

Бошко Ј. СУВАЈДИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ОСАМ ЛИРСКИХ ИНТЕРМЕЦА**

Лирика представља квинтесенцију човекове спознаје себе и света који га окружује. Отуда смо се у овом предавању определили за тумачење руковети лирских песама које репрезентују уметничке вредности одређених стилских епоха и праваца у историји српске књижевности, али и јужнословенске и светске поезије, у различитим жанровским, стилским и тематским регистрима, у најширим методолошко-херменеутичким оквирима.

Кључне речи: лирика, лепота, изгубљени у преводу, осам лирских интермеца.

Осам лирских фрагмената, које смо одабрали за ово предавање, по нашем мишљењу, осим што ће страним студентима достојно представити класике српске и јужнословенске књижевности, те проблематизовати питања књижевног превођења, прихватљиви су и због своје универзалности. Они оличавају жива упоришта неуништиве човекове духовне потребе да проникне у најдубље тајне сопственог постојања и живота, као лирски трајекториј оног метафизичког погледа којим човек упире своју мисао у тајанствене ритмове природе, свемира и Бога. Овим песмама заједничко је осећање свеопште повезаности ствари и појава у свету. Песник партиципира, као делатна стваралачка енергија, заједно са природним и божанским силама, у тумачењу света, песмама које славе лепоту и дубљи, суштински смисао тог света, или опевају његов дубок, таман, космички бол.

* bosko.suvajdzic@fil.bg.ac.rs

** Рад је, у нешто измењеном облику, публикован у *Зборник у част проф. др Лидије Томић* (2024).

*Интермецо први: Изгубљени у преводу:
„Албатрос”*

„Албатрос” је први пут објављен 1859. године, а затим у другом издању *Цвећа зла* 1861. године. Према биографским подацима и сведочењима песникових пријатеља, песма је била написана знатно раније, највероватније после Бодлеровог повратка с путовања Индијским океаном, што се често сматра и биографском подлогом „Албатроса”. Трећу строфу је песник додао 1859. године, по свему судећи, послушавши савет пријатеља, Шарла Аслиноа, који му је сугерисао да би било добро да између друге и завршне строфе унесе још једну „да би се истакла албатросова неспретност или бар nelaгода, дочарала слика неприлике у којој се нашао” (Бодлер 2013: 126).

Изузетно је тешко, готово немогуће, преводити поезију, која се тешко може пренети у дословном облику, а да се очува дух изворника и неповољива атмосфера песме која се, више него прозна књижевност, заснива на специфичности језика и културе из које се дело преузима. То ћемо најбоље демонстрирати тиме што ћемо упоредити три превода. Можда ти следећи текст помогне у избору:

„У српској песничкој традицији, као и у многим другим, Бодлер је један од кључних песника на којима се опробавао овај идеал песничког превода. Од првог потпуног превода *Цвећа зла*, који је између два светска рата урадио Димитрије П. Јовановић, а нарочито од шездесетих година прошлог века, Бодлер је често превођен код нас у духу захтева које сам управо описао. Најбоље преводе ове врсте по мом мишљењу дали су Борислав Радовић, Иван В. Лалић и Бранимир Живојиновић, који је, као и Јовановић, превео читаво *Цвеће зла*. За све ово време Бодлер је превођен на српски и у много слободнијем духу, са циљем да се постигне само најопштија подударност смисла са оригиналом. У оваквом приступу песнички превод више не мора да има тесну везу са оригиналом: он се схвата као нов песнички текст чије могућности одступања од оригинала, пре свега што се тиче дословног значења, у начелу нису ничим јасно ограничене. Последњих година Милован Данојлић је објавио две унеколико различите верзије оваквог, сасвим слободно преведеног Бодлера, обухватајући оба пута све што је Бодлер написао у стиху” (Ј. Којен, „Преводити Бодлера”; Бодлер 2013: 155–156).

АЛБАТРОС

Докони морнари од забаве лове
често албатросе, силне морске птице,
на путу немарне, тихе пратилице
лађа што над љутим вртлозима плове.

На даске од крова спусте их спутане.
Краљеви азура, невешти, збуњени,
белим и огромним крилима, скуњени,
машу ко веслима на обадве стране.

Малочас прекрасан, а сад смешан, јадан,
крилати се путник бори с оковима:
с луле један морнар дува му дим гадан
у кљун, други му се руга скоковима.

Том кнезу облака и песник је сличан;
Он се с буром дружи, муњом поји очи,
али на тлу спутан и земљи невичан,
циновска му крила сметају да крочи.

Препевао Божидар Ковачевић

АЛБАТРОС

Често, шале ради, са брода морнари
лове албатросе, силне птице морâ,
што следе, нехајни сапутници стари,
лађу која клизи врх горких понора.

Тек што их на даске стави момчад чила,
ти краљеви неба, невешти и троми,
бедно спусте своја моћна бела крила
као ред весала што се уз њих ломи.

Тај крилати путник сад спутан и мали!
Он, прекрасан некоћ, сад смешан и клет!
Један морнар лулом кљун му дуги пали,
други опонаша, храмљућ, његов лет!

Песник сличи овом владару облака̂
што се руга стрелцу, против непогодâ:
палом на тле усред вређања опака
циновска му крила сметају да хода.

Препевао Коља Мићевић

Извор: *Нарцис говори. Антологија француске поезије*, Избор, превод и уводне биљешке, Коља Мићевић, Свјетлост”, Сарајево, 1975.

АЛБАТРОС

Као забаву неку, морнари често крену
Да лове албатросе, велике птице с мора,
Што прате, низ пучину се пустих отворену,
Бродове који плове врх чемерних понора.

Када их, ухваћене, на даске бродске спусте,
Ти краљеви неба, збуњени, невични ходу,
Огромна бела крила тад постиђено пусте
Уз тело да се вуку, као весла кроз воду.

Криллати тај путник, где нешто невешто тражи!
Тако леп некад, како је сад смешан и ружан!
Један му својом лулом кљуна непрестано дражи
Други, храмљући, узлет подражава му тужан!

Песник је налик том кнезу облачних висина
Што другује с олујом, стрелца лако надлеће;
Изгнан на земљу где одасвуд поруге прима,
Џиновска крила ту му не дају да се креће.

Препевао Леон Којен

Извор: Шарл Бодлер, *Из 'Цвећа зла'*, Изабрао и превео Леон Којен, Београд: Чигоја штампа, 2013.

*Интермецо други: Васко Попа,
„Манасија”*

Плаво и златно
Последњи прстен видика
Последња јабука сунца

Зографе
Докле твој поглед допире

Чујеш ли коњицу ноћи
Алах ил илалах

Кичица твоја не дрхти
Боје твоје не плаше се

Ближи се коњица ноћи
Алах ил илалах

Зографѐ
Шта ли видиш на дну ноћи

Златно и плаво
Последња звезда у души
Последњи бескрај у оку

Песму „Манасија” Васко Попа је сврстао у циклус „Ходочашћа”, који се налази у збирци *Усправна земља*, уз песме као што су „Каленић”, „Сопоћани” и др. Наслов циклуса имплицира да је реч о путовању по светим местима српског културног памћења.

Песма „Манасија” испевана је у слободном стиху (*vers libre*), без риме, али је изузетно мелодична и ритмична. Ритмичност Попине песме почива на изразитој симетрији делова. Ова симетрија се постиже преваходно поступцима понављања и варирања. Два пута се, са незнатним, али значајним варијацијама, лирски субјекат обраћа зографу. Два пута се понавља турски борбени поклич. Почетна и завршна строфа се понављају заокружујући песму у складну целину, те је у песми доследно остварена прстенаста (кружна) композиција, која настаје поступцима уклапања и уоквиравања.

Кружна композиција оснажена је и стилско-језичком структуром. Ако се фокусирамо на то шта је заједничко „последњем прстену видика”, „последњој јабуци сунца”, „последњој звезди у души” и „последњем бескрају у оку” нужно ћемо себи поставити питање какав облик имају јабука, сунце, прстен и око. Довољно је да се тај облик повеже са обликом Попине песме и добићемо мајсторску творевину савршеног певача.

Епитети за боје које користи Васко Попа упућују нас ка ризници народних умотворина и средњовековној књижевности. Тако је у народним умотворинама плава боја представљена најчешће епитетима *сињ* и *модар*. Сиња је *магла*, *море*, *гора*, *камен*. Модар је *облак* или *пламен*. Златна боја има много већу употребу. Златна је *јабука*, златан је *прстен* („бурма позлаћена”), златан је *пехар* („кондир”), златна је *круна*, златни су *столови*. Сетимо се и назива Попине збирке („руковети”) народних умотворина: *Од злата јабука*.

У средњовековној уметности, плаво и златно су боје које превасходно карактеришу византијско сликарство. Светлост коју затиче на фрескама српских средњовековних манастира Васко Попа откључава у древним симболима усмене културе. Јабука и прстен као дар и ударје у склопу свадбених обичаја, Сунце као живот, плодност, рађање и обиље, животни циклус као круг. Попа средњовековне и усмене симболе супротставља тамној коњици ноћи. Коњица означава долазак освајача који угрожавају сјај уметничког дела и светлост као суштину живота.

Инверзија представља омиљени стилско-синтаксички поступак Попине поезије. Измена у реду речи у стиховима „плаво и златно”/ „златно и плаво” сугерише на одраз слике у огледалу. Васко Попа смишљено мења редослед речи, али и просторну перспективу иконе и ока посматрача. Византијски сликар на простор гледа не из своје, већ из перспективе приказаног светитеља: „Отуда се фигуре на иконама и фрескама не приказују са становишта оног који посматра, већ оног који ‘гледа’ са иконе или фреске” (Бошковић 2008: 145).

Када је реч о просторној организацији песме, занимљив је један детаљ. Лирски субјекат упућује питање зографу: „Зографе/ Шта ли видиш **на дну ноћи**”. Да је употребљен облик „у дну ноћи”, то би свакако значило хоризонтално обликовање простора. „На дну ноћи”, међутим, указује на вертикалну осу. Као кад бисмо, рецимо, рекли „на дну чаше”. „На дну” подразумева да постоји и „на врху”. Простор се у песми „Манасија” подиже у висину, као и манастир сам. То нас посредно доводи до наслова збирке у којој се песма налази (*Усправна земља*), као и до знамења које је песник сам осликао на корицама збирке – облак на мачу. Ово је показатељ како сваки, па и наизглед најневажнији детаљ у обликовању песме може да буде од велике важности за разумевање њеног значења, смисла и уметничких порука.

У обликовању песничких слика Васко Попа је функционално употребљавао генитивне метафоре које су настале повезивањем материјалних предмета и нематеријалних (апстрактних) појмова са којима су они доведени у везу (нпр. „јабука сунца”), на основу заједничких својстава (облик и боја).

*Интермецо трећи: Лаза Костић,
„Међу јавом и мед сном”*

Као што се зна, Лаза Костић је један од најзначајнијих песника српског романтизма, и највећих српских песника уопште. Утемељио је оригиналну књижевнотеоријску и филозофску мисао, обогатио српску версификацију и немерљиво подигао углед драмског песништва у раздобљу српског романтизма.

У песми „Међу јавом и мед сном” Лаза Костић је, у младалачкој фази свог стваралаштва, у својој 22. години (1863), исказао програмски став о томе да стваралаштво настаје у стању које се налази између разумског и осећајног дела човекове личности, стању које је између јаве и сна. На сличан начин стваралачки занос и песничку инспирацију исказаће као део своје експлицитне поетике Лаза Костић и у зрелој фази свог живота и стваралаштва, у знаменитој *Књизи о Змају* (1902): „У обичних људи има два главна душевна стања: јавна и сан. У необичних, особито песника и уметника, има још једно треће, то је – тако бих га назвао – занос, инспирација. То се стање разликује од оних двају обичних највише тим што је чисто душевно, док су она два више живчана, мождана, те се зато налазе и у животиња, па чак и у некога цвећа. Зато је, у здравог чељадета, и редовна, периодична, засобица јаве и сна. А занос, онај здрави, песнички занос, долази изненада, на махове” (1989: 78).

Можда је највећу похвалу овој песми дала луцидна Исидора Секулић, лаконском констатацијом: „Песмица *Међу јавом и мед сном* читаће се, ако нас буде, и после хиљаду година: кратка је, пенаста, умилно весела и умилно очајна, класична је” (1941).

Класичност ове песме почива на њеној тематици и на ритму. У ствари, приликом читања, најпре ће се осетити ритам који нас, као читаоце, уводи у лирска сазвучја лакоће и склада (еуфонија). Тек онда ћемо размислити о чему пева ова љупка, лепршава и наизглед непретенциозна лирска песма.

Уочићемо, свакако, у једном тренутку, да ће песник, после интерпункцијског знака којим се завршава други стих у свакој строфи (упитник, узвичник), излагање наставити малим словом. Огрешењем о правописну норму свака строфа се доживљава као једна непрекинута реченица, један заокружени микрокосмос, један откуцај срца.

Костићев песнички стил је заснован на лирском дијалогу са имажинарним сабеседником. Омиљено стилско средство његове поезије је апострофа, непосредно обраћање стварима и појавама о којима се пева. Уочићемо разлике у обраћању лирског субјекта срцу у све три строфе („самохрано”, „лудо”, „кивно”) и образложити их у контексту целовитог комплекса значења песме.

Мотив срца је централни мотив у песми. Ситуираћемо овај мотив у просторе светског песништва, пре него што се упитамо могу ли се разум и срце у песми схватити као комплементарне духовне силе у човеку. Од благонаклоног прихватања непозваног госта („самохрано”), преко благог прекора због лакомисленог трошења човекових умних сила („срце лудо”) до клетве упућене мутним, ирационалним, сновидним афектима („срце кивно”) представљен је љути бој, непрекинути рат између рација и осећања у лирском субјекту. Духовна драма лирског субјекта оличена је у ономе што се у њему ломи и препире. Шта је то?!

Када је реч о композицији песме, најпре упада у очи правилност смењивања осмерачких стихова и стихова у седмерцу у три строфе од по пет стихова (квинта). У песми наизглед једноставне форме уметник версификације остварио је унакрсно, обгрљено и паралелно римовање. Стилски је маркирана употреба рефрена „Међу јавом и мед сном”.

Суштинска повезаност ритма песме са ритмом откуцаја срца лирског субјекта твори мрежасту структуру песме. Уочљива је везивна функција средишње строфе у структури песме. Варирањем дужине стихова избегава се једноличност ритма песме. С друге стране, понављањем и варирањем речи које имају исти корен сугерише се вечност и обновљивост процеса стварања, креирања стварности у песми (ПЛЕТисанко, ПЛЕТиво, ПЛЕ-Теш, ПЛЕТивом, ПЛЕТиља, ПЛЕТе, ПЛЕТиву). Реч „плетисанка” је настала комбинованом творбом речи.

Звучне фигуре немерљиво доприносе еуфонији лирске песме. У првој строфи, придев у синтагми „срце моје”, повезан је са речју „мој” у синтагми „мој дом”, а слогом „МО” са речима „саМОхрано”, „МОј”, „јавОМ”, „снОМ”. На основу ових примера, уочићемо значај понављања сугласника и сугласничких група (алитерација) и самогласника (асонанца) у песми. Ваља размислити о томе у којој мери понављање гласовне групе „ИВ” у речима „кИВно”, „жИВи”, „жИВу”, „плетИВу” доприноси схватању о магијској делотворности клетве у завршници песме („убио те живи гром”).

Слој значења песме је знатно тамнији. Постављају се неколика питања о томе. Најпре, каква се то психолошка драма одвија унутар лирског субјекта? Због чега се моћ и немоћ лирског субјекта доводе у песми у везу са процесима песничког стварања, а процес стварања са смислом његовог живота? Ко управља и руководи поступцима лирског субјекта? Одвија ли се све у његовом животу у складу са његовим намерама и очекивањима?

Посебно је загонетан четврти стих, у вези са кованицом „плетисанка”:

„Загонетан је, међутим, и четврти стих: *дан што плете ноћ опара*. Како га схватити? Асоцијације одмах иду ка два велика литерарна тема: оној из *Одисеје*, где Пенелопа ноћу опара оно што дању истка и ка нашој народној песми *Зидање Скадра*: што мајстори за дан изградили то су виле за ноћ порушиле” (Милосављевић 1991: 29).

На крају анализе, опет ћемо себи поставити питање Где пребива то тајанствено место „Међу јавом и мед сном”? И шта оно значи? У *Књизи о Змају*, поводом Змајеве „славујанке” „Откиде се”, Костић ће рећи:

„Али у песника може бити и такво необично стање душе у коме се то може десити што нам овде песник пева. То није ни јава ни сан, то није ни свест ни занос, то је неки сутон уочи заноса, кад свесна јава прелази у песнички занос. У такову сутону може да се мала, ситна мисао учини велика, ‘сјајна као муња’, може да мала жељица нарасте, да бледа успомена сине необичном светлином. Али, је та светлина толико силна да сасвим засени умне очи песникове, те у тај мах не може да је распозна, и у заносу жао му је за њом, и у тој жалости чује ону пророчку поруку настале мисли, жеље ли, спомена ли. Кад га прође занос, песник напише записник о ономе што се догодило. То је песма. Што вернији, што простији записник, што приличнији и сличнији, тим лепша песма” (1989: 226–227).

Лаза Костић је своју естетичку и филозофску мисао исказао најпрецизније у чланцима „Основи лепоте у свету с особитим освртом на српске народне песме” (1880) и „Основно начело” (1894). То своје основно начело Костић дефинише као „начело противности, управо премости, антитезе, начело које се у физичком свету најочевидније појављује у паралелограму снага, а у органском свету у закону симетрије и укрштаја” (*Основи лепоте у свету*, стр. 5–6).

„Драму раздора између космополитских искушења и верности националној књижевности покушао је Костић на теоријском и песничком пољу да разреши теоријом укрштаја, која представља примену његовог учења на пољу књижевних утицаја у духу нормативне поетике и естетике. [...] Костић заступа гетеовску визију светске књижевности на чије широке видике треба да изађе свака национална књижевност. Отуда је потребно укрштање и калемљење страних племенитијих узора на домаћу подлогу. Тим укрштајем ће се оплеменили домаћа књижевност” (Радовић 1989: 21).

На епским народним песмама, „будући да остварују у себи, као и природа и свет у целини, начело укрштаја и начело *премости*” (Хатица Крњевић), једнако као и на пробраним изданицима светске књижевности, засновао је Костић једну од најзанимљивијих естетичких теорија у нас. Космополита и ерудита светског формата, Костић евоцира националну традицију како са есејистичког, критичког и теоријског становишта, у циљу изградње оригиналне, антитетичке естетичке доктрине, тако и у поезији и драми. Пре свега одабиром једне од „премица” српске народне епске поезије, „Женидбе Максима Црнојевића” за литерарни предтекст и начином њене обраде у шекспировски буран „комешај” страсних природа и судбина: „До своје замисли, да основу лепоте у свету, а с тим и основно начело тражи у вези размере, премости, у укрштају, симетрији, хармо-

нији дошао је Лаза проучавањем српских народних песама и Шекспира” (Савић 2010).

Из бурног судара светске књижевне музе и српске народне традиције Костић изграђује богат, полифоничан израз, „непоновљиви стил Лазе Костића, један оригиналан и сликовит песнички језик” (З. Мишић). На свим нивоима песничког језика, „антитеза је усвојена као моћно стилско средство” (Радовић 1989: 115) у Костићевој поетици. Отуда могућност аналогije са епским песништвом и основним начелима на којима почива формулативност усмене књижевности.

Интермецо четврти: Л. Костић, „Santa Maria della Salute”

За „Santa Maria della Salute” Лазе Костића речено да је „најсилнија љубавна песма српске књижевности” (Исидора Секулић) и „најбоља гласна песма нашег песништва” (Миодраг Павловић).

„Santa Maria della Salute” је први пут објављена у последњој, заветној збирци песама Лазе Костића *Песме* (1909). Лаза Костић и Ленка Дунђерски упознали су се у лето 1891. године, када је Лази било 50, а Ленки 20 година. По повратку са Цетиња Костић је јули и август провео у летњиковцу Дунђерских у Чебу. Траг о овом сусрету остао је у стиховима намењеним Ленкиној „споменици” – „Г-ђици Л(енки) Д(унђерски) у споменицу”, написаним 1892, а објављеним 1895. године, после Ленкине смрти.

После тог, судбоносног, сусрета, песник се повлачи у манастир Крушедол. Лаза Костић се 10. (22) септембра 1895. оженио богатом Сомборком Јулијаном Паланачки. На свадбеном путовању први пут је видео венецијанску цркву Santa Maria della Salute. Претходно је, у песми „Дужде се жени” (1878), у родољубивом заносу, зажалио због посечених словенских шума које су уграђене у темеље венецијанског храма. Недуго након Лазине свадбе, Ленка Дунђерски је, од последица тифусне грознице, умрла 8. (20) новембра 1895, „лицем на Св. архангела Михаила, на свој 25-ти рођендан”. Лаза Костић, овим поводом, у писму жени пише: „Био сам у Сентматосу на погребу Ленкину. Ни рођена сестра јединица није ми била милија од ње.” Песник се после Ленкине смрти припрема за своју лабудову песму. Забележено је да у ту сврху моли Симу Матавуља да му препише стихове из Дантеове *Божанствене комедије* који говоре о Беатриче, односно из Петраркиног *Канцонијера* који описују Лаурину лепоту. Код Уроша Предића наручује портрет Ленке Дунђерски. У песниковој опоруци је назначено да се 1000 круна завештава манастиру Крушедолу, да се сваке године, на дан Ленкине смрти, читају молитве за покој њене душе. Убрзо после смрти, Ленка се јавила у песниковом сну (1896). Песник

о сусретима са вољеном у сну оставља забелешке у свом дневнику који је водио на француском језику, а који је сам назвао „ноћник”.

Венецијански храм Santa Maria della Salute представља један од најлепших споменика барокне архитектуре у Италији. Подигнут је у 17. веку. Представља најважније дело архитекте Балтазара Лонгена. Црква је подигнута за спас града од страшне куге, која је поморила готово трећину становника Венеције. У темеље храма посвећеног Богомајци уграђен је бор из планинског залеђа Далмације. Велика купола цркве Госпе од Спаса изграђена је по узору на куполу цркве Светог Петра у Риму. Градња је завршена 1681. године.

На Дан Свете Марије, 21. новембра сваке године, становници Венеције прелазе Велики канал преко за ту сврху специјално направљеног понтонског моста, како би се поклонили Богородици у цркви Свете Госпе од Спаса, и тако прославили празник лепоте и љубави.

На Костићев „избор” Богородице као највишег духовног адресата песничке поруке могао је утицати и Лазин боравак на Цетињу, посебно у вези са цетињском црквом Рођења Пресвете Богородице. Култ Богородице био је брижљиво негован на Цетињу, месту на коме је Лаза довољно дуго боравио да буде упознат са том културолошком чињеницом.

Инвокација Богородице, којом се тражи опроштај због тога што је у једном часу лирски субјекат пожалио грађу Лепоте, претвара се даље у низ стихова којима се евоцирају његова животна лутања и страдања. Како лирски субјект описује искушења и животне бродоломе кроз које је прошао? Шта је то што му је у животу најтеже пало?

Од свих инстанци којима се обраћа лирски субјекат очекује се активан и слободан чин који надмашује њихове компетенције. Од Богородице да прихвати и окаје човекова (чулна) сагрешења. Од венецијанског храма да разуме губитак природе која је уграђена у његове темеље. Од мртве драге да прекорачи границу смрти. Од јесени живота да испуни најсмелија младалачка очекивања. Од лирског десетерца да искаже најдубље религиозне садржаје (в. Сувајцић 2012: 211–259).

У песми „Santa Maria della Salute” вила се појављује у петој строфи, изненада (временска одредница „тад”), упоређена са сунчевим изгревом (глагол „гранути”) и погледом који разгрће мрак. Означена је присвојном заменицом („моја вила”), као „посебицом” која одређује однос лирског субјекта према предмету певања. Плеоназам („из црног мрака”) има функцију да потцрта најдубље ништавило непостојања из којег се, као у античкој митологији, порађа свет, оличен у сунчаном колуту из којег изгрева девојачка лепота. Лирски субјект мртву драгу означава као вилу како би дочарао силину љубавне чежње која брише границе између живих и мртвих?

У песми „Santa Maria della Salute” на несвакидашњи начин повезани су мотиви стваралаштва, лепоте, мртве драге, религиозног покајања и Небеске свадбе. Кроз 14 строфа понавља се исти рефрен, који у себи садржи назив венецијанског храма.

У књижевној критици међу песницима српског романтизма једино је Лази Костићу припала слава „магичара звука” (Алојз Шмаус) и „чаробника српског језика” (Станислав Винавер), песника који је осмислио нова језичка сазвучја и увео нови стих (јамб) у поезију српског романтизма. Захваљујући изванредној језичкој имагинацији песника Лазе Костића, његовој реткој и драгоцености особини да „језички мисли” (Владета Јанковић), песник гради необичне кованице, мења ред речи, користи деминутиве, поиграва се звуком и смислом.

На стилско-језичком плану, у поезији Лазе Костића срећемо низ синтагми изграђених на онеобичавању формула српске усмене епске традиције, у лексичким спреговима типа: „ружица белица”, „гиздава рука”, „мрак ноћне чарне”, „громов буздован”, „из кремена из огњевита” и др.

Лаза Костић је сматрао да је дужност српског књижевника да чува и „спасава од заборавља” народне речи: „Он ваља прво да храни све ријечи које се још говоре у народу; још више ће учинити који се да на спасавање ријечи које су почеле тонуту у море заборавља; а највише ће заслуге по народни језик стећи онај који уза све то још прегне да зарони у бездан прошлости, те да из наших народних споменика изнесе све оно благо кога је нестало са нашом државном самосталности, па да њим окријепи и обогати садашњи књижевни језик” (Костић 1990: 229–230).

Против смелих Костићевих неологизама били су водећи представници српске филолошке критике, од Светислава Вуловића и Љубомира Недића, до Богдана Поповића и Јована Скерлића. Посебно му је то „унакажавање речи” спочитавао Јован Скерлић, који је изнео суд да је Костић стварао речи „које ни пре ни после њега жив и паметан Србин није изговорио”. Тако се дисквалификација Костићевих неологизама проширила на дисквалификацију језика његове поезије, па и на саму његову поезију (Ковачевић 2011: 37–45).

Када је реч о метричкој структури „Santa Maria della Salute”, Костићева песма садржи укупно 121 стих. Испевана је у лирском десетерцу. Строфа је од осам стихова (станца), уз одступања у шестој строфи, која има девет стихова, и завршне строфе, која представља удвостручену станцу, са 16 стихова. Систем римовања је следећи: *abababccc*. Метричко-ритмички образац је нарушен на четири места, у којима се јавља по један слог више, па стих има 11 слогова:

„презри, небеснице, врело милости”

„за што се мудрачки мозгови муте”

„У нас је све к’о у мужа и жене”

„то тек у заносу пророци слуте”

Костићева вила обухвата мотив мртве драге, али и сновидне сусрете са вољеном женом изван стварности песме. Мртва драга у песми дата је светлосном кругу, у озрачју сна. Она је била *наслута*, сунчана и кобна, сва од зрака и славља, и од муке и од миља, као поезија сама.

Интермецо пети: Милан Ракић, „Јасика”

Ослушнимо: каква је музика Ракићеве „Јасике”?

Ако осмотримо наизглед дескриптивни увод последње песме Милана Ракића, поставићемо себи следећа питања: Која боја преовладава у опису? Има ли било каквог наговештаја живота и покрета у свеопштем мртвилу природе? У ком тренутку ће се у атмосфери животне тескобе и мукле тишине појавити песничко „ја”?

Слика влажне измаглице, болесне смекшаности ствари и флуидне нестварности пејзажа, у прве две строфе ће се, као зараза, проширити на свет људи, биља и животиња. Епитетима се сугеришу страшни процеси дематеријализације конкретне предметности и претварања живих бића у сенке, у апстракције, у обресе (в. Делић 2008: 52). Свет је дат у равни неодређених наговештаја и недоречених слутњи. Посебно се издвајају епитети „мек”, „прозрачан”, „влажан”, „сив” и „мртав” у дочаравању дезинтеграције видљиве материје. Поставља се питање у којој мери спољашњи процеси растакања и дезинтегрисања света упућују на духовна преиспитивања лирског субјекта (в. Сувајџић 2022: 300–301).

Као контрапункт свеопштем мртвилу природе појављује се, у форми искључне реченице („тек”), јасика која трепери у небеском своду. Песник употребљава неодређени атрибут („једна”) како би дочарао звучно и визуелно издвајање јасике из мртваг пејзажа. Уочљиви су визуелни и звучни елементи у структури песме. Посебно је интензивна употреба анафоре као ритмичке фигуре у Ракићевој песми.

Свим овим визуелним и звучним асоцијацијама дочарава се треперење јасике, које се у симболичкој равни повезује са тамним нагонима лирског субјекта. Шта симболизује јасика? Јасика је у народним веровањима дрво које је Богородица, због његових сагрешења, проклела да вечито трепери.

Није ли и песник својим позвањем „проклет” да тамно и тешко „трепери” песничким истинама у свеопштем безнађу света?

У симболичком кључу треперење јасике ћемо протумачити као мутну везу са неумитним животом, изван добра и зла, смрти и бога. На основу чега се врши поређење јасике са танком пауковом нити, која везује песничко „ја” „за вечни живот од искони”?

Песма „Јасика” испевана је у деветерцу, и има девет строфа. Директно обраћање лирског субјекта јасици понавља се после сваке две строфе, чиме се постиже апсолутна симетрија композиционе структуре песме (3 + 3 + 3).

Апострофа је фигура која представља композициону окосницу Ракићеве песме „Јасика”. Два пута се лирски субјекат непосредно обраћа јасици, чиме ће се посредно указати на блискост усамљеног треперења јасике, пуног метафизичне зебње и страха пред неизвесним, и незавидне судбине песника који је позван да речју и мишљу сведочи о смислу живота и човекова постојања. Апострофом се постиже оживљавање говора и поистовећивање судбине лирског субјекта са судбином спољашњег света.

Ако знамо да је Ракић још у младалачким песмама имао амбицију да изједначи поезију са музиком, размишљајмо о апострофи као о музичком прелудијуму којим се прекидају велике, тамне и страшне партитуре песникове предсмртне исповести.

Ослушнимо: каква је музика Ракићеве „Јасике”?

*Интермецо шести: Десанка Максимовић,
„Крвава бајка”*

Песма Десанке Максимовић „Крвава бајка” спада у сам врх светског родољубивог песништва. *Крвава бајка*, међутим, има и обележја елегije као врсте. На вест о стрељању ђака из Крагујевачке гимназије, ужаснута злочиним, Десанка је рекла да је у том часу као никад до тада осетила „шта значи припадати једном народу”.

„Било ми је као да ми је каква птица донела тај страшни глас, ако не једино мени, оно првој мени. Раставши се од непознатог, мада сам горела од жеље да тек рођену песму забележим, нисам се могла одмах вратити кући да то учиним. Имала сам потребу да лутам улицама, да час записивања песме одложим, као да сам се бојала да ћу при записивању пореметити нешто у њеном складу. Цео сат сам је тако пажљиво носила у себи, као што неко носи на длану препуну чашу воде, и затим сам је код куће записала узбуђенија него кад сам прве своје песме бележила, почињући као летописац: Било је то... Мислим да је за песму боље што за време крагујевачке трагедије нисам била тамо, што сам све видела очима срца и маште, што сам била принуђена да саопштим само суштину, која ми се одмах приказала као каква крвава бајка: неколико стотина ђака рођених

исте године, можда и истог дана, вршњаци по времену кад су ушли у живот, ако се тако може рећи, вршњаци и по часу кад су отишли из живота” (в. Сувајлић 2023: 108–109).

Наслов песме „Крвава бајка” је оксиморон, спој неспојивог, којим песникиња спаја идиличан свет бајке са светом масовног злочина. Испоставило се да је песникињи, како би опевала ужасни и непојмљиви злочин, била неопходна одређена просторна и временска дистанца. Отуда је песма испевана објективном, мирном нарацијом у трећем лицу, која је својствена бајковитом стилу. Већ сам почетак песме упућује на поетику бајке („Било је то једном...”), односно на хроничарско извештавање древног средњовековног летописца. Тиме се већ у уводу песме изриче сумња у могућности људских речи да проникну и оголе непојамне, неистражене дубине зла као метафизичке категорије. Сам простор на коме се одиграва драма „Крваве бајке” упућује на сагу о мукотрпној сељачкој историји српског народа на немирном, ратовима прожетом балканском поднебљу.

Песникиња је контрастом дочарала страшни раскорак између децје школске свакодневице, са ђачким свескама и задацима, и горке животне збиље. Рефрен се понавља три пута, што је поступак својствен композицији бајке. У два рефрена смрт је представљена као „мученичка”, док у трећем она постаје „јуначка”. Изразом „чета ђака” деца су изједначена у животу и у смрти. Истовремено, овим изразом се упућује и на јуначки, агонални карактер њиховог поласка на стрељање, на њихово херојско држање.

„Крвава бајка” се не завршава срећно. „Чета ђака” никада више неће безбрижно „трчати испод свода плава”. Ипак, деца се право са стратишта уздижу у небо. Оно што не успева манастиру „Грачаница”, у истоименој песми, овде се остварује у изванредно упечатљивој хришћанској симболици духовног вазнесења.

Интермецо седми: Милош Црњански, „Стражилово”

„Ова најдужа песма М. Црњанског, и једна од најлепших које су икада написане на српском језику, нема у себи ничег материјалног, конкретног, изузев неколико географских имена која су од почетка привлачила песника неком магичном снагом. У њој се не алудира ни на један догађај, нема ничег од фабуле, она је у целини, у свих својих 216 стихова, остала чисто лирска творевина изграђена на музичким принципима, на понављањима, варирањима и контрастима, па су неки критичари њену структуру упоређивали са структуром музичких композиција” (Јован Деретић).

„Стражилово” Милоша Црњанског треба читати испражњена ума, не размишљајући о значењу њених стихова, тематско-мотивској основи, порукама. Ове стихове треба читати са осећањем путника који се парашутом спушта са висина залеђених уралских врхова, кроз бореалне пределе космичких визија, изнад природе, религије и Бога.

Једино ћемо тако, можда, осетити мирисе фрушкогорских винограда, зеленило тосканских брда, дамаре раздвојених градова, мостове и лукове, патњу и смех, лишће жуто, и гола, девојачка тела. Путовати кроз етеричне просторе стиха. Застати, задивљени, пред љупким призорима тосканских и фрушкогорских пејзажа. Осетити језичка и мелодијска струјања која потичу из суматраистичке позиције коју песник заузима већ у првом стиху. Препознати слутње смрти и ништавила које представљају наличја стражиловске линије слављења природе и радости живота. Отиснути се у безваздушне просторе снова и лирских привида.

Ипак, морамо се запитати, чиме песник постиже особену мелодијску-интонациону структуру поеме? Којим средствима твори непоновљиви свет чисте лирске супстанцијалности и бестежинске етеричности?

„Стражилово” се састоји од 42 строфе које су распоређене у 6 целина од по 7 строфа. Свака целина почиње и завршава се истом строфом. У структури поеме, према броју стихова, разликујемо три врсте строфа: од по 4, 5 и 7 стихова. Управо ова кристална, етерична творевина духа почива на строгим обликовним принципима и прецизним структуралним параметрима, који су укомпловани у чврсту композициону грађевину.

Обично се уводна слика тумачи као симболичка представа о митском ловцу са „сребрним луком” који „из заседа, мами” трешње расветале.

„У првим деловима првих строфа (прва два стиха) искази поетског субјекта дочаравају нам његову личност као личност сродну митолошким бићима: *он лута са сребрним луком и расветане трешње мами из заседа; зида из вода и облака; лута и прилеже на мирисне реке; дрхти од река и небеса и милује ваздух, лута и прекршта руке над облацима белим; лута са шапатам страсним и отреса чланке смехом преливене*” (Александар Петров).

Визуелне слике дате у крупним кадровима, у готово космичким размерама, први је Црњански увео у српску поезију. У „Стражилову” то су пролећни пејзажи Тоскане и Срема и дионизијска надахнућа која евоцира лирски субјекат.

Дунав, Фрушка Гора, Стражилово, Бранков гроб, сремски виногради, тосканска брда и Арно топоними су који се понављају у лирској ономастички Милоша Црњанског. У њима се, у духу стражиловске линије у српској поезији, светкује љубав, слави лепота живљења, испољавају смех и радост, евоцирају дионизијске страсти и усхићења младошћу и лепотом. С друге стране, као контрапункт јављају се мотиви распадања, болести и смрти:

„У *Стражилову*, с једне стране, чујемо *шпат* *страсни* који нам говори да је вредност живота у сензуалном искуству, у љубави, у радости, у смеху, у животном пијанству. С друге стране, глас слутње нам говори о неизбежности смрти, о пролазности живота, о његовој узалудности. Први глас представља живот као вредност, други – као привид.

Наравно, ти се гласови у *Стражилову* укрштају, преплићу, утичу један на другог. Као што дионизијски мит садржи и чин смрти и чин васкрсења, тако је и *страст* у *Стражилову*, због наглашеног сазнања о смрти, једним својим видом сасвим етерична, а *умирање* није само чин смрти већ је и *смирење*, *мир*, прелазак у други вид постојања (*поток, што сад, место нас, жубори*). Различити гласови се узајамно преображавају.

Али разлике се, ипак, не потиру. На плану значења у *Стражилову* није хармонија (као ни на интонацијско-ритмичком плану) већ – 'укрштај противности'" (Петров 1972: 357).

Учестале синтаксичке паузе, које се означавају запетама, ангажоване су у обликовању посебне ритмичко-интонацијске линије стиха. Лексички и синтаксички паралелизми и понављања доприносе особеном музичком контрапунктирању и непоновљивој мелодичности поеме Милоша Црњанског:

„Поема има четрдесет две строфе, сврстане у шест подједнаких група од по седам строфа. Групе су међусобно – у целини и појединостима – ритмички изоморфне. У свакој се прва строфа понавља као седма, из чега се може закључити да ће се и у поеми, следећи исто начело, прва строфа поновити – уз варирања – као четрдесет друга. Строфичко уоквирење подједнако добија целина (поема) и делови од којих се она састоји (шест група). Сем тога, четврта строфа се, уз варирања, редовно понавља и као шеста. Строфе су сачињене од четири, пет и седам стихова, али тако да према поретку у групама све строфе имају исти број стихова: све прве, све друге итд.” (Петковић 1999: 105).

У поеми се преплићу три временске равни: прошлост, завичајна, стражиловска, саткана од сећања на Срем, Бранка, лепоту живљења и дионизијски амбијент Фрушке горе; садашњост, неизвесна, у туђини, лепој, свадбеној (Фиренца, Фиезоле, тоскански пејзаж); будућност, сва у наговештају судбинске трагике лирског субјекта, у слутњама болести, распадања и смрти.

Нова форма, коју је Црњански најавио у „Објашњењу Суматре”, нипошто не искључује песникову одговорност за обликовање стиха: „Ослободили смо језик баналних окова и слушамо га како он сâм, слободан, открива своје тајне.” У светлу поетичких ставова Милоша Црњанског, исказаних у „Објашњењу Суматре”, јасније су везе између свих предмета, језичких феномена, међу људима, воћкама, пределима и појавама у свету поеме „Стражилово”. Тако долази и до идентификације два предела, тосканског и фрушкогорског, у поеми. Од танане лирске материје обликује се мост који

спаја воде Арна и „тешку таму Фрушког брда”. Иза раскошних визуелних сцена тосканског и фрушкогорског пејзажа провејава метафизичка природа тишине, и мира, које ће, после свега, стићи лирског субјекта:

„Поема *Стражилово* такође представља својеврсно виђење човековог животног пута, као неумољивог, судбинског кретања ка пропадању. Јунак ове поеме, „лута још витак”, али већ слуги да ће га стићи тишина смрти.” (Никола Милошевић, „Писцу у покој”, 1978)

У свих шест целина друге строфе по правилу почињу прилошком одредбом за место „и овде”: „И овде, пролетње вече”; „И овде, румен крина”; „И овде, реку једну”; „И овде, без боје тајне”... Четврте и шесте строфе пак почињу прилошком конструкцијом за начин „и, тако”: „И, тако, већ живим”; „И, тако, већ слутим”; „И, тако, без веза”; „И тако, без дома”; „И, тако, без туге”; „И, тако, без блуди”; „И, тако, без бола”; „И, тако, без мира” и сл.

Ако се изузму прве и последње строфе композиционих целина, од 30 строфа „Стражилова” 24 почињу везницима „и” или „а”, док једна почиње везником „јер”. Понављање и варирање везника „и” и „а” на јаким структурним местима у поеми (почетни стихови строфа) упућује на интертекстуалне везе са Библијом, као изходишном књигом хришћанства.

Интермецо осми: Добриша Цесарић, „Облак”

Добриша Цесарић је песник строго затворене форме и традиционалне метрике. Писао је, наизглед једноставно, о обичним, малим стварима. Стихови су му блиски говорном изразу, пуни гномике и „дубоких а једноставних истина” („Облак”, „Кад будем трава”, „Мртва лука”, „У сутон”, „Слап”, „Бубица”). Писао је изврсне љубавне песме („Повратак”, „Слутња”, „Мала кавана”) и лирику са дубоко проживљеним социјалним акцентима („Балада из предграђа”, „Вагонаши”, „Предграђе”). Цесарић је врстан лирничар, духовит и дубок, таман, збијен у изразу, осећајан, топао, уверљив. Општим темама дао је аутентичан израз и звучање („Зидари”, „Свјетло у долини”, „Пјесма о смрти”). Изградио је у поезији специфичан мисаони и емотивни став.

Цесарић је хрватски модерни класик. Бројне збирке песама које је написао представљају увек обнављање претходних, уз додатке неких нових песама. Добриша Цесарић у ствари целог живота пише једну збирку. О томе на најбољи начин сведочи репрезентативни избор Цесарићевих песама *Слап* (1977).

Песме Добрише Цесарића до те мере су прожете особитом лирском мелодиозношћу да су често биле компоноване од стране савремених извођача популарне музике, кантаутора и рок састава. Тако је чувену Цесарићеву песму „У сутон” углазбио Ненад Милосављевић из нишке групе *Галија* (песма је објављена на албуму *Друга пловидба*). Песма „Облак” појавила се у изведби акустичарског састава *Влада и Бајка*.

У предвечерје, изненада,
Ни од ког из дубине гледан,
Појавио се понад града
Облак један.

Вјетар висине га је њихо,
И он је стао да се жари,
Ал очи свију људи бјеху
Упрте у земне ствари.

И свака је ишо својим путем:
За влашћу, златом ил за хљебом,
А он – крварећи љепоту –
својим небом.

И пловио је све то више,
Ко да се кани дић до бога;
Вјетар висине га је њихо,
Вјетар висине разнио га.

Извор: Добриша Цесарић, *Изабрана лирика*, избор и предговор Стеван Ранчковић, Српска књижевна задруга, коло LXVIII, књига 455, Београд, 1975, 106–107.

Већ приликом првог читања лако се да установити да се Цесарићева песма састоји од четири катрена у деветерцу. Оно што спречава брзо читање песме је то што је Цесарић на почетак осмерачког стиха трохејског метра уметнуо ненаглашени слог чиме је успорио ритам и метар преиначио у јампски. Истовремено, појачао је значај и дужину трајања пауза унутар стиха и унутар строфе.

Цела прва строфа је једна синтаксичка целина, једна реченица. Ипак, субјекат те реченице („облак један”) налази се на њеном крају. Метричким одступањем и каденцирањем (последњи стих прве строфе краћи је од осталих) посебно се наглашава насловна синтагма, „облак један”.

Драмској напетости и лирској изражајности увода доприносе и лексичка решења: облак се *појавио* (није дошао), то је било у *предвечерје* (доба када се прожимају светлост и тама), *изненада*, ни од кога *гледан*.

Већ у уводној строфи успостављена је просторна опозиција *небо* : *земља/град*. Облак се појавио „*понад града*” (*горе*), „ни од ког *из дубине гледан*” (*доле*).

Решење уводне загонетке на први поглед изненађује, чак се чини да донекле изневерава читаочева очекивања. Тако драматично најављен, појављује се обичан облак, уз то окарактерисан неодређеном заменицом „један”. Шта може бити ново и неочекивано у овој слици, толико пута опеваној у поезији? Ипак, сви стилски, метрички и ритмички поступци указују на то да је реч о посебном облаку, који захтева и нарочиту пажњу.

У песми Добрише Цесарића доминирају звучне фигуре. У уводном стиху прве строфе то су самогласници предњег реда, светли, отворени вокали (*е, и*), који сугеришу прозачност и висину. У трећем и четвртном стиху истичу се вокали задњег и средњег реда, затворени (*о, а*), који везују етерични облак за земљу, згушњавају га, приземљују:

У предвечерје, *изненада*,
 Ни од ког *из дубине гледан*,
 Појавио се *понад града*
 Облак *један*.

У другој строфи уводи се контраст између облака и његове судбине („вјетар висине”), и људи и њихове судбине („земне ствари”). Значај синтагме „вјетар висине” наглашен је чињеницом да ће се до краја песме поновити још два пута, оба пута у јаким положајима, на крају песме, као поента.

Шта се, у међувремену, дешава са облаком? Од чега се он жари? Због чега људи не обраћају пажњу на промене које се на њему дешавају? Куда су њихове очи „упрте”? Песник доследно користи пасивне граматичке конструкције да опише људске радње и предузећа: очи људи су „*упрте*” у „земне ствари”, облак није „ни од ког *из дубине гледан*”.

У трећој строфи контраст се продубљује: људи иду „својим путем”, а облак „својим небом”. Поставља се питање, каквим то путем људи иду? За чиме они жуде? Због чега се њихов пут не може укрстити са путањом облака? У овој строфи се појављује и кључна синтагма: „*крварећи љепоту*”. Песнику је она била толико важна да је због поетског ефекта направио и одређено граматичко огрешење: уз непрелазни глагол „крварити” додао је објекат „љепоту”. Завршна песничка слика додатно продубљује симболику „облака” у светлу његовог неуспешног досезања до бога. Посебно се у његовој судбини истичу трагична и тамна сазвучја ове кратке, и наизглед лепршаве лирске творевине. Кључан је симбол

„облака”. Поставља се питање шта нам ова песма казује о уметности и лепоти, а шта о нама самима:

„Јер – сад знамо шта значи тај облак, један од многих, и због чега је пјесник тако упорно нашу позорност свраћао на њега. Његова је значајност искочила већ у другој строфи, у оштрој антитези с људима – већ тамо учинио нам се облак као нека слика. Овде схваћамо јасно: тај је облак за пјесника *симбол*. Симбол чега? Кад одређујемо значење симбола, не будимо одвише одређени, одвише тијесни. Тај је облак симбол свега људског тежења за љепотом, у којим се оно год облицима читовало: симбол и пјесника и пјесме, и умјетника и умјетничкога дјела – а можда и симбол свих оних који живе само за умјетност и љепоту. Али, љепота се ствара и ужива само уз скупу цијену, уз цијену властите крви – не улази се у царство љепоте а да се не жртвује срж и снага живота. То је основни мотив пјесме – па ако сад оба кратка стиха прочитамо један поред другог, добит ћемо основни угођај пјесме: један облак – својим небом” (Шкроб 1979: 608–622).

Људи су у песми представљени као апстрактно, неодређено мноштво које се по градским улицама креће наслепо, без видљивог циља и разбора. Цесарић пева о злехудој судбини модерног, отуђеног човека у граду, који је изгубио смисао за лепоту и вољу да је тражи. Песма подстиче на размишљање о смислу уметности и поставља кључно питање: имамо ли данас снаге, воље и времена да сагледамо лепоту у себи и у другим људима? Одговор је на свакоме од нас.

ИЗВОРИ

Шарл Бодлер, *Из ‘Цвећа зла’*, Изабрао и превео Леон Којен, Београд: Чигоја штампа, 2013.

Лаза Костић, *О књижевности и језику*, Нови Сад: Матица српска, 1990.

Л. Костић, *Књига о Змају*, прир. Драгиша Живковић, Нови Сад: Матица српска 1989.

Нарцис говори. Антологија француске поезије, Избор, превод и уводне биљешке, Коља Мићевић, Свјетлост”, Сарајево, 1975.

Добриша Цесарић, *Изабрана лирика*, избор и предговор Стеван Раичковић, Српска књижевна задруга, коло LXVIII, књига 455, Београд, 1975.

ЛИТЕРАТУРА

Бошковић 2008: Aleksandar Bošković, *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.

Делић 2008: Јован Делић, *О поезији и поетици српске модерне*, Београд: Завод за уџбенике.

- Ковачевић 2011:** Милош Ковачевић, „Костићеви неологизми у свјетлу његових погледа на српски језик”, у: *У спомен на Лазу Костића (1841–2011)*, Зборник радова, Уредила Ивана Живанчевић Секеруш, Нови Сад, 2011, стр. 37–45.
- Крњевић 1972:** Хатица Крњевић, „Поеме Милоша Црњанског”, у: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 149–161.
- Крњевић 1992:** Хатица Крњевић, *Вековита јабука Лазе Костића*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, Нови Сад.
- Лесковац 1960:** *Лаза Костић*, прир. Младен Лесковац, Београд: СКЗ.
- Милосављевић 1991:** Петар Милосављевић, *Триптих о Лази Костићу*, Сомбор: Народна библиотека „Карло Бијелицки”.
- Милошевић 1972:** Никола Милошевић, „Филозофска димензија књижевних дела Милоша Црњанског”, у: *Књижевност између два рата*, Прва књига, прир. Светлана Велмар-Јанковић, „Српска књижевност у књижевној критици”, 2. издање, књ. 7, Београд, НОЛИТ, 253–337.
- Петковић 1999:** Новица Петковић, „Лирика Милоша Црњанског”, у: *Огледи о српским песницима*, Библиотека „Књижевност и језик”, књ. 6, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Петров 1972:** Александар Петров, „Стражилово Црњанског”, у: *Књижевност између два рата*, Прва књига, прир. Светлана Велмар-Јанковић, „Српска књижевност у књижевној критици”, 2. издање, књ. 7, Београд, НОЛИТ, 337–372.
- Радовић 1983:** Миодраг Радовић, *Лаза Костић и светска књижевност*, Београд: „DELTA PRESS”.
- Савић 2010:** Милан Савић, *Лаза Костић* (1929), прир. Миливој Ненин и Зорица Хаџић, Београд: Службени гласник.
- Секулић 2009:** Исидора Секулић, „Лаза Костић” (1941), у: *Век песме Santa Maria della Salute*, прир. Хаџи Зоран Лазин, Нови Сад: Академска књига, 37–58.
- Сувајџић 2012:** Бошко Сувајџић, „Костићева вила”, у: *Дновиде воде: фолклорни елементи у српској књижевности*, Нови Сад: Orpheus, Београд: Филолошки факултет, 211–259.
- Сувајџић 2022:** Б. Сувајџић, *Кључ од Косова*, 2. издање, Београд: Албатрос Плус.
- Сувајџић 2023:** Б. Сувајџић, *Сунце сија: фолклорни и митски обрасци у поезији Десанке Максимовић*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Ваљево: Матична библиотека „Љубомир Ненадовић”.

- Тешић 2009:** Гојко Тешић, *Српска књижевна авангарда (1902–1934), Књижевноисторијски контекст*, Београд: Институт за књижевност и уметност, ЈП „Службени гласник”.
- Шкреб 1979:** Зденко Шкреб, „Добриша Цесарић: *Облак*”, у: *Уметност тумачења поезије*, прир. Драган Недељковић и Миодраг Радовић, Београд: Нолит, 608–622.