријентација у српској култури XIX века”. *Књижевна историја*, XXVI, 92. Београд: Институт за књижевност и уметност, 15–26.
343. **Грдинић 2001.** Никола Грдинић, „Стални облици песме: сонет”, у: *Сонет у европском песништву*, зборник радова. Београд: Задужбина Илије М. Коларца, 7–26.
344. **Грдинић 2007в.** Никола Грдинић, „О еволуцији сапфичке строфе у српској поезији”, у: *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*, зборник радова. Нови Сад: Филозофски факултет – Дневник, 175–184.
345. **Ђорђевић 2009.** Часлав Ђорђевић, „Сонет – звучна ‘мала кутија’ у коју стане цео свет”, предговор у: *Српски сонет (1768-2008: Избор, типологија)*. Београд: Службени гласник, 7–28.
346. **Зоговић 1982.** Мирка Зоговић, „Проблем превођења италијанске канцоне на српскохрватски језик”. *НССуВД*, XII.
347. **Зоговић 2001.** Мирка Зоговић, „Сонет у италијанској књижевности”, у: *Сонет у европском песништву*, зборник радова. Београд: Задужбина Илије М. Коларца, 27–51.
348. **Клајв 1978.** Скот Клајв, „Граница сонета, ка правилном савременом приступу”, превела с енглеског Милица Минт. *Савременик*, бр. 10/1978. Београд, 316–329.
349. **Константиновић 2001.** Изабела Константиновић, „Сонет у француском песништву”, у: *Сонет у европском песништву*, зборник радова. Београд: Задужбина Илије М. Коларца, 53–103.

350. **Костић 2003.** Веселин Костић, „Енглески сонет”, предговор у: *Пет векова енглеског сонета*, избор и препев Зорана Кокир. Београд: Гутенбергова галаксија, 5–13.
351. **Mönch 1955.** Walter Mönch, „Gestalt und Wesen des Sonetts”, у: *Das Sonett Gestalt und Geschichte*. Heidelberg, 15–51.
352. **Менх 1978/2009.** Валтер Менх, „Облик и биће сонета”, превела с немачког Душанка Марицки. *Савременик*, бр. 10/1978. Београд, 278–308. Одломак у: Ч. Ђорђевић. *Српски сонет (1768-2008: Избор, типологија)*. Београд: Службени гласник, 335–342.
353. **Мићевић 1989.** Kolja Mićević, „Villon i D’Orléans”, предговор у: Šarl Orleanski. *Balade, šansone, ronda*. Svjetlost: Sarajevo, 7–15.
354. **Петровић 1975.** Светозар Петровић, „О издавању средњовјековног пјесничког текста (Поводом Србљака)”, у: *Зборник за славистику*, 8. Нови Сад: Матица српска, 9–40.
355. **Petrović 2003в.** Svetozar Petrović. *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti (Oblik i smisao)*. Beograd: Samizdat B92.
356. **Петровић 2003г.** Светозар Петровић, „Дантеова терцина у књижевности хрватској и српској”, у: *Облик и смисао – Списи о стиху*. Београд: Фабрика књига, 127–161.
357. **Скот 1978.** Клајв Скот, „Граница сонета, ка правилном савременом приступу”. *Савременик*, бр. 10/1978, Београд, 316–329.
358. **Slamniг 1991.** Ivan Slamniг, „Je li sonet žanr?”, у: *Стих и жанр*. Научни скупови књ. VI. Нови Сад: ВАНУ, 39–42.
359. **Стефановић 1970.** Димитрије Стефановић, „Појање старе српске духовне поезије”, у: *О Србљаку*. Београд: СКЗ, 129–140.
360. **Стефановић 1993.** Мирјана Д. Стефановић, „Сонет: везани стих? (у савременој српској и хрватској књижевности)”, у: *Slowianska metyika porownawcza, V. Sonet*. Warszawa, 163–175.
361. **Стефановић 2001.** Мирјана Д. Стефановић, „Сонет у савременој српској и хрватској поезији (1945-80)”, у: *Сонет у европском песништву*, зборник радова. Београд: Задужбина Илије М. Коларца, 305–332.

362. **Стојнић 2001.** Мила Стојнић, „Сонет у руској књижевности”, у: *Сонет у европском песништву*, зборник радова. Београд: Задужбина Илије М. Коларца, 171–187.
363. **Топић 2001.** Мирослав Топић, „Први пољски сонет”, у: *Сонет у европском песништву*, зборник радова. Београд: Задужбина Илије М. Коларца, 153–169.

б.

364. **Грдинић 1996.** Никола Грдинић, „Стални облици песме у поезији Бранка Миљковића”, у: *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, 87–100.
365. **Лалић 1997ђ.** Иван В. Лалић, „Сонети Скендера Куленовића”, у: *Дела Ивана В. Лалића*, IV том. Београд: ЗУНС, 204–207.
366. **Париповић 2007а.** Сања Париповић, „Версификација Ивана В. Лалића”, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 193–212.
367. **Париповић 2007б.** Сања Париповић, „Метрички регистар Милана Ракића”, у: *Милан Ракић и модерно песништво*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 383–404.
368. **Париповић 2009а.** Сања Париповић, „Дучићеви сонети”, у: *Поезија и поетика Јована Дучића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, 613–628.
369. **Париповић 2009б.** Сања Париповић, „Христићев однос према форми”, у: *Модерни класициста Јован Христић*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 379–391.
370. **Париповић 2010.** Сања Париповић, „Раичковићева преданост сонетној форми (ауторски сонети и препеви)”, у: *Поетика Стевана Раичковића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 257–278.

371. **Париповић 2012а.** Сања Париповић, „Спрега традиција у Змајевим облицима”, у: *Јован Јовановић Змај*, зборник радова. Приредио Јован Зивлак. Нови Сад: Друштво књижевника Војводине, 81–92.
372. **Париповић 2012б.** Сања Париповић, „Неосимболистичко експлицирање форме”, у: *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. XXXVII-2. Нови Сад: Филозофски факултет, 75–84.
373. **Париповић 2012в.** Сања Париповић, „Поигравање ‘малом мензуром’ – Бећковићев сонетни облик”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 379–402.
374. **Париповић 2013а.** Сања Париповић, „Сонетограми Оскара Давича”, у: *Песничка поетика Оскара Давича*, зборник радова. Уредници Јован Делић и Драган Хамовић. Београд – Шабац: Институт за књижевност и уметност – Библиотека Шабачка, 399–415.
375. **Париповић 2013б.** Сања Париповић, „Питање сонета Бранка Радичевића”, у: *Бранко Радичевић*, зборник радова. Приређивач и уредник Јован Зивлак. Нови Сад: Друштво књижевника Војводине, 117–131.
376. **Париповић 2013в.** Сања Париповић, „Модернизоване терцине Ивана В. Лалића”, у: *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. XXXVIII-1. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013, 161–171.
377. **Париповић 2013г.** Сања Париповић, „Песнички облици Милована Данојлића”, у: *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 145–164.
378. **Париповић 2014а.** Сања Париповић, „Визија у квартетној конструкцији (о песми *Ноћ дужа од снова* Милана Дединца)”, у: *Поезија и поетика Милана Дединца*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, 467–483.
379. **Париповић 2014б.** Сања Париповић, „Метричка ружа Алека Вукадиновића”, у: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*, зборник радова.

Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 307–330.

380. **Париповић 2014в.** Сања Париповић, „Sestina lirica Ивана В. Лалића”, у: *Филолог*, год. IV, 2013, бр. 8. Бања Лука: Универзитет у Бањој Луци – Филолошки факултет, 153–159.
381. **Париповић 2014г.** Сања Париповић, „Конструкционо нијансирање истоврсног – баладе Милована Данојлића”, у: *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, зборник радова. Уредник Горана Раичевић. Нови Сад: Филозофски факултет, 261–268.
382. **Париповић Крчмар 2014д.** Сања Париповић Крчмар, „Сонетизам Рајка Петрова Нога”, у: *Поетика Рајка Петрова Нога*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Општина Требиње (зборник у припреми).
383. **Топић 1970.** Мирослав Топић, „Како је исплетен Миљковићев сонетни венац”. *Књижевна историја*, св 7. Београд, 577–591.