

Ђорђе Р. РАДОВАНОВИЋ
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

djordje.radovanovic@filum.kg.ac.rs

ОД РОМАНТИЗМА КА МОДЕРНИ(ЗМУ): ЈЕДНО (ПРОИЗВОЉНО) ЗВЕЗДАНО ПУТОВАЊЕ КРОЗ СРПСКУ ПОЕЗИЈУ

У раду се осврћемо на астропоетичку еволуцију српске модерне поезије, почев од романтизма, Радичевића, Змаја и Лазе Костића до модерне и првих назнака нове (модернистичке) поетике звезда (у Ракићевој поезији). С обзиром на ширину теме и немогућност њеног потпуног захватања, чега је и аутор свестан, песме и песници које тумачимо одабрани су не само по епохалном и књижевноисторијском значају, већ и по једном особитом „избору по сродности”, те тако и овај текст баштини основни „недостатак” астропоетичке књижевности и тумачења астропоетике, а то је да се целина космичког простора и звезданих знакова у њему не може ни сагледати, ни испевати нити, најзад, тумачити, па је самосвест о овој недостатности основни квалитет модерног песништва онолико колико је и „недостатак” овога рада. Како избор привилегује одређене аспекте тумачења, то ће се у фокусу анализе, с обзиром на епоху, наћи феномени погледа, времена, трага, даљине (и дубине) космичког (односно стеларног) простора, метафоризације, алегоризације и (поетичке) рефлексije звезда, који су сви уско везани и у великој мери одређујући за астропоетику у целини.

Кључне речи: звезде, астрономија, астрологија, астропоетика, поглед, очи, време, космос, сфера, траг

*Звезде су леје, али немам кад да их љедам:
Анџоложија српске урбане поезије (Лазих 2009)
(Епитаф)*

*„О игра на врху ножа, о обличје зала,
Бојим се смисла слике што као сен је стара:
Не чује звезда зов полуделог соколара” (Лалић 1959: 9)
(Епитаф)*

Понешто о звездама и модернитету

Парадоксално је, али и најлакше овај разговор започети од епитафа – анализирати прошло, било, проверено мртво, сецирати тело астралног дискурса, и, у смрти једног феномена залеђеног и замрзлог, кристализованог и заустављеног у својој слици (у поетичкој рефлексiji те слике), својој судбинској, запечаћености (већ и пре него што је та смрт званично проглашена) трагати за увек сумњивим именима и разлозима неке нове епохе. Када су у питању звезде то је можда и једини могући приступ. Јер звезде су и небројиво мноштво (увек их има више) и жељена су граница (која се вазда помера и вазда су звезде ближе или даље, више или дубље, ка застрашујућој безмерности која се може завршити само празнином) и траг су једног великог и необухватног космичког „све”, укупности и целине света, жеље, метафизике, метафоре, бића и не-бића, страховитог превазилажења у коме се рад песничког језика распада и расипа

у грозничавости одмицања и потраге ако неће (а мора) и себи да постави границу – да створи „споредно небо” (Попа) или да „ствара небо и свод овај сада” (Петковић Дис 1970: 27), те да остане и даље ускраћен за оно што доиста жели, а што је остављено будућности у којој песма није (Костић) и оправдано недохватношћу и немоћи (Радичевић), неповратношћу спомена и сећања (Змај, Ракић), модернистичком песничком и поетичком евокацијом трага као боје и као сенке (Дис, Матић), астрологији и астро(лого)поетици, текстуалности и геометрији (Христић), кристализацији, смрзавању, хлађењу (Миљковић). Стога је и најлакше (поновимо то) започети из простора звезданог нестанка – не нестанка у звездама, чак ни нестанка самих звезда, јер оне су, неминовно, увек ту – не можемо се сакрити од космоса иако је све што чинимо и осмишљавамо као своју егзистенцију, песничку и не-песничку, једно непрекидно самоприкривање и самоизумимање из космичког простора, макар се том космосу наизлед и запућивали и „(о)васељенили се до васељенскости” (Винавер 1985: 14), већ *скрећања погледа* са звезданог неба – „Звезде су лепе, али немам кад да их гледам” (Лазич 2009). Дистинкција је важна, јер скрећање погледа није укидање колико занемаривање (оно колоквијално и, духу поетике Радмиле Лазич и духу једне пост-модерне ужурбаности, наизглед олако изречено – „немам кад”), али и стрепња – немам кад да их гледам, јер стрепим од погледа лишеног сигурности модернистичког дискурса као одабира и накнадне, апстрактне структурације звезде, звезда, сазвежђа, космоса. Такав поглед је ризичан и на површини и у дубини – то је поглед у безбројно и то је поглед у празно. Ипак, звезде су *лепе*, а ако су лепе, по једној давнашњој, али здраворазумској Скерлићевој логици, „чим човек каже да је једно дело лепо или ружно [...] по себи се разуме да он има мерила према коме то тврди” (Скерлић 1961: 15). Мерило је у овом случају поглед или је мерило изостанак погледа. Уколико је поглед мерило, оно што је виђено лепо је само у тренутном обасјању, тренутном увиду који се не може записати, нити се њиме може у песничкој форми бавити („немам кад” значи „нећу написати песму о звездама”, за разлику од модерне, која ће и у онемогућености и у непостојању звезданог погледа, слике и времена, наћи разлога да макар распева то немогуће – као у Ракићевој „Симониди”). Уколико је мерило загладаност у текст, лепота звезда је резултат ишчитавања модернистичке астропоетике која се одбацује тако што се звездама „лепи” атрибут-етикета („звезде су лепе” – знамо већ то!), чиме су оне и дефинитивно отписане. Негацијом могућности да се нова поезија загледа у космос и у звезде негира се и време као метафизички и (условно речено) „технички” проблем астропоезиса у модернизму. Јер, свака модернистичка песма о звездама увек је и песма о времену – времену трајања песме, која јесте „звездана” (миљковићевски речено) онолико колико може да се задржи у певању о звездама (колико може да потраје са свешћу о сопственом трајању) и времену које се песмом дозива у трауматичној дискрепанци између садашњости и прошлости, пролазности и вечности, пошто се земаљско и звездано време увек одмеравају различитим аршинима – земаљско је време у модернизму време „звезданог закашњења”. Најзад, чињеница да се ради о антологији *урбане* поезије изнова подцртава неизбежну везу града и звезде као антагоних али и саобразних простора. Ако смо из града (полиса) пошли у космичку, сферичку, звездану авантуру и ако је постанак града, као жаришта једне онтолошке кризе, по Слотердију,¹ био један од услова за настанак космологије, космосферологије и астросферологије, онда у пост-модерни изнова напуштамо космос да бисмо се нашли у граду, али не у граду који из космоса преузима и пресликава идеалну геометријску, морфолошку и морфоонтолошку структуру сфере (што је Платонов идеал града-

1 „Потребна је постала нова формула становања. Убудуће, после катастрофе полиса, само је хиперболична филозофска вера у идентитет куће и космоса могла становнике града да заштити од продора хладноће отуђења. За нове осниваче полиса – за филозофе – најважнија је била заштита од политичке депресије: требало је заједницу обезбедити од мучне сумње да су богови предалеко да би се интересовали за људе” (Слотердиј 2015: 343–344).

државе²), него у граду-лабиринту који опонаша нову слику космичке изгубљености као изгубљености у мноштву. Рез није радикалан и његова се модернистичка еволуција може пратити. У обезвежђени простор – у Андрићев Травник – у град³ – приповедач се спушта на почетку ро-

- 2 „Полис је, наравно, одувек живео од убеђења да његово постојање гарантују пажљиви, месту верни, у душама грађана присутни богови. Али убудуће он мора додатно да поведе рачуна о околности да градски поредак у целини, схваћен као хармонични устрој делова, *per analogiam* [по аналогiji] учествује у божанско-геометријском поретку хијерархизованог и заокруженог универзума – у томе се састоји оно специфично ново што је донела онтолошка космологија. Град мора да се заокружи као што је космос заокружен, и мора да се хијерархизује као што је космос хијерархизован, од оног најбољег надоле к оном што је мање добро. Да о тој божанској геометрији говоре нису више компетентни традиционални експерти за култ, свештеници, али су свакако компетентни математички-образовани нови филозофи” (Слотердијк 2015: 363).
- 3 Травник је град, а не касаба, као Вишеград у роману *На Дрини ћуприја*, на шта треба посебно обратити пажњу приликом тумачења ових двају Андрићевих романа. Чак су и астропоетичке релације, и посебно оне, у двама романима начињене тако да одражавају разлику у симболичком третману простора града и простора касабе. Основна тежња касабљског духа, када се осети суспрегнуто и осујећено, јесте тежња за (немогућим) отварањем и превазилажењем простора у коме је заточен, што подразумева и облике космичког и астрокосмичког отварања, једне неуслишиве и снажно присутне жеље за таквим отварањем, као у епизоди о Фати Авдагиној: „Да, свет је велик, огроман је свет и дању, кад вишеградска долина трепти од жеге, и жита прострta по њој готово чујно зру, кад се бели касаба просута око зелене реке а затворена правилном линијом моста и црним брдима. Али ноћу, тек ноћу, *кад живе и плану небеса, отивара се бескрајност*” (курзив Ђ.Р.) и силна снага тог света у коме се жив човек губи и не може да се присети ни сама себе ни куда је пошао ни шта хоће ни шта треба да ради. Ту се само живи, истински, ведро и дуго; ту нема речи које тешко обавезују за цео живот, ни смртоносних обећања ни безизлазних положаја, са кратким роком који неумољиво тече и истиче, а са смрћу или срамотом као јединим излазом на крају.” (Андрић 1971: 129) Наравно, не треба сметнути са ума да је и небо романа *На Дрини ћуприја* део амфитеатарског простора-космоса вишеградске котлине, те да је и жеља за бескрајем театризована на један парадоксалан начин, будући да се иза театра-космоса може само разоткрити позоришна игра, постојање звезданих кулиса, али се не може образовати простор истинског метафизичког бивања у оностраним и не-видљивим, нити се може остварити пун трагички потенцијал судбине Фате Авдагине који би постојао да таквог простора заиста има или да га може бити (када би приповедач безрезервно оправдавао могућност његовог постојања). У *Травничкој хроници* Травник је град онолико колико у њему нема ове касабљске носталгије, већ се појављује горда свест о затворености као самодовољности и жеља за непроменљивошћу тог стања. Као и његов антички узор, Андрићев град опонаша космосферичку савршеност, довршеност и затвореност, али је код Андрића ово затварање изведено потпуном изменом класичне парадигме. Наместо сферичке заокружености, појављује се инфернална продубљеност простора без звезда, који, на асоцијативном плану, више не одсликава самога себе (сферичко опонашање је пресликавање, садржавање и интегрисање града у космосу и космоса у граду), већ даје слику (полуотворене) књиге као пакла историје, просвећености, знања, недовршености и отворености, која се узалудно оповргава цикличном структуром романа и (привидно успелим) настојањима беговских првака да стари, затворени поредак одрже (ти покушаји се са најинтензивнијим симболичким напоном дају управо у „Прологу” и „Епилогу”, где је такође, са највећом снагом, уприсутњена (приповедачева) жеља за остварењем (класичне) формалне циклизације романа). Ако Карл Маркс и Фридрих Енгелс, половином деветнаестог века, говоре о „бауку” који „кружи Европом – бауку комунизма” (Маркс, Енгелс 1982: 5), Андрићев „баук” нових, просвећених времена, јесте, као и код Црњанског, „баук” историје, која се у истом маниру и на исти начин, сада у Наполеоновом лику и у слици његових освајачких похода, појављује као параболничко, лучно, кретање звезде (уз то, исто је и одредиште падајућих звезда Андрићевог и Црњансковог романа – Русија): „Наполеон је прешао велики лук свога успона и пада, и поново дотакао земљу.” (Андрић 1961: 624) Таљеран, као нова звезда-водиља, уз коју Давил, након Наполеона, привезује своју судбину, јер је „његов службени пут за Талеранову звезду везан” (Андрић 1961: 603), само је још једна звезда која ће згаснути, обнављајући круг егзистенцијално-историјског бесмисла у коме свој живот проводи француски конзул. Модернистичко обртање и первертирање сферичког симболичког поретка отуда је јасно назначено. Историјско кружење замењује хармонично устројство сфера, прелазећи из апсолутног смисла у апсолутни бесмисао ротације. Вертикални поредак звезда се укида и замењује лучним, полукружним кретањем предводника (Павле Исакович), историјских фигура (Наполеон), звезда-водиља, које са земље полази и земљи се враћа, а делује обматујуће у своме зениту, јер подсећа на стабилност и сталност „непокретних” звезда. Коначно, и слика града-космоса, затворености у којој се савршено обликује и допуњује однос целине и делова, уступа место несавршеном и трауматичном, насилном „отварању затвореног” у граду-

мана (*Травничке хронике*) као у пакао,⁴ падом, рекреирајући позицију Дисовог лирског субјекта, али без земље (пада се дубље) и, нарочито, без звезда (не пада се са метафизички означене висине, већ из позиције приповедачког (текстуализованог) „све”-знања). На исти начин се фигура данице-звезде водиље-у висинама-на небу из ране прозе Црњанског (*Дневник о Чарнојевићу, Сеоба*) пресељава у Темишвар, град-звезду на почетку *Друге књиже Сеоба*, а потом, путовањем и залажењем у простор метафизичке жеље, у (некада) сневану Русију. Наместо (нео)романтичарске (вертикалне) линије видика, која је увек једно бескрајно усмерење ка ономе горе, позни модернизам исцртава параболу као (ново)историјско звездно-кретање, које је заправо кретање звезде падалице и кретање епохалне свести из метафизичког у историјско искуство.⁵ Отуда и наслов овог рада, у складу са епохама о којима се пише, али и у складу са епохом из које се јавља, а у којој су звезде већ прошавше, сазвежђа лишена свога судбинског дејства, а певање о звездама постављено у дискурзивне и епистемолошке, текстуалне и текстуализоване оквире⁶ – уводи

лабиринту и граду-књизи, чиме се указује на диспропорцију између просветитељских идеја, које су такође идеје космолошког реда, и модернистичке (поетичке) „истине” о новим временима, која, мимикријом космичког смисла и опонашањем космолошких и посебно астрокосмолошких фигура, прикривају свој не-космички карактер, као празнину историје, идеологије и онтологије прогреса. Ако су једини аутентични модели образовања и спознавања космичког простора изван слике која нам је видљива и доступна, модели дантеовског метафоричког (ново) именовања (са метафизичким поверењем у ум, поезију, језик и њихово божанско порекло), или, у историјско-астрономском, па чак и савремено-астрономском смислу, модели понављања (са истом снагом вере) видљивог космоса у бескрају, па смо „обавезни да признамо да је не само простор већ и бивање у простору свугде засновано на исти начин, и да, ако у нашем делу бесконачног простора постоји свет, звезда-Сунце окружено планетама, исто тако мора бити и другде у Свмиру” (Коире 2012: 78), онда је космолошка неаутентичност модерних времена одређена тиме што се у сталном отварању према новом или у сталној жељи за новим, користе маскама-фигурама-ослабљеним метафорама универзума (и универзалности) и старе космологије, због чега и сваки напор ка новом завршава у празном, које модернистичка поетика демаскира на метафизичком, метапоетском, метатекстуалном и метафигуралном плану.

- 4 Незвездани постметафизички простори романа, и у *Травничкој хроници* и у *Другој књизи Сеоба*, појављују се као простори инферналне имажинације, наслеђене из Дантеове *Комедије*, у којој је пакао лишен и звезда и метафизичке утехе (Бога): „Душе у паклу никада не могу видети звезде нити се ичему надају. Њихова је будућност запечаћена и они никада неће видети Бога. Веза између немогућности да се сагледају звезде и поузданог знања да се не може допрети до Бога, између уклањања звезда и укидања наде, од кључне је важности за разумевање Дантеове астрономије.” (Пос 2001: 51 – прев. Ђ.Р.)
- 5 Драган Бошковић ће ову везу и ово кретање додатно оснажити, осврћући се и на *Роман о Лондону*, у коме је на делу и коначно укидање звезде као знака модернизма, метафизике, хуманитета: „На крају *Романа о Лондону* слика несталог знака самоубице на платформи самообмањујућег хуманитета заправо је слика мртвог руског белогардејца, кога у поглављу насловљеном 'Стикс' испраћа светионик, једна електрична 'звезда', као цивилизацијски знак немоћи пред онтолошким и савршеним нестанком без трага: 'као да, ту, земља показује неку звезду.' Од метафизичке звезде у бескрајном плавом кругу *Сеоба*, преко, историјски, темишварског утврђења од каменних звезда *Друге књиже Сеоба*, до електричне 'као' звезде коју показује земља, направљен је велики лук Црњансковог 'спуштања' трансценденције до њеног поновног буђења. Једна судбина звезде као судбина трансценденције, један силазак по вертикали из метафизичког у цивилизацијско, иза чега остаје велико ништа овог света и тишина бића из које се у *Роману о Лондону* чује трансцендентна команда под којом мртви марширају.” (Бошковић 2015: 105)
- 6 Јер толико смо видели и толико свакога дана гледамо и откривамо најсавременијим и још (и даље) савременијим и изоштренијим оптичким апаратима да смо (хтели-не хтели) постали сведоци и следбеници великог космичког расипања и заборавили на око које је звезде збрајало и организовало, а своју (песничку) судбину читало из њих. То је и једно од Христићевих „упозорења” (и критичко обраћање савремености) у песми „Сократ на бојишту”, где „геометрија звезда утиснута/ Дубоко под његовим (Сократовим – прим. Ђ.Р.) стопалима, чекала је” (Христић 2012: 31). Ако је Христићева „звездочатња” везана за земљу и то у једном још тешњем земаљском простору (у земљи – што је и упућивање и на смрт и на снагу једног од четири Емпедоклова елемента, који се појављују на почетку песме – оном хладном и сувом елементу, какве су и позномодернистичке звезде), она је, истовремено, и жаљење што се антички моменат невиности знања не може повратити погледом у звездано небо, у астралну ноћ, али је и позив да се звездама, таквим какве јесу, у читању, у дискурсу, у метафори и песми, вратимо, јер

произвољност (ограђује се произвољношћу), која му служи и као алиби (аутор песнике и песме бира колико по епохалној нужности, толико и по властитом сензибилитету) и као метатекстуални коментар, јер је век српске модерне поезије, у укупности свег стваралаштва (чак и само њених најзнатнијих песника и само једног дела тих стваралаца) у тој мери испуњен звездама да се и селекција извора и херменеутички приступ нужно морају саобразити (донекле) произвољном избору, постајући и сами „жртве” не само астропоетике коју тумаче, већ и астрохерменеутике, којом се усуђују да тумаче.

„Начињање” сфере – Бранко Радичевић

Разлику између романтичарске и модернистичке астропоетике најлакше је одредити према позицији коју лирски субјект заузима спрам звезда. У романтизму, то је сасвим јасно, звезде су недосегнуте, али су у *могућем* досегу песме и песничке моћи, па се и *поглед* и *глас* усмеравају *ка звездама*. У модернизму се *десио* пад са звезда, због чега се модернистичка астропоетика *осврће* на боравак у космосу, међу звездама, на звездама као на свој преегзистенцијални идеал, па ово (не)могуће сећање и поетичко утеловљење тог сећања постаје доминанта у модернистичком певању о звездама. Између наде у астралну *будућности* у романтизму и сетног *присећања* на астралну прошлост у модернизму зјапи пукотина, рупа, црвоточина, која се не може ни сасвим закрпити нити самерити земаљским хронологијама нити књижевноисторијским или светскоисторијским класификацијама. Тако постаје могуће да, по мерилима неког космичког часовника, који је и часовник песничке (интуитивне, наслућене) дисхроније („Који је сат у свемиру?/ Дан или поноћ, шта ли је?” (Дучић 2003: 61)), у року од свега две (земаљске) године моћно кренемо ка звездама (1909) и паднемо са њих (1911. или *можда* и пре, рекло би се по пролошкој песми Дисових *Ушпољених душа*), као што је могуће 1907. године застати пред средњовековном фреском и релативизовати и закривити простор и време у смислу нове, ајнштајновске (мета)физике, иако нам историје књижевности кажу да је то до времена после Великог рата ретко или чак неоствариво.⁷ Исто тако, извесни Данте Алигијери, у свом великом спеву, тврди да је на звездама, у *звездама* и „после звезда” боравио још у четрнаестом веку (да случајност буде мање „случајна” у исто доба када је осликавана поменута средњовековна фреска), да би онда, у деветнаестом и двадесетом веку то путовање започело изнова, као да је и сам Алигијери крив што ствари није већ тада „разрешио”, већ је досађано преносио као захтев за новим (читалачким) сном, а замишљено давао (тек) као повод новим замишљањима.⁸ У овим космичко-песничким пертурбација-

смо негдашњи а изгубљени (плодоносни) поглед у небо заменили прозирућим али и саживућим (непоетичним, несудбинским) окуларним стаклом: „Ова се научна и филозофска револуција [...] грубо може описати као разарање космоса, то јест, нестанак, у филозофском и научном смислу, замисли света као коначне, затворене и хијерархијски уређене целине (целине у којој хијерархија вредности одређује структуру бивства, подижући се из мрачне, тешке и несавршене Земље ка све вишим савршенствима звезда и небеских сфера) и њену замену са неодређеним или чак бесконачним космосом који на окупу држе самобитност његових саставних делова и закони, и у коме се сви ови налазе на истом месту на лествици бивствовања. Ово, заузврат, значи протеривање из науке свих вредносно заснованих разматрања, као што су савршенство, хармонија, значење и циљ, и у крајњој линији потпуно обезвређивање бивства, раздвајање света вредности од оног чињеничког.” (Коире 2012: 38)

7 У сваком случају сумњиво, чак и када постоје извесни покушаји да се примена Ајнштајнове теорије релативитета у књижевности, макар и интуитивно и независно од познавања ове теорије, „премести” у предратни период и да се тада доминатним поетичким правцима призна заслуга да су Ајнштајново поимање космоса откриле пре самога Ајнштајна (в. Ебери 2014: 17-18).

8 Чак ни приспеће звездама, ни снага песничке визије у једном стабилном средњовековном систему вере и знања на коме почива Дантеова *Божанствена комедија* нису гарант да се звезде могу видети и познати. Први разлог тој немогућности спознаје је Бог који за себе задржава „кључеве сазнања” односно крајње сврхе постојања: „Врховну истину о стварима Бог је резервисао за себе, али нам је заузврат доделио могућност да на основу представе коју

ма времена су се измешала, далеке епохе синхронизовале у жижи једног јединог звезданог трептаја, а песме-трептаји су се продужавале, конструисале, опетовале и трајале да задрже моменат звездознанства. Од једне такве песме, „сумњиве тренутности”, требало би и започети ова тумачења. Наизглед је неважно, за нашу тему, да ли је песма Бранка Радичевића „Певам дању, певам ноћу” заиста *записана* наменски, у тренутку надахнућа (сходно тој намени)⁹, или је „тешко поверовати да је њему (Бранку – прим. Ђ.Р.), који је своје песме толико дорађивао, „требао само

имамо о Њему, имагинацијом досегнемо постојање свих ствари у свим временима” (Корниш 2000: 100 – прев. Ђ.Р.). Други разлог су саме звезде, јер звезде симболизују овај процес имагинативног (метафоричког, алегоријског) посредовања, тако да ни Данте, који „види” звезде из непосредне близине не може да нам своје искуство пренесе као „чисто знање”, већ само као позив на ново имагинирање: „У 13. певању („Раја” – прим. Ђ.Р.), које је једно од најдужих и најсложенијих певања у *Комедији*, песник се изнова и изнова позива на имагинацију (машту), ту сеновиту снагу наших душа, упућујући нас да сопственим умом, сами, конфигуришемо звезде-слике које ће бити сенке истинских сазвежђа која је он видео” (Корниш 2000: 95 – прев. Ђ.Р.). Трећи разлог је човекова несавршена (земаљска) природа, која га спречава да пређе од Бога зацртане границе сазнања, што исходује тиме да ни онај који је све сфере прошао и сва чуда Творчева угледао не може то да пренесе на други начин до несавршеном језичком (песничком) фигуром и формом. Ако, дакле, код Дантеа проблематично није сазнање (он је видео и он је схватио), већ је „проблематичан” (песнички) језик којим се то сазнање читаоцима мора пренети, у Костићевој песми „Међу звездама” (о којој ће у овом раду још бити речи) проблематично је све оно што песник, у сну-визији, сагледава и покушава да препозна, од путовође, до космоса, звезда, небеске руже и самога Бога. Сумња у којој се зачиње модернитет више није ограничена на човекову незнатљиву природу, већ и на космос у целини, што значи да са модерном поезијом у космос продире (и захвата га) *незнање*, немогућа жудња и чежња за спознајом као основ (у овом случају романтичарског) певања.

- 9 Песма је записана 1847. године у споменицу Мини Караџић (в. Николић 2022: 167), па поред наведеног наслова, који је заправо касније придодат (песма је остала у рукопису) преузимањем првих стихова песме, у неким издањима Бранкових песама носи и наслов „Мини Караџић у споменицу”. Николић такође наводи да је и зарез по средини наслова уметнут касније, кварећи „блиску везу” „између „дању” и „певам”, а да је та „веза важна: до везе дана и ноћи, везе воље и моћи стало је песнику, до њихове обједињености његовим певањем, које чини свет” (Николић 2022: 169). По сведочењу Мине Караџић, Бранко је песму написао у тренутку, у даху: „Вук је гостисво своје знанце и пријатеље, а један од тих донио је мени на дар књижицу споменицу. Ја заредих да ми сваки од гостију што у њу упише, па дођох и на Бранка. Док се окренух а Бранко већ написао.” (Караџић, према: Николић 2022: 168) Ако се Минино сећање може чинити помало и преувеличаним, са жељом да се подржи мит о Бранковом генију и надарености и ако се иза ове песме, како наводи Николић, заиста крије дуго промишљање, где је песник само улучио прилику да у споменицу запише стихове које је већ дуго носио у себи, не можемо да заобиђемо, нити да занемаримо ове речи Вукове кћери, које нису обично сведочанство, већ садрже и један прикривени, можда и несвесно изречени орфички моменат Мининог окретања и Бранковог записивања песме „о звезде међу звездицама” – да „песма-звезда” настаје у епифанијском окрету, који је њеном адресату невидљив, и који плашти и гасне *изван погледа* оне којој је песма упућена, као да и ово сведочанство дато са једном чудесном антиципацијом песме коју ће пола века касније испевати Рилке („Орфеј, Еуридика, Хермес”), а у којој би „освртање/ значило [...] распад свега овог/ дела које је тек у стварању” (Рилке 1968: 59). Само, док је Бранкова песма раздрагана и песника скоро да сједињује са космичком целином којој фали оно – „једно још не могу” (Радичевић 2005: 180), Рилкеова је песма мрачна, подземна, смртоносна тужбалица у којој се већ (дисовски) ствара један нови свет и једно ново небо, „жалобно небо искривљених звезда” (Рилке 1968: 59). Уколико Бранко у српској књижевности заиста отвара космичку пукотину у којој ће се свезвезданост јединственог космоса расцепити и створити предуслове за чин орфичке песничке космогоније у модерни, а затим и поетике незвезданог неба и звезда на земљи и (жељених) звезда у земљи и под земљом, онда је и Миљковићев Бранко („Бранков Бранко”), у истоименој песми из циклуса „Седам мртвих песника”, онај чијој напрстој веселости, по епохалној нужности, следеју боравак у подземљу „где светиљку/ и птицу никад да доселим” (Миљковић 2001: 35). У том контексту можемо поклонити пуно поверење Мининим речима, јер, ако мит о тренутку писања није вероватан, оно што из Минине изјаве проистиче на симболичком плану (на плану симболичких значења описане ситуације), да је Бранко први лиричар *звезданог орфизма* у нас, неопозива је истина, онолико колико је истинито да је „Бранко Радичевић први наш песник код кога ће мотив мртве драге [...] пружити могућност тумачења овог мотива у оквиру типологије која је изведена на примерима из светске књижевности” (Владушић 2009: 79), а јасно је да су мотив мртве драге и мотиви астропоетике у поезији српског романтизма и у поезији српске модерне неразружљиво повезани (између осталог и у свим песмама које ћемо овим радом представити – до „разилажења” долази тек у послератном модернизму).

један трен“ да овакву песму *напише*” (Николић 2022: 168). Међутим, ако астропоетика привилегује поменути однос између тренутности и трајања, тако што трептајем (звезда) симболизира јединствени моменат поетске епифаније, док песмом и ониме о чему пева тај тренутак продужава и задржава, ни овај однос неће остати без важности, посебно у песми „срећног тренутка” коју песник започиње стиховима пре-трајавања песме и певања: „Певам дању, певам ноћу” (Радичевић 2005: 180). Трајности певања, његовој свеобухватности и моћи:¹⁰ „Певам, селе, штогод оћу:/ И што оћу, оно могу (Исто)”, не супротставља се само оно што песник *још не може*, већ и чињеница да то певање није истовремено са записивањем (са тренутком) и да се тренутак и трајање (непрекидност, вечност) сукобљавају у немоћи да *певачко* корелира са песничким, а да глас прати и *зайис* тога гласа. Уколико песма јесте мистички моменат стварања, када се нагомилано и у бићу дуго припремано реализује у својој поетичној квинтесенцији (брзог) записа, она истовремено подразумева и стање орфичке колизије које певачко и песничко *све* (вечно све, космичко све, стабилно све) расцепљује и међу њима прави једну посве модерну дистанцу у којој је жал за гласом или недостатност гласа заправо жал за изгубљеним идеалом орфизма који све наведено окупља и обухвата у целину.¹¹ Да ли је тај глас у дослуху са хармонијом сфера, има ли неко концептуално, онтолошко или епистемолошко покриће, мање је важно. Најважнија, од самог почетка песме је моћ лирског субјекта, или његова жеља за том моћи, а она је од највиших претензија – од прегнућа за космичким. Јер певати, давати и држати свој песнички глас и дању и ноћу, не значи само трајати кроз песму, држати је и из-држати, него и превазићи земљину ротацију, превазићи разлику између дана и ноћи, светлог и тамног, добра и зла (сетимо се овде Диса), превазићи све оне последице које нам је у аманет оставио Бог када нас је, као сирочиће и рајске прогнанике, принудио да, распопућени својом палом природом, обитавамо и на сунцу и у сенци себе самих и света, чија је (и) астрономска мера, законитост и јединственост (макар и само у астро(номо)поетици) ротациони циклус и, у вези са њим, све што (као етичка и естетичка бића) јесмо *на овој планети*. Објединити дан и ноћ и кроз мотив звезде, која се симболички уписује у песникову жељу, досегнути једно стање светлости или обасјања које је не-земаљско, значи заправо призвати ону висину и ону *узвишеност* до које се успиње Дантеов ходочасник¹² и ону

10 У овој песми се, каже Ненад Николић, „песничко Ја већ од прве речи – „Певам” – представља као *песник*. И то какав песник! Песник који својим певањем обједињује и дан и ноћ, који је потпуно слободан да пева оно што му је *воља*, а што му је у вољи, то му је и у *моћи*. Прва три стиха песме Мини најупечатљивије су самопредстављање романтичарског песника у српској књижевности.” (Николић 2022: 167)

11 Да ова разлика у Радичевићевој поезији није анахронизам, нити накнадно учитавање, већ да постоји и да представља једно од чворишних (трауматичних) места његове аутопоетике потврђује, на много ширем корпусу Радичевићевих стихова, Слободан Владушић: „Бранко метафором покушава да речи изједначи са звуком, што није могуће, па је овде (мисли се на недовршену поему *Туга и опомена* – прим. Ђ.Р.) посредни једна врста реторичке варке, на којој се утемељује моћ субјекта песме 'Туга и опомена'. Слично Орфеју, чији је окрет схваћен као престанак илузије, те као свест песничког субјекта да је песничка моћ варка, тако и у 'Туги и опомени' налазимо два момента у којима песнички субјект чини сличан орфејски окрет. Као што се у Орфејевом окрету негира песма, тако су и у Бранковој песми 'окрети' она места у којима се назире да звук *није* тренутак свеколике синтезе, односно да је оваква моћ звука, а са њом и моћ субјекта, самообмана песничког субјекта романтизма.” (Владушић 2009: 91) Ако Владушић у свом тексту негира моћ звука и сматра је самообманом коју песник препознаје, наша је тврдња да постоје два нивоа звучности у песми коју анализирамо. Један је оглашавање *песничког гласа*, који је, како и Владушић тврди, немоћи своје гласовитости свестан, а други је *звук као жеља и као метафизички идеал*, идеални посредник путем кога би се могло остварити орфичко јединство унутар лирског субјекта.

12 „У *Рају* Данте ће се запутити оним бљештавим просторима изван Земљине сенке, али већ у *Чистиљилишту* многобројна запажања о времену служе као стално подсећање на то да је смена дана и ноћи импресија оних који су везани за земљу док је космос као целина преплављен светлошћу. Беда (Часни – прим. Ђ.Р.) нам каже да смењивање дана и ноћи симболизује, са једне стране, наше прогонство из раја у ову долину суза, што се догодило у прошлости, али да, у исто време, та смена подстиче наду да ћемо у будућности моћи да из сенке греха пређемо у светлост небеске славе.” (Корниш 2000: 76 – прев. Ђ.Р.)

светлост која „прави проблем” теолозима, јер постоји светлост првог и четвртог дана стварања света,¹³ али прави проблем и модернистичким песницима када, с почетка двадесетог века, треба да ту светлост – свој космос и своје небо, своје (искривљене) звезде и свој однос према времену (постања, песме) – сами створе. За Бранка, који тих проблема нема, јер, упркос свему, није модернистички песник и нема жељу да сводове гради сам нити да занемари оно што, као универзални (космички) хоризонт, у дивљењу *сагледава*, космос је *још*ово *цео*, звезде су надхват и „само једно још” је потребно да се изгубљена целина поврати и ометајућа напрстина (која ће, противно датом очекивању, у модерној поезији само наставити да расте) премости, закрпи и зацели: „Само једно још не могу:/ Да запевам гласовито,/ Гласовито, силовито,/ Да те дигнем са земљице,/ Да те метнем међ звездице” (Исто). „Само једно још не могу”... Да ли је само још једно што не могу или је баш једно које још не могу (али ћу моћи)? Бранко нас оставља у недоумици и не случајно. Ако не могу то, једно, онда размеравам пукотину и утврђујем да је мала, опипавам *место* напрстине и утврђујем – може се повезати, из чега проистиче друга солуција – ако је у досегу моћи, ако моћ неопходна да се космос поврати не превазилази моје људске и, пре свега, песничке могућности, могућности песничког хтења – онда још не могу, али ћу моћи, „не да се, али ће се дати” (да будемо помало и вуковци – на крају крајева ипак је о Бранку је реч).¹⁴ Напуклина места – космоса – целине кореспондира са дистанцом и дискрепанцом времена, које је близу, и вера у песничку моћ остаје сачувана, јер се енергија песничке моћи може *још само* интензивирати, оснажити и прескочити препреку и, самим тим, сустићи се у времену. Ово сустизање, зацељивање, премошћавање, казује нам само једно – да је космос Радичевићеве песме *још* увек сферичан.¹⁵ И жеља за зацељењем и жеља за испуњењем оног још неиспуњеног и испуњењем оног зацељеног заправо су спајање покиданих крајева кружнице, у коју се недостатак и траума усећају као у још (обликом и смислом) очувану сферу. Ако је „Santa Maria della Salute” романтичарски врхунац који очекујемо, јер ће се тек у Костићевој песми испунити захтев за *жромогласношћу* певања, за разигравањем, разгоропађењем, узвитавањем и поремећајем космичких елемената, Костићева песма ипак и упркос свему, не поседује исти степен поверења у заокружљен космолошки простор какав Радичевићева песма још увек има.¹⁶ Костић не заокружује, не жели повратак на старо. Костић се пробија, продире. Нису му довољне звезде некретнице, крајње небеске сфере, хармонично постављени и својим кретањима усавршени космички клипови и

13 „Преко Августина време постаје контингентна форма, што је последица његовог изузимања из егзистенције и везаности за кретања небеских тела. Та независност времена постаје незаобилазна, јер је чињенично потврђена библијским Постањем где се све оне твари на основу којих се у антици мерило време створене четвртог дана. Стога оне настају унутар времена, чак након извесног временског периода који је хронолошки већ артикулисан. Та чињеница помаже Августину да разграничи бесконачно време, као време пре стварања небеских тела, од коначног времена, које долази након Постања, при чему се користи Аристотеловом разликом између материје и дефинишуће форме. На тај начин темпоралност постаје суштинско својство Стварања и створеног независно од тога може ли се време мерити или не. Проблем ове дефиниције, међутим, јесте парадокс седмога дана: седми дан мора бити створен, али не може бити створен након шестог дана, јер је након шестог дана стварање довршено и Творац се одмара. Отуда се време наставља на већ завршено постање: 'Али, ток времена је створен заједно са самим временом, те је, из тог разлога, и ток времена део Постања' (цит. Августин – прим. Ђ.Р.).” (Блуменберг 1987: 457–458 – прев. Ђ.Р.)

14 „није ли у то *још* положено очекивање апсолутне свемоћи?” (Николић 2022: 172)

15 Сфером се такође означава и згуснутост, и то крајња згуснутост, јер сфера садржи све (све у себи и све са собом – отуда и паралела између сфере и града), па је Николићева опаска да се у стиху „*још* не могу’ препознаје згуснута *чежња за разрешењем чежње*” (Николић 2022: 173), заправо још један доказ да је Радичевићев космос *жељено или чежњиво (романтично) сферичан*.

16 Наравно, има га, али у напрстини. Јер, ако са Слотердијком можемо казати да је „кугла *последњи морфолошки принцип* (курзив Ђ.Р.) бивствујућег уопште” (Слотердијк 2015: 368), Бранкова поетика, као поетика напрсле сфере, први је знак модерног (и будућег, модернистичког) расапа сферичког бивства у српској поезији.

точкови. Стари механизам се покварио и трага се за новим, а пут у ново је пут у дубину, не у заобљену сферичну површину која има своје границе и којој су те границе (само)довољне. Космос узбуњује космос, јер тражи (не кажемо да може, нити да је дијалектички, укрштајно несвесан те своје немоћи) апсолутни поремећај. Бранку је потребан само један елемент, једна звезда – она, селе – да се на свод постави или врати тамо где припада па да све опет буде у реду како је увек и било, како је било и код Дантеа. Ако смемо себи допустити такав степен ноншаланције у једном (ипак) научном дискурсу, поређење би било следеће – Бранков космички поремећај је такав да је довољно заменити једну прегорелу сијалицу, недостајућу звезду, па да изнова запламти читав космос у пуном сјају своје неоскрвњене првине: „Кад си звезда, селе моја,/ Да си међу звездама/ Међу својим, селе моја,/ Милим сестрицама” (Исто). Ето, само то... и ништа више (како је Едгар Алан По нехотице доспео овде и шта у Поовом случају, у односу на Бранка, значи *само то и ништа више*, посебна је тема). Али, управо је то мало немогуће, и Бранкова је песма болно свесна свог губитка, колико може болети само оно што је надхват а неоствариво је. Два временска прилога употребљена у првом од претходно наведених стихова – један који се појављује (на почетку) и један кога нема (али је ипак ту, не-присутан) отварају Бранкову песму за њено нежељено и несвесно које ће освестити и каснија романтичарска поезија и, посебно, поезија модерне. Прилози о којима је реч нису само прилози, они су и везници и речце (в. РСМ 2011: 135, 499) и њихова се врста одређује на основу употребљеног контекста, а сама чињеница да се ради о контекстуално поливалентним, променљивим и прилагодљивим речима важна је за наше тумачење, јер се поменути контексти отварају сасвим различитим, ако не и супротним значењима која чак, како рекосмо, и не морају бити део песникове свесне намере, него несвесног присуства које пак потврђује еволуцију астропоетике у српској поезији – еволуцију која ће нагласити управо она значења која у Радичевићевој песми остају неизречена. Тако се од једног готово разговорног (раздраганог, веселог) тона, али и тона потпуне логичке каузалности – кад си звезда, (онда) да си међу звездама, долази до питања које затвара стих: Кад си звезда? И до испуштене речце-прилога-везника: Кад си – *већ* – звезда, селе моја, да си међу звездама. То *већ*, које је код Бранка дато у једном подразумевајућем и уобичајеном значењу, а испуштено је тек да се метрика не би „кварила”, постаће у једној од великих астралних песама српског модернизма – у „Симониди” Милана Ракића – *већ* као прилог епохалне запитаности над временом кога нема, а које је време песме и песниковог узалудног напора и труда да њу, песму, као израз моменталности (субјектове) епифанијске мисли, проистекле из додира и (временске) синхронизације земаљског и звезданог, постави у време, да јој обезбеди постојање у језику, у писму, те да реч у откровењском тренутку буде сам тај тренутак: „Тако (Како? – прим. Ђ.Р.) на мене са мрачнога зида,/ На почађалој и старинској плочи,/ Сијају сада, тужна Симонида,/ Твоје већ давно ископане очи...” (Ракић 2002: 84). То што сија, као звезда (преко звезде, кроз звезду, у звезди), то је *сада...већ давно* – сада је већ давно, сада не постоји и моменат певања и записивања, који захтева садашњост себе самог („И сад у цркви на каменом стубу”, „Сијају сада, тужна Симонида” (Исто)), модернистички освешћује *билост себе самог* а да тренутак у коме се пева, онтолошки и метафизички никако не може бити *сада*.¹⁷ Када се речи „преспоје”, када се усвоји смисао (или

17 „Ето шта се догађа када ишчили поверење у настављање бића: прошлости више нема, а садашњост управо ишчежава; будућности у том тренутку још нема и ускоро ће престати да постоји, а да је заправо никада није ни било: постаће застарела пре него што буде актуелна. Не-Биће оног Већ-више-не, не-Биће оног Још-не, готово ништа Садашњости – та три не-Бића нам стварају аветињско постојање.” (Јанкелевич 2017: 271) Занимљиво је да се цитат из Јанкелевичеве књиге *Смрт* налази у одељку о старости и старењу. Пошто знамо да је старост велика тема Ракићеве поезије, а да у овој песми нема никаквог (експлицитног) ламентирања над годинама, пролазношћу и гашењем чула лирског субјекта (што не значи да га и имплицитно нема), поставља се питање у каквој су вези Ракићева онтологија времена и чежња за прошлосту (најдубље, есенцијално, уткана у поетику Ракићеве песме) са егзистенцијалном траумом, чак и ужасом који Ракићев лирски субјект осећа према знацима физичког (пр)

не-смисао) овог *сада већ давно*, тада се у непостојање шаље Други – мртва драга, Симонида, и до астралног спајања не долази, па није нимало чудно што Ракић, иначе врло прилежан и педантан када се ради о углачавању песничке форме, о месту сваке речи, сваког интерпункцијског знака, у овој строфи ставља само један зарез изван крајева стиха (ремети правилност), а то је зарез којим се у апозицији, унутар, а ван песме и песничког доживљаја, песничких домета и досезања, налази она – „тужна Симонида”. Када код Бранка Радичевића те речи (*већ*) нема, онда то није само несвесна омашка или метричка нужност, то је епохални знак. Нема је, јер је не сме бити. Нема је, јер је Бранко романтичарски, а не модернистички песник, иако, у негацији, потенцира једно питање које ће за модернистичку астропоетику постати кључно. Без овог *већ*, а са ставом подразумевањем присуства те исте речи, као да то јесте, *она је већ звезда*, нема се о чему расправљати,¹⁸ те се не мора поставити ни питање које би разорило *скоро-сферички космос* песникове моћи: Кад си звезда? И, ако се то питање, као код Ракића поставља, онда и: Кад си песма? И онда: Кад си ти (драга, Друга)? И најзад: Има ли те? И даље, дисовски: Хоћеш ли доћи „после овог сна?” (Петковић Дис 1970: 126). Ако тих питања нема у „Певам дању, певам ноћу”, једно превирање, узбуркавање, несигурност и покренутост модерних (модернистичких процеса) већ се збива у позадини песме, испод песме, у њенојнутрини. Тако је и песникова немоћ додатно наглашена неуспешношћу творачког чина, нереализованим демијуршким императивом: *Кад си... да си!* Позната је (већ толико пута понављана) идеја о монументалности романтичарског песничког ја, које на себе узима прерогативе у модернитету пољуљаног Творца. У случају библијског Творца-Бога визија стварања истоврсна је са створеним, а у остварењу ове истоврсности посредује реч: „И рече Бог: нека буде свјетлост. И би свјетлост” (Пост. 1,3). Бог је све и Бог је универзални посредник у свему и Бог је реч која „у почетку бјеше” (Јн. 1,1) и Бог је (етички и естетички) проценитељ сопственог дела: „И видје Бог свјетлост да је добра; и растави Бог свјетлост од таме” (Пост. 1,4). У оваквој снази свеприсутства и свемоћи нема никаквих несугласица. Бог заиста „што хоће, оно може”. *Замисао* креације јесте сама креација, а све је потврђено из једне „извањске” позиције из које Бог оцењује да је добро, односно да то – створено – јесте у складу са визијом, са виђеним и са замишљеним. Бранкова романтичарска демијургија посве је другачија и посве супротна од жељене божанске (песничке) перспективе, јер јој мањка савршенство визије (замисли). Било би „лако” речима дати снагу и потврдити императив креације када би се знало да је драга из песме звезда. Али, у корену ове (наизглед једноставне) констатације пробија такво мноштво недоумица да се креација не може реализовати, јер лирски субјекат није сигуран шта је то што би требало да се реализује. Ако песнички глас жели да драга, која је *звезда на земљици* буде *звезда међ звездицама* (као Беатриче), у њему се јавља страх од немогућности остварења таквог симболичког поретка и тај страх условљава песникову немоћ. Јер, могуће је да драга, премештена у космичке (раз)даљине, постане само *звездица међу звездицама*, па да буде и невидљива и неразазнатљива за лирског субјекта. Отуда се, као противна жеља, која ствара раскол у песничком бићу, јавља жеља за привезивањем: да останеш *селе моја*, а не *међу својим сестрицама* (јер, међу сестрицама си *звездица међу звездицама*, можеш ли бити *селе међу сестрицама*?).¹⁹ Изванредно је Ненад Николић, у своме тексту о Бранковој песми, осетио моменат жеље

опадања и телесне оронутости.

18 А има, јер је *већ* испуштено у оним стиховима песме из којих проговара песничка немоћ.

19 У свој тој множини деминутива и хипокористика, важно је нагласити, један је елемент остао без свог парњака и тај елемент је још једна прећутаност која нас води модернизму и то модернизму у пуној снази његове аутореференцијалности у Дисовој поезији. А елемент је: *земља*. И звезда има звездицу и селе има сестрицу, али *земљица* нема *земљу*. Та земља, свесно или несвесно, али опет нужно испуштена, појавиће се на почетку *Ушопљених душа*, у прошлој песми „Тамница”, у обезвешћености простора песме: „При бегању звезда земља је остала/ За ход мојих ногу и за живот речи” (Петковић Дис 1970: 28), не само као једини преостали простор (што значи да се Дисова песма, у спознаји своје просторне ситуираности и везаности, одриче свих метафизичких

да се драга задржи: „У стиховима 9 и 11, уз селе се појављује и присвојни придев *моја*, којим као да се хоће повратити близина која нестаје са њом *кад је звезда*, због чега је израз *чежње*: јер *није* његова, *звезда* је, далеко је од њега, изнад њега је” (Николић 2022: 170). Драга није статично биће, којим се може слободно располагати и које може чекати да песник разреши своја двоумљења, да се одлучи и да запева немогућу песму која би је коначно метафизички етаблирала и створила (изнова) целину космичког сагласја песме и песника, песме и драге, песме и васељене. Драга је у одласку и тај одлазак ствара у лирском субјекту осећај ужурбаности, панике и стрепње да се драга неће моћи задржати. А хоће ли драга отићи, ишчезнути, бити, без песничке воље, уздигнута у даљину и оностраност до које се не допире и којој је упућена модернистичка песма само узалудан глас „вапијућег у пустињи” који зна да драгу више нема и да је не може имати нити песмом стећи (и пева то знање и сазнање), на ту дилему може се одговорити само ако се изравно постави питање: Када (Када си звезда?)? То је питање које Бранко Радичевић неће поставити и то је питање на које, самим тим, неће ни одговорити, јер би сваки покушај одговора значао да је Бранкова поезија већ у модернизму. А није.

Моја песма, моја звезда – Лаза Костић

Пре него што ће кренути да „звездама помера путе” (Костић 2005: 220) (увек „ће кренути” – тај футур је болно и постојано сведочанство једне велике (у српској поезији можда и највеће) (ауто)поетичке трауме)), Лаза Костић је већ за собом имао „Моју звезду” и боравио, у сну, „Међу звездама”. У ове три песме, које су камени-међаши Костићеве астропоетике, астропоетичко путовање се реализује у очитој еволуцији, којом се, мењањем и постепеним одаљавањем централног симбола, долази на праг модернизма и сусреће се са модернизмом на раздаљини која се не може процењивати уобичајеним књижевноисторијским „калупљењем” и праволинијским „калемљењем”, јер „*Santa Maria della Salute*” хајдучки, „громопуцателно”, костичевски на крају крајева, „упада” у модернизам у тренутку у коме је Ракићева „Симонида” већ објављена, Дучићева прва (од Дучића прихваћена) збирка такође (1908), а припрема се Дис, стижу *Ушољене душе* као завршни акорд у модернистичкој трансформацији певања о звездама, којим ће се са романтизмом раскрстити у току само једне плодне деценије на почетку двадесетог века. Еволуција о којој говоримо, међутим, није везана тек за поетичко „(про)путовање” једног симбола, него се у суретима лирског субјекта са звездом и са звездама утемељују и показују кључне тачке у развоју Костићеве поетике, у третману песме и поезије, као што се показују и различити модели (могућег) разрешења овог односа који, сви, представљају етапне станице испробавања и исцрпљивања (све до само-укидања) различитих романтичарских (поетичких) техника повезивања и посредовања: од „Моје звезде” (1862) – рефlekса пост-бранковске присности, где се у песми и песмом задржава (већ) звезда (одлазећа звезда, а не одлазећа драга као код Бранка), преко песме „Међу звездама” (1872), која је песма-сан (песма о сну) и где се сусрет одвија у универзалним и све-могућим просторима сновне фантазије, све до оног тренутка у коме ће пес-

елемената и тополошко-симболичких референци Бранкове песме), него и као један сликовити космички плодоаје за изјаву која следи, а којом се потврђује модернистичко опредељење песника у пуној снази (или у пуној, а носећој и модернистички певљивој, немоћи снаге): „И тако је снага у мени постала,/ Снага која боли, снага која лечи.” (Исто) Модернистичку песничку судбину Дис чита и на најбољи начин је исказује као судбину песника привезаног за земљу, загладаног у звезде, али „без *мојих* (курзив Ђ. Р.) звезда” (Исто). Ако Бранко мора да присвоји драгу да би је задржао или да би показао да драга одлази, тако што је назива „селе моја”, Дисова је драга већ изгубљена, па се у „Тамници” констатује нови одлазак – одлазак „мојих звезда”. Одлазак Бранкове драге не значи расап космичке целине, целина опстаје, додуше нагрижена за једну (у најави) монументалну (и у том смислу модерну) песничку трауму. Одлазак Дисових звезда управо значи да присуствујемо смрти космичког јединства и да је стварање новог света, новог космоса, учињено по цену катастрофе апокалиптичких размера.

ма „устукнути” пред астралним бескрајем („Santa Maria della Salute” – 1909), иако делује да тек ту почиње и да је замах и залет који узима такав и од толике снаге да ће се заиста засновати нешто све-мирско „ново” и невиђено (не-свестан да је ново у модернизму могуће само као црњанскијанско „мало ново”, никако као све-ново: све је, нажалост, у послератном модернизму (у модернизму након Великог рата), „већ виђено”).²⁰ Онтолошки и онтопоетички гледано, то је кретање од (романтичарске) вере у песничку моћ, која наслеђује Бранка, преко једног фантазма-горијског дистанцирања и неопходног назначаванја да је доживљај сневан, да је у сну, до „Santa Maria della Salute”, то јест до завршног поклича-пробијања, који је „траума Реалног”²¹ и који јасно назначава да је Костићу, на крају, у његовој „лабудовој песми”, романтизам постао претесан да песнички изрази снагу нараслог захтева-апсолута, који ће у модернизму бити „приземљен”, тако да српски романтизам, у песми „Santa Maria della Salute”, себе поништава, акумулацијом снаге која пристаје само на све или ништа – на сједињење или распрскавање, на вечни живот или смрт, на ново постање или уништење (катастрофу). Романтизам хоће сусрет па макар он био *и судар*, а неће паралелу, неће даљину и неће сталну и безбедну, од Бога успостављену орбиту, једном засвагда дато космичко кретање: „Та није л’ вредно вечног живота/ сврнути тако с осамног пута,/ с осамног пута вечног суда,/ налетети се на светле груди/ Данице твоје, жељице живе,/ о бисер-груди распрштати се,/ распрштати се, па се просути/ с једрине сјајне прозрачних груди,/ ужећи собом светове пуне,/ да поред твога жестоког плама/ и сунце светло помрчи тама,/ а звезде ситне, малене, хуле, нек у свом мраку *помету* *поше* (курзив Ђ.Р.),/ а после тебе кад год се сете,/ у сухој злоби нека побледе!” (Костић 2005: 48–49, „Моја звезда”). Као и у „Santa Maria della Salute” космичка катастрофа дешава се и у „Мојој звезди” изван песме, у домену песникове жеље, али *не и песникове моћи* – орбите остају што су и биле, а божански поредак свемира неизмењен, катастрофа се одвија само на плану метафоричког и поетичког представљања онога „што би било када би било”. У односу на Бранкову песму померања су осетна. Драга више није на земљи, она је горе (она је (можда) звезда), па више и не измиче из песниковог загрљаја, у коме је нема (нема је, наравно, у песниковом загрљају ни у „Santa Maria della Salute”²²), већ се присност са звездом, за коју се жели да је драга (да је „звезда међу звездама”, како би рекао Бранко) и која се на небу одабира, остварује поетичким саображавањем које присност утолико више (у језику) истиче колико је угроженија могућност да је оно одабрано баш моје и не само да је моје, него да је и драго (да је драга): „Ој, звездо моја, живота мога,/ бесмртна мисли бесмртна Бога,/ што си ми тако самртно бледа,/ која је теби голема беда,/ што ми те боли?” (Кос-

20 „Субјект је у романтизму колосални претендент на све и ниједна величина му није довољна, а у модернизму се распада и поништава од експресионизма до радикалног авангардизма.” (Јерков 2010: 88)

21 „У последњем титанском урлику није реч о нечему оствареном, остварени су само сусрети чији су плод песме. Ако урлика има, то је урлик о неостварености. Ту и Стојановић и Владушић читају оно што желе да виде, не оно што пише. Један, као да је тај сусрет остварен и да су звезде већ померене, други као да та жеља за загрљајем разбија илузију, а она је заправо ствара, једино што то није песничка илузија него илузија Реалног. Управо ту где се чини да је поезија навлдана, она тријумфује. Последњи занос и урлик су психотропни, заносна претераност није само слика религије, љубавног сједињења, што је сјајна слика и зато мора да опчини тумачење, него и ужас недостатка реалности тог сједињења, па је ту онда широки простор, фројдистички царски друм неурозе и лакановски пут немогућег у субјекту. Оно што није и не може бити, што се може желети и због чега се молитвено обраћа Богородици, жеља за посмртним спојем, као да је већ остварено. Али није остварено, остварена је поетика,” (Јерков 2010: 58–59)

22 „Загрљај је оно што је у песми („Santa Maria della Salute” – прим. Ђ.Р.) потребно, али загрљаја у песми нема. Нема га семантички, јер није дозначен осим сусретом чији су плод песме, нема га фактосемантички, јер се у завршним стиховима он не догађа него само предвиђа, нарочито га нема Реално: као да су од жеље да га буде сви заборавили да га нема. Нема тог додира не само зато што није остварен у стиху него се само предсказује, већ зато што се у стиху и не може имати додир. Та баналност Реалног које одбија да се нађе у тексту, то је разлог наше патње.” (Јерков 2010: 59)

тић 2005: 47) Бранково „моја селе” добија у овој песми значајна проширења и нове атрибуте. Из једног односа фолклорне блискости (селе и сестрица) и, истовремено, смерности (етичке дис-танце), звезда постаје „животница моја” и „бесмртна мисао бесмртног Бога” (Исто), тако да су и *улози већи*. Простор у који се запуђује песничка мисао више није подразумеван бранковским сферичким предубеђењем – он се страшно, ужасно отвара и шири (да би досегао онај парокси-змални степен ужаснутости и усхићења у „Santa Maria della Salute”), постајући и непознатији и негостољубивији, толико негостољубив да је у њему (и њему) неопходна песма која ће непреки-дно позивати на познатост (познавање) и на гостољубивост (угошћавање).²³ Јер тај сјајни стих – „што ми те боли” – једно је од најлепших призивања бивственог (унутрашњег) гостољубља у српској књижевности. Са каквом топлином и са каквом љубављу се дозива оно што је део „сељенског студа” (најхладније хладноће, најдаље даљине, најнепознатије непознанице) да се смести у језгро бића, у топлину самога срца: „што ми те боли” – ово „ми те” је језиком достигну-то једначење бића у бићу, мене у теби, тебе у мени, а вапај је за присношћу онолико колико је та присност неостварива и даљина неприближна и колики је *вапај за болом* (не само *болни вапај*), који треба пренети на Другог, на звезду (на драгу), да би се, у повратку, путем те боли извршило коначно *уосећавање* двају бића.²⁴ Од тих Костићевих стихова започиње читава једна серија песа-ма у српској модерној поезији (да поменемо само Дучића, Попу, Миљковића²⁵), у којима ће звез-

23 Управо *космичка (астрална) имагинација*, а не космички поредак (космички поредак је за Костића студен, то је пустош Божје и коперниканске (позитивне, научне) правилности и закона орбиталних кретања) зазива, по Башлару, слике, сањарије и метафоре крајње присности: „Наша потреба за блискошћу толико је велика, посматрање је тако природно једна исповест [у „Мојој звезди” Костић тражи да звезда проговори – да му се исповеди – у „Santa Maria della Salute” исповеда се и каје он – лирски субјект – прим. Ђ.Р.] да нам све што гледамо страсним погледом, са болом или жељом, узвраћа присним погледом, погледом саосећања или љубави. И када, на безименом небу, издвојимо једну звезду, она постаје наша звезда, она светлуца за нас, њена се ватра окружи покојом сузом, ваздушни живот долази да утешу наше земаљске патње. Чини нам се тада да нам то звезда долази у сусрет. Узалуд нам разум понавља да је она изгубљена у огромности: сан присности је приближава нашем срцу. Ноћ нас одваја од земље, али нам враћа снове о ваздушној узајамности.” (Башлар 2001: 225)

24 Колико је Дис разумео, у својој поезији, модернистичку немогућност овог уосећавања показују управо стихови из (наравно) „Разумљиве песме”, на које се Скерлић обрушио свом осиношћу своје позиције врховног и свемоћног пресудитеља у стварима српске литературе: „Што другога боли, не боли и мене;/ Мене туђи јади нимало не тиште.” (Петковић Дис 1970: 42) Ти стихови најпретераније и најнеоправданије гордост, „узвишене, орловске, генијалне усамљености над ситним људима и над њиховим страдањима” (Скерлић 1961: 152), заправо су признање изречено у епохалној, космомодернистичкој освешћености палог лирског субјекта, неминовно везаног за земљу: „И на овој земљи живот ме опија” (Петковић Дис 1970: 42), да се Костићева присност са другим, чак ни као вапај упућен просторима у којима може постојати или у којима се може песмом пројектовати само сушта доброта (јер, ако у жељеном судару, друге звезде „у злоби бледе”, онда се и песникова звезда (о *суштинској добротини* звезда в. Аристотел 2021: 82-86) и песникова жеља одликују суштом добротој), не може остварити а да језик и песма, језик песме, њена онтологија и метафизика, не препознају поменути немогућност и да своју песму не певају као не-свест о тој немогућности. Уз то, Дис, у првонаведеном стиху, парафразира (наизглед пародира) Ракићеву „Туту” (насталу, опет, у сусрету лирског субјекта и (немогуће, романтичарске) ведре васељенске ноћи): „За мене нема туђих јада:/ Што боли другога, боли мене” (Ракић 2002: 60) и чини се да је и боље тумачи и боље (песнички) разуме од Ракићевог покровитеља Јована Скерлића.

25 Од Дучића, који, у „Акордима”, слуша суштање звезда” и чије срце пулсира ритмом бића, ритмом васељене, преко Попиних Косовских јунака, који „провидни за столом/ [...] виде један другоме звезду у срцу” (Попа 2020: 145) , па „чађавог зреника” и срца место сунца у *Споредном небу*, до Миљковићевих пророчких стихова „тамо где је било срце стајаће сунце” (Миљковић 2001: 152) и најаве неке нове и другачије будућности која помера и мења смисао Костићевог и романтичарског „тамо”, не више као „тамо срца”, „тамо жеље” („тамо жеље”), већ „тамо речи”, јер више „неће бити у људском говору таквих речи/ којих ће се песма одрећи” (Исто) и „поезију ће сви (курзив Ђ.Р.) писати” (Исто) – „али:/ хоће ли слобода умети да пева/ као што су сужњи певали о ној” (Исто) – не заборавимо да се велике песме о звездама готово по правилу певају у сужањству, симболичком или „правом” – да Данте и Вергилије из паклених лагума излазе „да опет угледају звезде” (Алигијери 2016: 212), да Костић песму „Међу

де свој (немогући) дом налазити у песничком срцу или, тачније речено, у срцу песме. Улози су већи, јер се из стидљиве или дечачки разуздане интима Радичевићевог песничког света прелази у космос, отварају се питања општеметафизичка, појављују се Бог, божанска искра, божанска душа и божанска мисао у представи звезде. А ако лирски субјекат жели да се изједначи и „уортачи” са својом звездом, да буде једно са њом, он своје биће, свој поглед и своје лице, своје мисли и жеље, мора окренути ка космосу, опросторити их бескрајношћу, па је звезда „животница” (не „сестрица”), јер је у питању живот (песников, живот човеков) – од звезде, од тога да ли је моја, може ли бити моја, од те узајамности која затвара и сузбија ујасавајући бескрај, зависи егзистенција, зависи смисао песме и смисао свега постојећег. А смисао свега није у обделавању „Божјег пашњака”, у пристајању на досадна орбитална кретања. Смисао свега је у рушењу, у судару, у песничком језику који има (који би имао) толику моћ да изазове апокалипсу, прасак космичких размера и да читав хоризонт и сва небеска површина засијају сјајем оне звезде, моје звезде, која се позива доле, у пад, али у пад као у експлозију сусрета. То је апсолутна видљивост и апсолутна (дантеовска) покретљивост једне стеларне љубави и то је звук који ће се чути (звезда је иначе нема) и то је вид који ће видети (овако, звезда само трепери и светлуца (тужно)). Знаћу да је моја када се песмом оствари космички колапс и јединствени космички ватромет – склоните ме са земље или ми дајте да, макар и на тренутак, присуствујем њеном величанственом уништењу (када би Костић знао да ће у модернизму само земља остати)! То значи да се и досадна бесмртност „моје звезде”, звезде-водиље, звезде заступнице мења за тренутак смртоносног (а бесмртног) тренутка свеопштег уништења као тренутка достигнуте жеље, слепог и самоубилачког налетања на сопствену жељу: „па кад је тако већ јако љубиш,/ Даницу твога живота худа,/ што се не слетиш са вечна пута,/ не откинеш се од сунца силна,/ не налетиш се на жељу своју,/ на жељу своју, Даницу звезду” (Костић 2005: 48). Бранко се прибојава тог покрета и тог преокрета. Он само слугује, даје наговештаје, али смирује буру и не допушта да се она развије у чин уништења онога што се, иако нестајуће (али не и нестало) има у непосредној близини. Према Костићевој еруптивности, према вапијућој снази Костићеве жеље, према хоризонтима којима се отвара Костићева песма, Бранкова стидљивост делује готово „шипарички”, као стидљивост за „гражданске” споменаре, споменице и будоаре. Такође, Бранковом непостављеном питању: „Кад си звезда?” одговара Костићево „Кад би...”: „Па кад би хтео, бесмртни пламе,/ у свачем да се угледаш на ме,/ да су нам сасвим једнаки путеи, у свакој страсти, у свакој ћуди,/ на небу да ме верно заступиш” (Исто). Жеља жели жељу (Другог) да би се сјединила. Жеља је заправо условљена жељом, јер жеља лирског субјекта нема снаге и нема моћи (сетимо се Бранковог „што хоћу, оно могу”) да свој рушилачки порив оствари у димензијама космичког поремећаја. У звезди-драгој пак таква снага постоји²⁶ и, ако је Костићева астропоетика, од „Моје звезде” до „Santa Maria

звездама” пише и потписује „У пештанској тамници, 1872” (Костић 2005: 37), да Ракић „Симониду” испевава у мрачној цркви, да Дис са звезда пада у „Тамницу”, у живот (Петковић Дис 1970: 27), да су Христићеве звезде заточенице једног новог, пост-модерног казамата – библиотеке итд.

- 26 Нигде се боље него у наведеним Костићевим стиховима не види такмичарски однос, паралела и неравнотежа снага између романтичарског песника и Бога. Ако кренемо од *Божанствене комедије* која прихвата средњовековну схоластичку мисао и Бога види као „првобитног покретача” и онога ко „узрокује покрете а да се сам не покреће” (Корниш 2000: 16), тада је и снага песникове жеље, као чежња, таква да жели за себе снагу божанске жеље која космичка тела ствара и покреће (у случају песникове жеље, скреће). Пошто је снага божанског покрета у (врховној) љубави и разуму који (као „мотор” покрета) творе „чисту интелектуалну жељу” (Исто), лирски субјект „Моје звезде” *имитира* интелектуалност божанске жеље, појављујући се у улози посредника и исповедника у љубави двеју звезда, док у разрешењу алегорije (где су две звезде заправо очи и лик одлутале драге) овој мимикрији придодaje снагу еротске жеље и (само)уништавајуће страсти које треба да надоместе „немоћ речи” и слабост (неделотворност) песничке дијалектике не тиме што ће ове две жеље одвојити једну од друге (у „Santa Maria della Salute” то цепање је очигледније), него тиме што ће их повезати и што ће моменат алегориског разрешења и остварене тропичке размене открити снагу затомљене (романтичарске, страствене) жеље као снагу (укупног)

della Salute” ослоњена на дантеовску астропоетику, онда би и драга, у овој песми, представљала Беатриче, али Беатриче као „палог анђела”, Беатриче која се отпађује, која своју моћ и своје знање (зло)употребљава (али то није злоупотреба, јер је Костићева звезда слика *самоћа* добра) и љубав остварује не у бледом руху куртоазне средњовековне метафизике, већ у апокалиптичком споју земаљско-звездане и земаљско-космичке страсти, у „земних милина небеском кроју” (Костић 2005: 219).²⁷ „Она љубав која покреће Сунце и остале звезде” (Алигијери 2016: 598) не би више био (Дантеов) Бог, него (добра) љубав насупрот Богу, љубав која и Сунце и звезде покреће ка слому, ка „дивном тренуту” свеукинућа и свеостварења.²⁸ Тиме се укида „Кад?” и у неизреченом Бранковом смислу и у (изреченом) модернистичком, пошто Костић тражи да све нестане у тренутку а да поглед, уместо улоге посредовања коју има у односу са стеларним – посредовања које се реализује у времену и које пева о феномену времена као о интеркосмичкој дистанци – буде *заслепљен* стеларном експлозијом.

Поменуто „Кад би...” из „Моје звезде” ипак је, и поред свега, све снаге накупљене жеље, само метафора, незадовољена жеља и узалудна чежња у чију се неостваривост не сумња, али је и припрема за врхунац – за песму „Santa Maria della Salute”, у којој ће се космос, и као постање, и као васкрсење и као апокалипса, заиста и догодити – додуше у језику, у песми, са готово савршеним укрштајем значења, изванредних етимолошких и ритмичко-интонативних поигравања²⁹

песничког ероса.

27 Толико је та жеља и присност у песми наглашена и болном песниковом чежњом (чисто романтичарском чежњом) призивана да читалац (па и овај читалац) потпуно заборавља да Костић у овој песми игра улогу „проводације” и да звезда коју жели као своју, *мојом* постаје у сусрету са другом звездом, не било којом, већ звездом Даницом. Можда немамо непосредних доказа за тврдњу – али у њу чврсто верујемо (ако је вера аргумент, а у овом случају мислимо да јесте) да је обраћање звезди у Костићевој песми изведено на такав начин и са таквом снагом жеље лирског субјекта (коју он само пројектује у другост, односно другости) баш зато да би се читалац занео и заборавио да лирски субјект ове песме није и непосредни учесник сусрета, да је његова жеља заправо прикривени воајеризам (како посматрати или само угледати космичку катастрофу ако се звезда судара са мном), јер на тај начин и питање о снази алегорije и (песничке) фигуре уопште – тропа, као посредника у комуникацији са космосом, добија потврдан одговор – посредник је (у читању) постао љубавник, па се овај необични љубавни троугао довршава неочекиваним поетичким добитком за онога ко се у том односу наизглед „држи са стране”. Међутим, две звезде (љубавнице) могу заиста представљати једно (једну) – фигуру недостижне драге, ако се схвате као лице, као два ока, као поглед: „Да, две звезде близнакиње за нас су већ лице које нас гледа, и обрнуто, два ока која нам дају њихов поглед, ма колико страна нашем личном животу, имају на нашу душу звездани утицај.” (Башлар 2001: 226) Но, и у том случају, Костић не поступа башларовски „једноставно” – не сједињује звезде у хармоничну истоветност лица драге (Костићеве звезде нису близнакиње), већ у *хармоничне* супротности које онда сачињавају њено лице. Очи-звезде су тада и дан и ноћ, и мрак (ноћне) жеље и чедност јутра, и фантазија судара и радио орбите а тренутак жељене колизије и светлосног праска замењује јутро и појављује се наместо *ока свевиђећег* – Сунца – Бога. Дакле, ако се у Бранковој песми „пева и дању и ноћу” – пева истрајно да би се досегао моменат апсолутног светлости, у Костићевој песми се дан и ноћ (у жељи, у чежњи, у тропу), ноћна и дневна звезда сударају да би било светлости која није Бранково трајање, него је (један) тренутак (али какав!) апсолутног обасјања. Тај тренутак Милан Ракић у „Симониди” губи.

28 Отуда се и стих из „Santa Maria della Salute”: „сву вечност за те, дивни тренуте!” (Костић 2005: 218) може тумачити и овом заменом – божанску вечност за тренутак сусрета, божански поредак за тренутак катастрофичког сједињења.

29 Када бисмо се водили принципима по-етичке етике како их је у *Божанственој комедији* истакао Данте, онда не би било већег песника-грешника него што је то Лаза Костић. Наиме, у кругу „Пакла” (осми) у коме бораве преваранти (у десет злих јаруга), налазе се и они који проричу будућност (*астиролози*, врачевци, чаробњаци) и (по)грешно исписују или (по)грешно тумаче знаке (врачевци и чаробњаци – четврта јаруга). На почетку певања (XX) Данте жали оне који су у четвртој јаруги заточени и саосећа са њиховим мукама (главе су им окренуте наопако, јер су желели да гледају (предвиђају) догађаје унапред, а сузе им падају међу гузове), због чега га Вергилије пропитује (да не кажемо ислеђује): „Ниси ваљда сличан њима?” (Алигијери 2016: 129) Ово питање, које би требало да истакне Дантеову безгрешност у односу на грешнике који су своје муке заслужили, заправо је

и дијалектике која заиста захвата све или се барем чини да захвата све и исијава из себе и утврђена знања и значења и традицију, онтологију, метафизику и епистемологију која се надилази и превазилази, сукобљава и супротставља,³⁰ да најзад дође до енергије тако сабијене у последњој строфи да се чини да ће се песник, са својом драгом, одиста винути у космос, помести звезде, зајездити путањама крајњих космичких дубина и изменити те путање – доспети *шу*, где нико никада није био и, што је још важније, где нико никада није мислио да ће бити, јер су нови путеви истовремено и нови космос, нови поредак, нова равнотежа, ново читање (небеских, звезданих) знакова (баланс у дисбалансу свега), као да се ради по Винаверовом рецепту за креирање космичког новума:³¹ „Није довољно створити нов свет. Нов свет мора да се креће, да се мења, да живи, да бива да траје по својим-својственим динамичким бесовима. Нови морају бити и покрет и покренуто. И само то оправдава, и само то чини нов свет...” (Винавер 1985: 27).

Може ли једна песма да буде савршена? Нама се чини да може и да савршенство Костићеве песме (тумач притом не говори пристрасно и најдража му је Костићева песма „Спомен на Руварца”) не почива у некаквом идеалу „целолепости” *a la* Богдан Поповић, него у њеној досегнутој космичности, а делује да „Santa Maria della Salute” има тај космички добачај и домашај, ванредну укрштајну згуснутост у свим елементима која јој омогућава да се појави као *космопоема*. У космопоеми, при чему не мислимо на песму која космички доживљај представља као космичку тему, него на песму која се савршено садржи у својој свеобухватности (на свим пољима властитог израза) и која ту свеобухватност емитује и на рецепцијском и на херменеутичком хоризонту, у таквој, дакле, космопоеми, не може бити „изгоретина”, како тај недостатак, везан уз Костићеву песму, „једно место у њој”, назива Исидора Секулић (в. Секулић 1986: 234).³² Може бити мањих неслагања и испуштања, али она, ако то и јесу, ни у ком случају не утичу на квалитет онтопоетичке целине.³³ Изгоретина и прогоретина (в. Јерков 2010: 39–40) би, међутим, подразумевала

и питање односа између песника као пророка – оних који се речима служе на (допуштено) фигуративан начин и врачева, астролога, чаробњака и опсенара који своја пророчанства користе у увијеној (фигуралној) форми, али са недопустивом намером да виде оно што не треба видети и што, као виђење (судбина) припада само Богу. Разлика о којој овде говоримо, а која је истакнута на више места у *Божанственој комедији* креира изнимно ригорозан Дантеов став према етичкој (зло)употреби властитог песништва: „Чак и употреба риме, зарад које се корсите речи сличног изгледа, али сасвим другачијих значења, обмањујућа је појава и грех упоредив са оним гресима који воде у паклене јаруге преваре.” (Корниш 2000: 55 – прев. Ђ.Р.) У односу на такав став и на принципе етичности и истинитости песме које Данте износи у *Комедији*, Костићев лирски субјекат не треба да тражи опроштај само за песму коју је претходно написао („Дужде се жени”) и за бор „који је пожалио”, већ и за песму коју ће написати (и коју у покајању започиње), што он заправо и чини и што је у критици примећено (в. Јерков 2010, Стојановић 2005), али само на нивоу садржаја (песничке онтологије и метафизику) али не и на нивоу форме (што се, наравно, ни у ком случају не може и не сме сасвим раздвојити), а „Santa Maria della Salute” је најпре својом формом, поменутих поигравањем са значењима, етимологијом, звуком, интонацијом, ритмом, „грешно саздана” песма.

30 „Он је фанатички (и фантастични) дијалектичар у најдоследнијем *еџзистенцијалном* смислу те речи: не само све што мисли, у своме настојању да се довине до сопственог философског система у коме се језик естетике удружује и преплиће са језиком филолога-етимологичара, а овај са позитивистичким језиком читаоца Спенсера и, посебно, Дарвина, него и све што год доживи, на шта је у стању својом осећајношћу да одјекне, јавља му се у вртлогу разиграних супротности које поричући се међусобно творе једна другу.” (Константиновић 1983: 137)

31 Иако је и Винавер и винаверијанска идеја (по-етика) космоса још увек далеко – она почиње тамо где би Костићев све-космос стао (да га има, да је остварив) и окаменио се у метафизичком савршенству.

32 Исидорин исказ треба узети са резервом, јер она не наводи конкретно место поменуте „изгоретине” (уколико се ради о недостатку), па се и њен опис Костићеве песме може другачије тумачити, што Јерков и чини: „шта ако се ту, с обзиром на вулкански контекст, не асоцира само на оштећење, већ и на фразеологизам ’(из)горети у пламену’, па Исидорина оцена престаје да буде тако једнозначна као што то сматрају познаваоци њеног ’мишљења.’” (Јерков 2010: 40)

33 „Ја код Лазе Костића има у себи нешто супстанцијално, што није изгубљено без обзира на све губитке који га погађају, обележавају, рањавају и тиме га усмеравају. У тим гуницим оно постаје способно за себе, у јауку, очају

рупу, пукотину, место где шавови попуштају и где оно цело допушта себи могућност прснућа и распрснућа. А тога нема, јер би пукотина урушила песму која је замишљена да буде догађај потпуне заокружености да би тек онда када се та заокруженост досегне и када се језик доведе до усијања и енергија израза постигне свој титански максимум на крају песме дошло до пораза, јер овој сфери није довољно унутрашње савршенство, њој је потребна бесконачна даљина и она се свом снагом устремљује на ту даљину и на све даљине до којих ће, силином изменљивости поретка и поредака, доћи и до којих може доћи, да не би дошла ни до једне од њих зато што мора да стане и да претпостави будућност у коју не може да се упише, да је претпостави као будуће уписивање, као епохални прогрес, не знајући да следећа епоха не иде *даље*, него се „враћа натраг” и да је „Santa Maria della Salute” песма која је (вероватно) прешла највеће космичко растојање у српској поезији. Није изгоретина брак „ко у мужа и жене, само што није брига и рад” и није изгоретина онај пад у последњој строфи како га види Радомир Константиновић. Нема падова и нема хомеровских одмарања, застајкивања и заспивања – све је ту са разлогом и све се игра на високом нивоу, на највишем. Зар брак француског конзула Давила и његове жене, госпође Давил, није управо онај брак какав за Костића није и не сме да буде – само брига и рад – и зар Андрић слику тог брака – брига и рада (у *Травничкој хроници*) – не даје и са намером да га супротстави Костићевом *идеалном браку*.³⁴ Да ли је понављање у последњој строфи, у стиховима „Из ништавила у славу слáва, / из безњенице у рај, у рај! / У рај, у рај, у њезин загрљај!” такође пад – изгоретина? Није ли Костићу понестало инвенције и снаге да у последњим завеслајима одржи егзалтирани, екстатични темпо и тон који треба да га поведе изван песме, у космос, у загрљај? По Радомиру Константиновићу ту се дешава пад – пад као невештина – пад као *муцање* – пад као посрнуће и исклизнуће пре него што се из ове тренутне синкопе тргне и затим начини одлучујући корак „изузетне снаге, последње њене мобилизације, последње, и најпотпуније, њене афирмације” (Константиновић 1983: 165):

То одступање од структуре октаве (назначео га је Костић и графички: док у октави он увек увлачи стих од девет слогова, овде су *оба ова сѝиха увучена*) јавља се између последње, а недовршене, непотпуне октаве, *и као само њено распадање*, и завршних, химнички интонираних стихова вртоглавога узлета нагоре, истог слога и исте риме. Та два стиха су несумњиво најслабији стихови у овој песми. Они чак, и на нивоу знатно нижега надахнућа, не могу уопште да се узму ни за стихове, *ваљда чак ни за говор* (курзив Ђ.Р.). То је исто толико пауза у песми, у поезији уопште, колико је и пауза у језику. То је једно муцање, – то понављање »у рај! у рај!« на завршетку и на почетку стихова, – тако да је то све једна неутрализација, потпуно брисање самог израза, продубљено оним неспретно безизразним »у њезин загрљај!« (са ускличником) и римовањем, – једна велика изражајна неспретност и немоћ, али која изгледа неизбежна: то је *жрч*, у часу преласка из судбине и стварности *вала* (Костићеве октаве), као судбине склада у раскладу и расклада у складу, на овај апсолутни склад, као на апсолутну нађеност, која је лишена расклада, лишена трагичне лепоте, али и истинитости вала, сама објава ништавила. Ти стихови Костићеви, то је већ ништавило: светлост која из њих пробија јесте светлост апсолутне хармоније, или апсолутне љубави, као ништавила. Пред њим, пред том врхунском милошћу којој је носио вал заноса (занос вала) и на коју се Лаза Костић, после дугога душевног и духовног припремања, најзад одважио, он као да застаје, за тренутак, – као да је сметен: *језик га напушта, језик пада у муцање* (курзив Ђ.Р.): апсолутни склад, то је апсолутни расклад језика. (Константиновић 1983: 164–165)

и тузи, колико и у кликтају, нади и егзалтацији – отуда и патетични тон песме. Занемелост пред несрећом и са несреће трансцендирана је громогласном кантатом, чији су сви делови безмало савршено укомпоновани.” (Стојановић 2005: 102)

34 Да банализује конзулову брачну свакодневицу и његов однос са женом узимајући за (анти)узор Костићев брак, који у Андрићевој интерпретацији (посредно) постаје слика најузвишеније могуће брачности.

Како је пад и муцање у два поменутих Костићевих октавама (које су и графички увучене, тако да представљају не само упозорење на измену у форми, у њеној дотадашњој правилности, већ и слику те форме као устукнућа, повлачења, осеке, прибирања) претворен у пад језика, у муцање, и какве то везе има са застанком и прикупљањем снаге, „последње мобилизације”, јер „право је чудо (јединствено у читавој српској култури, у читавом искуству српског језика), како је језик у Костићу смогао снаге да се отме том ћутању” (Исто)? Нема сумње да је Константиновић изванредно осетио значај овог повлачења, да га је изванредно и протумачио и да је једино што бисмо му могли замерити компромис у крајњем тумачењу, прелако и преједноставно решење – спуштање до (Костићеве) омашке, која је *обична* немоћ песникове – песника који не зна шта би рекао, па каже то што каже тек да би нешто казао и наставио ка (новој) завршној кулминацији песме. Језик не пада у муцање у романтизму – језик у муцање пада у модернизму. Колико је само страница написано о Дисовој муцавости и колико је тумачење његове поезије изгубило Дису зато што су критичари показивали сувишну обазривост према том такозваном муцању које нарушава квалитет Дисове песме – био би прворазредни песник да не муца – да је течнији у говору, да је образованији и верзиранији у стварима читања, познавања поезије великих европских песника итд. – све је то Скерлићево наслеђе. А без те муцавости нема Дису и та је муцавост прворазредни квалитет његовог песничког израза. Он не може да говори другачије, јер модернистичко биће мора да промуца онда када га романтизам остави затеченим у испробаним могућностима свега, па и течног говора, непрекинутог заноса, снажних мелодијских модулација. Ако је Костић застао, ако се његов полет у милисекунди угасио, ако је само за један трен постао неодлучан и у оваквој песми и у оваквом њеном завршетку заћутао, Константиновићу припада заслуга што је у „Santa Maria della Salute” осетио епохални, преломни значај тог застанка на размеђи двају стихова од којих се први довршава истим ускликом који се онда понавља на почетку другог. Али Костић *није муцав* иако је ова пауза знак једне (готово) модернистичке колебљивости. Муцавост би значила да се пауза проширила на говор, на речи а оне су тамо где треба да буду и такве какве (једино) и могу бити. Нити је „у рај, у рај!” (са ускличником на крају и опет „У рај, у рај,” на почетку наредног стиха) бесмислено понављање да се попуни стих кад се не зна шта друго рећи, нити је „у њезин загрљај!” (са ускличником на крају) неспретна и банална фраза стављена ту из истих разлога као и претходно понављани позив. Пауза је обрубљена говором који *хоће* (а не мора, бар не мора модернистички) да истакне њен значај. „Залет” и успињање последње строфе има свој привидни крај у *рају* прве од поменутих двеју октава, док је понављање у наредној октави у ствари нови почетак – нови усклик, нови позив на борбу – треба отићи даље од Дантеа, даље од Беатриче, даље од Бога и Богородице, даље од космоса – треба космос изменити – учинити га *нашим*. И заиста је Константиновић у праву када овај осећај Костићев изражава борбеним метафорама, јер то је објава рата и то је бојни поклич – то је шекспировски позив на борбу, *поново и још једном*, као у *Хенрију V*, у чувеном краљевом говору на барикадама (који је Костић морао познавати) – „Још једном на продор, мили пријатељи” (Шекспир 1966: 52),³⁵ на јуриш, на пробој – у рај! у рај! као Ура! Ура!, као „Hooray! Hooray!” (не рецимо да је случајно што, фонетски, Костићева синтагма и на енглеском језику изговорен поклич делују скоро идентично).³⁶ А „у њезин загрљај!”? Зар они већ нису загрљени, зар већ нису у хијерофанијском браку –

35 „Још једном на продор, мили пријатељи,/ На јуриш још једном, или преплавите/ Зид лешевима енглеским. У миру/ Човеку ништа није приличније/ Но тиха скромност, смерност. Али када/ Олуја рата у уху нам јекне,/ Будите тигрови: напните мишиће/ И крв призовите; на човечност маску/ Суровог беса став’те; дајте оку вид/ Страховит, нек стреља к’о бронзана цев;/ Нека се обрва наднесе над њим/ К’о стена над својим подлоканим тлом/ Што помамно гута рушилачко море./ Стегните зубе, рашир’те ноздрве,/ Дишите снажно, запните свом снагом.” (Исто)

36 Говорећи о љубави и рату као *двама шемељним космичким принципима* у Јејтсовој поезији, Кетрин Ебери наводи да су: „Сједињење и Разједињење, као две родно подељене и опониране сфере емпедокловских принципа Љубави и Рата, кључне за разумевање структуре Јејтсовог космоса. Женско Сједињење је квази-гравитациона сила која

без бриге и рада? Зар се у претпоследње две строфе не појављује једно „ми” које објављује заједницу, са песмама као породом и трагом? Међутим, то заједништво је остварено у сну, а не на јави, не у Реалном: „Дође ми у сну. Не кад је зове/ силних ми жеља наврели рој,/ она ми дође кад њојзи гове,/ тајне су силе слушкиње њој.” (Костић 2005: 219) Заједништво у сну више није довољно. Оно није довољно ни да би се боравило међу звездама, као у истоименој песми. Али ни језик, метафора, песма, оно „Кад би...” из „Моје звезде” више није довољно, јер ако су песме трагови сна, са недовољношћу сна долази и недовољност песме, а са недовољношћу песме екстатички залет који треба (а не може) да је пребаци и да се отисне у не-језичко, у ван-искусствено, које ванискусственост посведочава рушењем и поновно изградњом непознатог (или „нама” познатог) космоса. Заједништво и загрљај остају у даљини, сасвим отвореној и уместо „Кад?” и „Кад би...” доносе неиспевану и недоживљену будућност као „тад” и „ту”, односно као „тад” и „тамо” (као да се овиме „ту” настоји створити илузија да је лирски субјект *већ тамо* где жели да буде или тамо где пројигира своје бивање у једном вечном футуру – футуру коначног заједништва). Цитирана строфа, догађај сна, изнова доноси онај језички облик који нас је очарао у „Мојој звезди”, па „Дође ми у сну” призива рефрен „што ми те боли”³⁷. Ипак, за разлику од „Моје звезде”, језик у песми „Santa Maria della Salute”, макар у овом сневном делу не подр(а)жава нераздвојиво заједништво, већ борбу (можда отуда и брак у следећој строфи) – она долази када њој то одговара а не када је позива његова жеља, што је већ поприлична разлика, јер „Кад би...” лирског субјекта „Моје звезде” управо одашиље своју (страсну, рушилачку) жељу звезди-животници, жељу да се сједине у (његовој) жељи, а језик и песма и фигура и визија посредују у овом стапању, чија је реална немогућност болна, али довољна (у болу довољна – довољно је да је звезда „тужна”, па да се рефренска формула реализује). То значи да драга из „Santa Maria della Salute” у сан долази као *нежељена* (она се, на крају, и не жели у сну). Са друге стране, довољно је да се, са свом могућом обазривошћу и опрезношћу, начини један корак, једно преспајање, па да строфа потпуно измени смисао. Због чега је Костић ставио тачку на половини стиха. Зашто иза „Дође ми у сну” природно не стоји зарез, јер тачка нагло прекида реченицу узлетелу из стиховног почетка? Зашто се тај моменат прекида, па пала интонација од половине стиха мора да се подиже изнова? Видимо да ништа није случајно и да су за Костића ови ритмичко-интонацијски пресеци и такве игре од великог значаја (најбоље то видимо управо у малочас помињаним понављањима која су за Константиновића муцање и пад) да би се и песма могла структурирати у космолошкој (космопоемској) поливаленцији себе саме. Јер, ако је на месту тачке зарез, онда се негација из следећег полустиха интонационо преноси у претходни полустих и „не” и „кад” се изговарају сасвим одвојено и значе одвојеност и значе оно што и пише у стиху – „не кад је зове/ силних ми жеља наврели рој”. Песникове жеље нема. Али, када полустих почиње изнова, две речи се не могу јасно раздвојити, пошто је потребно интонативни замах опет покренути, па „Не кад” мора звучати онако како не пише – као „некад”, а некад је већ сасвим „други пар рукава” и са „некад” једино

све постојеће сакупља у сферичку форму (сетимо се Костићеве драге која уједињују космичку материју, космички лед – односно која *би*, блеском погледа, „свих васиона стопила лед” (Костић 2005: 218) – прим. Ђ.Р.), док мушко Разједињење дели свемир на посебне парцеле материје” (Ебери 2014: 61 – прев. Ђ.Р.).

37 А да тај рефрен своју истинску паралелу налази тек у последњој строфи, где „што ми те боли” постаје „*мој ропац њено* [курзив Ђ.Р.]: 'Ево ме нај'” (Костић 2005: 220). Језик, који је у „Мојој звезди” тражио за себе право апсолутног тропизма као потпуне космичке блискости, помера се ка смрти лирског субјекта, ка његовим последњим удисајима, ка ропцу, муцању, бунцању и неразумљивости, што опет није константиновићевски „пад у муцање” него узлет из муцања (кога у песми, наравно, нема) у њено (или моје) „Ево ме нај” – Ево ме, као коначно виђење и препознавање (у смрти), као „Ессе Ното” – Ево човека (Ево ње)!, (али то је Пилатов усклик, па онда, можда, Костићев коначни сусрет и као смртна осуда и издаја овог препознавања), као нај – префикс савршенства и суперлатива – а космос је суперлатив свега – а они су суперлатив свега, јер ће задивити и оно што је највиши предмет дивљења – хармонију свемира, небеских сфера и кругова – светских колута!

песникове жеље (жеље лирског субјекта) и има, и има је толико да постаје селективна, па њу-драгу некад зове а некад (можда) и не зове. Ствари постају крајње замршене, јер „Она ми дође кад њојзи гове”, па је прво питање зашто је било потребно поновити (у инверзији) први полустих у коме ће се појавити Она – да ли су „Дође ми” и „Она ми дође” иста „Она” и да ли та која долази када сама одлучи и реши, долази у сан који је већ изазван снагом песникове жеље или је то потпуна релативизација, случајност и произвољност сна, спољашња детерминисаност сна, где некада долази у складу са жељом а некада долази и нежељена. Свакако мора бити истинито и то да се снага песникове жеље овде подцртава, јер је та снага неопходна да се на крају песме напон подигне до распрснућа, а такав напон мора у себи садржати све снаге, све моћи и све вештине песничког бића и језика. Он мора бити најмоћнији (што може) да би похрлио у будућност, да би похрлио у измичући загрљај и да би прескочио и степеник више и тек из тог загрљаја кренуо да са њом „жари и пали” по свемиру.³⁸ Он мора бити најмоћнији зато што је, у песми, и као песник, сам (а песник је (нажалост) једино што може бити и песма је једино што може постојати). Ускраћен за Реално које (са њом) жели у будућности космичког хаоса и ускраћен за Реално које губи у прошлости које се песма сећа а коју покушава да надокнади, Костић превазилази астро-поетичке хоризонте „Моје звезде”, јер се и тај хоризонт већ био појавио и постојао је када се она, „жива”, објавила у песми „Santa Maria della Salute”: „Тад моја вила преда ме грану,/ Лепше је овај не виде вид;/ из црног мрака дивна ми свану/ кô песма славља у зорин свит.” (Костић 2005: 218) Можда ова зора и ово обасјање није равно астралном судару у „Мојој звезди”, али не може ни бити. Најпре зато што сусрет са њом није и сједињење (лирски субјекат је егзалтиран њеном појавом и „њеним сванућем”, али са њим долази и „тежој рани брид” (Исто)), а затим и што сусрет са њом није замишљен, макар не као у „Мојој звезди”, са дистанцом која јасно показује границу стварности и границу жеље – „Кад би...”. Сусрет са њом је визијом надограђено и песнички доживљено Реално – такође изгубљено, не у жељеној будућности, већ у жаљеној прошлости. Али та, која се у прошлости јавља није и она која се у будућности очекује³⁹ и ту не говоримо о баналној разлици између искуства и визије, већ о разлици која аутопоетички утемељује песму „Santa Maria della Salute” као песму која треба да надиђе сав Костићев роматизам, све идеје, форме, моделе, теме и симболе о којима се певало и како се о њима певало и да буде песма која иде даље – а тај корак даље код Црњанског је само то – *корак*, а код Костића је – *све*. Ако она није та, а није, јер је „лепше овај не виде вид”, па се питамо који вид треба да види ону *леишу од леише*, и јер је „кô песма славља”, а треба отићи из безњенице у „славу слава” (с тим да песма

38 Ради се о карактеристичном примеру паралаксе, коју, у блиском епохалном моменту, познаје и енглеска (и ирска) књижевност (Тенисон и Јејтс): „Нестабилност перспективе, коју бисмо могли назвати паралаксичком и где се вољени сагледавају и са говорникове тачке гледишта (тачке гледишта аутора) и из перспективе космоса, нагони аутора (ауторски глас) да се из области песничке креације отисне ка визијама оног света који се налази изван области материјалног (познатог) космоса.” (Ебери 2014: 41)

39 Она која се чека у будућности и којој је упућен завршни део песме – која се очекује у рају (у над-рају њеног загрљаја) не може бити и она које се песник песмом сећа, јер, ако се водимо онтологијом Дантеове *Комедије* „рај је место до кога [чист – прим. Ђ.Р.] интелект доспева, а да га ни сећање ни имажинација не могу пратити” (Корниш 2000: 97 – прев. Ђ.Р.), као што и поглед (погледи) којима се, у будућем заједништву, обасјавају космичке „стазе и богазе” није поглед од овога света, већ над-поглед који превазилази (грешну) рајску жељу за познањем – жељу која води у човеков пад (која води и модернистичком паду – Дису – али паду без греха (в. Јерков 2010: 224–226): „А змија рече жени: нећете ви умријети; Него зна Бог да ће вам се у онај дан кад окусите с њега (са дрвета познања – прим. Ђ.Р.) отворити очи, па ћете постати као богови и знати што је добро што ли зло” (Пост. 3, 4–5). Да је у Костићевој астропоетици, као важно питање, истакнута могућност (ауто)поетичког (романтичарског) превредновања традиционалних (хришћанских) појмова о етици, о добру и злу, о љубави, искупљењу, спасењу и греху, несумњиво је и овим је радом већ више пута наговештено, посебно ако се у виду има веза свих Костићевих песама о звездама (нарочито последње) са Дантеовим спевом у коме су ова питања суштински важна, чак предодређујућа за облик, језик, садржину (идејност) и структуру (архитектонику) *Божанствене комедије*.

славља може бити и песма славуја, што је код који означава романтичарско певање, па је у овом превазилажењу скривена и жеља за епохалним проломом), ни космос који она доноси, космос „Моје звезде” није више тај (и овде је, у овим стиховима, космичка епифанија остварена астралним обасјањем у тренутку – „Она ме гледну” и „никад још такав не сину глед”). Као и Беатриче, она носи и рефлектује свемир у очима, са том разликом што у њеним очима не бљеште само пресјајне рајске сфере, већ и тамнина пакла – и миље и мука (оној се *Дружој*, с краја песме, хрли „у рај”): „Она ме гледну. У душу свесну/ никад још такав не сину глед;/ тим би, што из тог погледа кресну/ свих васиона стопила лед,/ све ми то нуди за чим год чезну’/ јаде па сладе, чемер па мед,/ сву своју душу, све своје жуде,/ – Сву вечност за те, дивни тренуте! –/ Santa Maria della Salute.” (Исто) Двосмислена употреба глагола „стопити” значи да она једновременно и сакупља и отапа лед – да је и пакао и рај, и светлост и мрак, и ватра и лед, и летња врелина и зимско сунце леденог сјаја, док сам доживљај означава и једно прошло чезнуће, које није више, и које се на крају мења и етеризује у чежњу за *рајском Другом*. То стапање такође означава и стопљеност *свих свемира*, свих васиона – леда као ледених орбита и божанских програмираних кретњи из „Моје звезде” (јер сусрета нема, па нема ни скретања ни катастрофе – катастрофа је превазиђена, схваћена као (и) фигурално, поетички немогућа, а космоси су овде божји и божански космоси) – са наглашеним *свих* – јер нећемо задивити Бога, на крају, него ћемо задивити „богове силне” – и нећемо померити свемир него ћемо померити и променити све свемире – ова агломерација, ово умножавање које свекосмичко свекосмичког (као славу слава, као у рај! у рај!) сакупља да би постала надкосмичко – изнад и изван тих (све)космоса – то је најмонументалнија метафизичност српског песништва, која се, јасно је, мора исцрпсти, а мора се исцрпсти, јер језик не може да је домаћи. Зашто бисмо „звездама померали путе” ако не да доспемо дубље.⁴⁰ И зашто бисмо желели да доспевамо дубље, ако не да бисмо превазишли и видљиву и невидљиву космичку дистанцу, да бисмо превазишли космос сам – да бисмо доспели до праизвора, а праизвор и језгро је Дантеов Бог кога више нема (богови су измештање из дантеовског монотеизма у пољубани и мегаломански, очајнички и неограничени (али и антички, прометејевски и титански) политеизам) – овде то језгро не постоји – и са њом у загрљају, чак и да је могуће, мора се дубље и даље – куда и чему даље?⁴¹ А опет, померати звездане путе, мењати космичке трајекторије и правце свемирских саобраћајница (јер, зашто не право напред, па докле се стигне?), зар то није и један процес ретекстуализације и ресемантизације, реорганизације космоса, јер њих двоје нису само путници у једном правцу, него у свим правцима – *они* се распростиру по космосу⁴² (није никакво чудо што

40 Намерно кажемо дубље а не (само) даље, јер Костићев планирани пут у свемир није само узлет, него је и пад, пад као болна свест о граници (о песни) и „пад увис” (Башлар 2001: 126), који иницира силовитост саме жеље да се биће откине и упуту ка метафизичким просторима среће, јер „у неким случајевима из жеље да се *бацимо* увис настају слике у којима се небо указује као изокренути понор [...] Од земаљског понора земаљска душа спремна је и да се брани. Пад у небо није двосмислен. Његово убрзање је убрзање среће [...] У души у којој се добро појачава, а извесности добра увећавају поверење, висина добија такво богатство да прихвата све метафоре дубине.” (Башлар 2001: 126–127)

41 „Колики тек мора бити простор који се протеже до најдаљих стајаћих звезда! Колико голема и неизмерна дубина ове замишљене сфере! Колико далеко од земље морају бити најдаље звезде, колике су раздаљине које надилазе сваки вид, сваку вештину и замисао! Колико би онда, *чудовишно* [курзив Ђ.Р.] то кретање морало бити!” (Гилберт, према: Коире 2012: 85)а

42 Коначна двосмисленост у овој песми се и тиче односа између путовања (у даљину, у дубину) и распрострањавања (у ширину, у космички шар), а везана је за звезде: „Звездама ћемо померити путе, сунцима засут сељенске студе.” (Костић 2005: 220) Наиме, у свим (бројним) критикама Костићеве песме недвосмислено се узимало значење овога стиха – да жеља за сусретом са драгом, као и жеља за продором у космос, своју титанску апотеозу има у намери (која је слика новостечене, *будуће* моћи) да се звездама померају путе, односно да се искривљују и размичу путање звезда и да *звезде на својим орбитама* представљају поредак који треба урушити – *да би се отишло даље*: „Космички поредак није непроменљив, *орбитне звезде* [курзив Ђ.Р.], нису једном заувек утврђене”

су Винавер и Костић тако блиски, збратимљени готово, на један тиновски начин – братимљењем у свемиру). Они су тај нови текст, та велика песма а они су и *шу* и *шамо*. Тамо јер њихов сусрет, тачка поласка, нису на земљи и нису у песми, а *шу* јер их је песма несусретнуте задржала у кратком моменту пре (будућности) овог (немогућег) путовања⁴³ – „Све ће се жеље *шу* (курзив Ђ.Р.) да пробуде” (Костић 2005: 220). Они су, дакле, и траг себе, свога загрљаја и свога космичког присаједињења у *Костићевим* *песми*.⁴⁴ Тај траг, то је звездани отисак модерне.

(Стојановић 2005: 113); „Еротизам његов [...] некога ко се изједначаје, еротским заносом, са самим космосом, коме се причини да, са њом, *помера звездама* *пуће* [курзив Ђ.Р.] и растаче, огњем његовим, све селенске студе [...], то је занос кроз овај укрштај са ништавилом” (Константиновић 1983: 136); „визија свемира који у којој *ће пућати звезда* [курзив Ђ.Р.] бити померене” (Јерков 2010: 60), али, код Јеркова, и „загрљај који помера звезде” (Јерков 2010: 55). Све би било лакше да је Костић *јасан* (што је песнички идеал – по Јовану Скерлићу) или да је у својој моћи антиципације, предвиђања (најзад, могао се бавити и астрологијом – он ипак предвиђа будућност према звездама) наслутио наслов чувеног SF серијала (*Звездане стазе*) и казао (једноставно) – (померит ћемо) звездане путе (или: звездане ћемо померит путе). Но, Костић није био „јасан” и померање путева звездама код њега је „звездама померит путе”, што значи да се може приклонити или устаљеном гледишту даљине (која води у ништавило, у бескрај: „холистички је принцип да је за небо спољашњост немогућа” (Слотердијк 2015: 351) – докле?) и где су звезде нешто друго од сунаца којима се засипају – оне су део „селенских студа” – оне се засипају сунцима или гледишту којим ћемо космичке путе (орбите) *померати звездама*, које су *истио* *ишћо* и *сунца*, а *нису орбити*, што нас враћа антици и Аристотелу, који је на тој неистовитности засновао своју теорију о непокретности звезда: „Дакле, будући да ни претпоставка да се крећу и једно и друго (и звезде и орбите – прим. Ђ.Р.), ни она да се крећу само звезде, немају разумну основу, остаје да се претпостави да се орбите крећу, а да звезде мирују и да се крећу заједно са орбитама за које су причвршћене – као једина претпоставка из које не следи ништа апсурдно.” (Аристотел 2021: 77) Ако су *звезде сунца*, онда, по већ наведеној симболичкој тријади (у песми „Моја звезда”) звезде – сунце – поглед и по ономе што је већказано, у „Santa Maria della Salute” за „њене очи” (којима би „свих васељена стопила лед” и које „гледну”, па зора сване – она сване (и гране) – као сунце, а, када умире – када свисне – „гаснуше звезде” и „помрча сунце, вечита студ”), те очи постају (у сусрету) „њихове очи” (и 1 поглед), као сунца и као звезде (не више безмерна сунца и безмерне звезде – безмерност је (модернистички) бесмисао звезданог неба – него као 4 ока – 4 сунца и 4 звезде и 2 погледа који су један у (башларовски) бинарном стеларном обликовању јединственог космичког лика). Тада се ситуација понавља и као што је она (драга, сунце, звезда, зора) – њему засијала и обасјала (му) *све земаљске куће* (али је лед „стапала” – растапала и спајала), тако ће сада (а заправо сутра – заправо никад) њих двоје, здруженим погледима, растапати и обасјавати све куте космоса – ширити се по њему – његовом целином – свим његовим колутовима и сферама и тада ће Дантеов доживљај бити подигнут за степен више – јер Данте из небеских сфера види сеновитост земље, а песник и његова драга у „Santa Maria della Salute” изван небеских сфера виде *сеновитост сфера* и са собом носе ново, интензивније и јаче (од Божјег – Бог више није сунце) обасјање. Јер, читати космос у дубину значи раскидати и цепати мреже значења – трауматично се пружати, истезати, убрзавати ка крају – празнини. Читати га „у ширину” значи пак реконституисати космичку мрежу као нови систем значења, нови текст и ново (космичко) писмо. Костић, као романтичар, наравно, не доспева до Башларовог идеала свакодневног (новог) читања-писања космоса и његове „чаробне погрешности”, где би „свака нова ноћ била ново сањарење – обновљена космогонија” (Башлар 2001: 214, 215). Глаголи „померит” и „засут” својом окрњеношћу (без „и” које их отвара) не сугеришу само метричку норму, већ и ритмичку оштрину и одсечност, императив довршености – једном преуређени космос треба претворити у нови текст за *свагда*, заувек, за вечност – у хармонију сфера, која је могућа једино у покретању звезда, у њиховом одвајању од орбита, јер „тела која се сама крећу производе буку и трење, а она која су причвршћена за тело у кретању (за орбите, за сфере – прим. Ђ.Р.) [...] не могу да праве буку” (Аристотел 2021: 80).

43 „За разлику од визије свемира у којој ће путање звезда бити померене, о чему уосталом у оностраном тренутку не знамо ништа, песма је већ ту.” (Јерков 2010: 60)

44 „Песма је белег, траг којим се одсуство биће песништва уписује у песму сопственим самоприкривањем; песме су трагови, ожиљци, фрагменти, делићи тих сусретања, а састанци су делови синтаксе песме. Ако су места сусрета драге и субјекта СНОВИ, па самим тим песма настаје као траг, семе, плод, у сну, онда на јави остаје жалост и крах. Песма се тако објављује као расцеп, као траг или пукотина оностраног које се такође структурира у траговима, пукотинама као што су снови трагови песама, а песме процепи сусрета.” (Бошковић 2014: 70)

Звезде су далеко – Ј. Ј. Змај и Милан Ракић

Са звезда се пада. Већ се пало. Пало се и сада се поетском евокацијом присећа пада као да се он у песми понавља а заправо већ носи жиг нечег прошавшег што се узалудно разбуђује. А разбуђује се и вере у буђење не мањка. И сумње у буђење такође. У модерни смо и звезде су далеко. Али смо још увек и у романтизму. Да ли је Милан Ракић читао Јована Јовановића Змаја – банално је питање које не тражи одговор – одговор се подразумева. Да ли је песник „Симониде” читао песму „LIX” Змајевих *Ђулића увелака* и по њој се управљао пишући „Симониду” већ је нешто другачије, па било да је одговор потврдан или одричан (што је мање вероватно, али што би нам пружило прилику да говоримо о судбинским (по)кретањима овог симбола у српској поезији и о наизглед случајном и нехотичном приспећу из једне поетике у другу и из једне епохе у другу), о постојећој релацији, која показује шта је у астропоезици (па и у *астрономийоетизици*) романтизам а шта модерна (модернизам), не треба износити било какве сумње – песме су у вези.

Иако објављени 1882. године (в. Пејовић 1975: 369), дакле након Костићевих двеју песама о звездама, *Ђулићи увеоци* су, у космопоетичком обликовању простора песме, много ближи Бранковим круговима и сферама него Костићевим трауматичним и титанским продорима у свемирске дубине, али се у односу према времену и сећању и у једној особеној (змајевској) феноменологији светлости већ приближавају модерни и постављају оквир за астропоетику времена каква је дата и у Ракићевој песми, чијом се анализом овај рад и завршава, јер Ракићевом („као”) погледу у звезде следује Дисов пад са истих, па ће се и даља модернистичка астропоетика развијати у знаку ове метафизичке палости (палост креира нови космос модернизма⁴⁵) а не у знаку романтичарске загладаности у висине. Тако се, већ од првих стихова пролошке песме *Ђулића увелака*, појављује једна слика времена које је увучено и стиснуто у космички круг и загрљај: „Све што даље време хити,/ Све се већма прошлост грли,/ Све се више моји мртви/ Мени чине неумрли” (Јовановић Змај 1975: 239). Стисак и загрљај, чија снага јача са „хитањем времена”, па је и круг заокруженији и целовитији, космос сферичнији, што време брже одмиче, толико да се ова згустост, на граници песниковог живота, претвара у стапање и сједињење, чак и ако је са друге стране ништавило,⁴⁶ појавиће се у Ракићевој „Симониди” и у Ракићевој поезици уопште, али са апоријама које онемогућавају да се круг затвори, јер неки од елемената који у овом поретку круже увек недостају, а недостаје Други (који се евоцира), па је и Ракићев круг једна *празна и ненасељена орбита* у којој жеља за евокацијом прошлости, као за евокацијом кружнице која саставља са (прошавшим) Другим, завршава у безнадном кружењу са самим собом, што је слика препознатљива у Ракићевој поезији.⁴⁷ Код Змаја, међутим, немогућност да се до Другога дође и

45 Нови космос не само у значењу нове епохе, одељене од претходне новим начинима на које се симболички валоризује астрални простор, него и нове песничке (поетичке, аутопоетичке – *аутиорефлексивне*) космогоније – где модернистички песник, у недостатку старог, спољашњег универзума, са којим је (романтичарско) саобраћање постало немогуће, гради *свој космос* као космос властито *песничког разума*, властите свести и властито знања. Зато – када „беже звезде из мојих очију”, тада се „ствара небо и свод овај сада” и тад „*моја глава* (курзив Ђ.Р.) рађа сав свет јада” (Петковић Дис 1970: 27). Ако је „кретање увис оно што *замисљамо*, а падање оно што *знамо*” (Башлар 2001: 110), романтичарску имажинацију космоса, која је и *срчано замисљање* звезда, наслеђује модернистичко *знање о паду*, као *космогонија главе* и метарефлексивна такве *недостатне космогоније*, јер „оно што знамо не замисљамо добро” (Исто).

46 „Кроз смрт само ваља проћи,/ Па ћу с’ и ја с њима слити,/ Ако л’ тамо нема ништа?! – И тад ћемо једно бити.” (Јовановић Змај 1975: 240)

47 Најпрепознатљивија, вероватно, у „Долапу”: „Ти си, као и ја, од младости ране/ Осетио општу судбу што нас гази,/ И гладан и жедан проводио дане/ Све у истом кругу, све на истој стази” (Ракић 2002: 37). Одиста се Ракићев долап може посматрати и као један примитиван модел космоса – „стара груба справа” (Исто) (треба размишљати о овој (средњовековној, „мазохистичкој”) примитивности у Ракићевој поезији – фреска у „Симониди” – чађава плоча која постаје астралаб, инквизиторске методе мучења и направе за мучење (кврге) у песми „У квргама”

да се призвани Други (у једној стереотипној слици преминулог као звезде, као светлости⁴⁸) појави у свом астралном лику, није разлог за поништавање ни сферичке ни светлосне метафизике. Наиме, та се метафизика у пуној снази тек зачиње онда када разазнавање постане немогуће, па дејство и симболика астралне светлости доживљавају свој врхунац не у (звезданом) откривању лика: „Све их већа светлост хвата/ И рајске их зраке љубе;/ Нестаје им сенке с лица,/ С облика се црте губе” (Јовановић Змај 1975: 239), него у његовом претапању са другима – и сроднима и блиским и непознатима, који на крају песме творе једну велику националну заједницу: „Ево венца тужна цвећа/ Кој’ сам теби поче вिति,/ А венац се шире сплео,/ Све вас може загрлити!// Не могу га у вис бацит –/ Па нек стоји иза свега/ Међ Србима као спомен/ Мог живота и вашег” (Јовановић Змај 1975: 240). Змајева песма ниједног тренутка не испушта разлоге нити слаби снагу свог метафизичког оправдања. Она се и метапоетички развија кроз фигуру измицања (времена на почетку, драгих и ближњих на крају) које се увек достиже и увек је оно што жели да се измакне и да створи пукотину од песника сустигнуто и оправдано и не само оправдано, него подигнуто на ниво још узвишеније и још свеобухватније метафизике – од драгог лика – жене, до драгих ликова породице, од драгих ликова породице до драгих ликова негдашње песникове породице (породице у песниковом детињству) и од свих познатих на оне непознате – на национ у целини (опет једну заједницу која песмом-споменом чува сећање на овај „каталог мртвих” (Владушић 2009: 104)). У Костићевој поезији, међутим, управо је ово неразазнавање, неразлучивост, која извире из песниковог земаљског незнања чак и „међу звездама” (у истоименој песми), траума која му онемогућава да у препознавању своје сапутнице (да ли је драга – мајка⁴⁹ – вила – вештица⁵⁰) досегне и „Беатриче” (као драгу и мајку) и познање небеских сфера и светлих звезда,⁵¹

итд.). Невидљиво (непојмљиво) је то средиште (мисао, општа судба, невидљива сила, неко, фатум) око кога страшном, приморавајућом, тиранском нуждом кружи субјекат песме (коњ који вуче долап) и лирски субјект, који покушава да кроз алегорију повеже себе са другим (у жаљењу, у саосећању), али доспева само до истости (два пута се у наведеној и наредној строфи на почетку понавља „Ти си као и ја”), јер је Ракићев космос „космос апсолутног идентитета” (Константиновић 1983а: 98). Говоримо о радикалној промени – о немоћи да се саосећа јер лирски субјект више нема снаге да створи онога са ким би саосећао (за разлику од „Моје звезде”), о обеснажењу метафизике фигуралног (песничког) језика – алегорија није мост ка Другом, у њене се (трансцендентне) ефекте не верује и дерогира се у обичну песничку слику (опет за разлику од „Моје звезде”), најзад о космосу чији су механизми заробљеног (кружног) кретања једнаки Костићевим, али се противник више не препознаје нити се идентификује као хришћански (као Дантеов) Бог да би се, насупрот њему, могла изграђивати метафизика побуне и визија новог (ослобођеног) космоса.

48 Слици која се појављује у бројним митовима и веровањима, али и у Платоновом *Тимају*: „Када је, дакле, саставио (Творац Свемира – прим. Ђ.Р.) ту целину, поразделио ју је на онолики број душа колико има звезда, доделивши свакој звезди по једну, па им показао, уздигавши их у некаква кола, природу свемира и објавио неумитне законе: да прво рођење буде једно те исто за све, како бог никоме не би ништа ускратио; да душе, пошто су расејане свака на свој одговарајући орган времена, постану онај најпобожнији део живих бића; да с обзиром на двополност људске природе, јачи буде онај пол који је касније назван мушким; и да у душама, кад год силом нужности буду усађене у тела, изложена сад притицању кад отицању, нужно настане најпре свима заједничко чулно опажање које израста из силовитих утисака, а затим жудња помешана с насладом и с болом, а осим њих и страх и гнев и све оне страсти које из ових произлазе, као и оне које су им супротне. Они који њима буду владали живеће праведно, а они који буду под њиховом влашћу, живеће у неправди. Онај пак који је часно проживео њему одређено време, оотићи ће поново у боравиште звезде која му је намењена и водити тамо блажен живот сличан [животу звезда].” (Платон 1981: 80–81)

49 Тај однос драге и мајке (Богородице) у песми „Међу звездама” достићи ће свој пуни дијалектички замах у песми „Santa Maria della Salute”.

50 „»Не дај се од виле смести,/ вештица је, зле је свести,/ Бог би знао куда језди!“ (Костић 2005: 35).

51 „Дотакнух се, загрлих је,/ манио ми срце бије/ у жестини и заносу/ већ осећам бујну косу/ што се по мом лицу просу,/ мириси ми обасуше/ свак’ задасак жељне душе./ Загрли ме, дах ми стесни;/ ал’ очију поглед њез’ни’/ нагон узда, занос трезни;/ из њега ми мисо сине:/ „Мајко!“ – „Сине!“ одзову се уста њена,/ а из белих из рамена/ Поникоше бела крила:/ то је била – моја вила” (Костић 2005: 31).

иако се и ова песма, као и Змајева, завршава националном апотеозом, у којој се осветнички звук гусала готово једначи са хармонијом сфера: „Ал’ не чујем оног звука,/ звонке јеке, мамна гука,/ што у светлији’ њених друга:/ гласи мука и покаја,/ шапат јада, сузни бризи,/ неодољних узди-саја/ бројанички, свети низи;/ старе славе сетна хвала,/ а скорањих срамних зала/ осветница – јека од гусала” (Костић 2005: 36). Ипак, пукотине и код Змаја постоје, па, ако, по Владушићу, „рефлексија смрти као такве” доводи до „померања [које – Ђ.Р.] антиципира модернистичко интересовање за смрт као такву” (Владушић 2009: 105), онда се и Змајева песма, у напону ауто-рефлексије и сећања на мртве који доживљавају звездано и песничко овенчавање, мора на себе осврнути у сопственом недостатку. Отуда песнички венац, као слика космичког загрљаја песме, не бива намењен оној којој се плете, него *свима* – у спомен (занимљиво би било, и то ћемо доне-кле и учинити, повезати Бранкову и Змајеву *споменицу*), што јесте останак у загрљају, али јесте и загрљај оних који се морају грлити да би *и ње* (мртве драге) у том загрљају било, али није загрљај *ње саме*, чиме метафизика претапања, као своје апорично наличје раскрива немогућност метафизике звезданог *препознавања и ошкровења*. Са друге стране, песникова немоћ да испле-тени, изаткани, изречени, песнички венац „у вис баци” враћа нас Бранковој немоћи да уздигне драгу „међ звездице”. Космос остаје неосвојив и за Бранкову и за Змајеву песму, с тим што је у Змајевој песми драга већ мртва и може бити само звезда, док је у Бранковој песми (још увек) у загрљају, те се дијалектика земаљског и космичког (астралног) и даље одвија у знаку присуства и одсуства и на земљи и у свемиру.⁵² Стога, ни песнички глас, „забављен о своме јаду” (венцу „тужних песама”⁵³), не може да се „гласа”, да се разглашава и раздрагава, да се размеће у својој снази, јер драге нема, па мора да измени „симболичку концепцију” песме и да „Бранкову мета-фору звука замени метафором светлости” (Исто). Светлост антиципира даљину, удаљеност, растојање и дистанцу и, што је још важније, антиципира феноменологију погледа и комуника-ције путем присутне/неприсутне слике удаљеног, односно удаљене. Зато и Ракићева „Симонида” започиње *сликом без погледа*: „Ископаше ти очи, лепа слико!” (Ракић 2002: 84), изнова са апо-строфом и са „апозицијом” која нам саопштава не само да погледа нема (да га није ни било)⁵⁴, јер

52 Отуда ни заједница која се грли и у којој се грли драга није заједница која се прижељкује, већ сурогат заједница, као што је и спомен сурогат-песма, песма-(под)сећање, песма „иза свега” (Јовановић Змај 1975: 240), произашла из немогућности да се начини песма космичке снаге (која времена спаја и стапа у истовременост и у бесмртност). Песник жели да песмом обгрли космос, да обгрли *све* (драга је *све* само у звезданој заједници), а може да обгрли само свој род (јер кад нема звезда, добри су и Срби).

53 Који ће у Дисовој „Тамници” постати „венац снова” који „главу кружи” (Петковић Дис 1970: 28), тако да није јасно да ли снови круже око главе – као венац, као ореол и постаје ли романтичарска и Змајева метафизика космичке светлости и жеље за космичким загрљајем, метафизика *светлости* код Диса – невиног пада као невиног страдања – невиности (модернистичке) жртве, или глава кружи око (венца) снова, вођена гравитацијом (кружења) сна као Попина „Глава бескућница” у *Споредном небу*, само са кућом у космичком сну – али сан Дисов је „сан моје главе” (Исто) и у сну моје главе су боје – трагови (остаци) звезда, па глава кружи око сна и сан кружи око главе у једној нагло искрслој космичкој драми у којој се са сигурношћу једино може рећи да се одвија *на земљи* (у Попиној песми ни то више није извесно – в. Попа 2020: 99), а не више (и) у космосу и да је песник „закован за земљу што животу служи” (исто) и да су и земља и живот – пад. Или, најзад, „главу кружи венац снова”, што би и без покушаја тумачења (или са свим овим тумачењима) била протоавангардна дисторзија синтаксе и завитлана перспектива достојна Расткове „Хелиотерапије афазии” (а недостојна критика које у Дисовим језичким закривљењима виде неписменост и бесмисао) – да ли „коњ миче ногама” (Петровић 1958: 367) или „ноге мичу коња” (Петровић 1958: 368) и соломоноског разрешења овог питања: „Ко кога премешта? Обртање око осовине. Истина обрнута, опет остаје истина” (Исто).

54 Три су такве „апозиције” у Ракићевој песми (апозицију овде не посматрамо у чисто граматичком, већ у онтолошко-метафизичком смислу – то су суштински симболички ентитети песме који се из ње могу „изузети” јер песма посведочава њихову не-постојаност). „лепа слика”, „камени стуб” и „тужна Симонида”. О првом и последњем смо већ говорили, о каменом стубу нисмо, али и његово изузимање свакако није случајност, јер ће се тај камени стуб на коме је осликана српска краљица (стуб као као универзални симбол који репрезентује метафизичку вертикалност, стуб који је потпора, гарант постојаности структуре, „стуб сећања”) на крају песме „претворити”

„знајући да га тад *не види нико* (курзив Ђ.Р.),/ Арбанас ти је ножем избо очи” (Исто), него и да слике нема и да ће се слика у наредним стиховима разлагати и распадати, из првобитне густине: „Али дирнути руком није смео/ Ни отмено ти лице, нити уста/ Ни златну круну, ни краљевски вео/ Под којим лежи *коса твоја густина* (курзив Ђ.Р.)” (Исто), у постепено размицање – у мозаик: „И сад у цркви на каменом стубу,/ у искићеном мозаик-оделу” (Исто) (са цртицом, тек да и овим графостилем нагласи мозаичност слике као мозаичност језика) и, најзад, у потпуну белину – „гледам те тужну, свечану и белу” (Исто). Шта се уписује у ту белину и шта иза тог уписивања остаје као старост, црnilо и чађ,⁵⁵ као песма, односно као мета-песма, предмет је Ракићеве астропоетске метафоре коју он наслеђује од Змаја. Чињеница да се Змајева песма готово читавим својим током развија као дијалог лирског субјекта са другим – са астрономом, показује да се и „LIX” *Ђулић увелак* појављује као потврда пролошке песме и да је Змај изнова заштићен од поразне (космичке) (само)спознаје ширењем те спознаје на друге (на разговор са другима), с тим да се сада утешно заједништво не проналази у националном колективу – колективу споме-на, већ у заједници (позитивног, просвећеног, астрономског) знања: „Видиш ону звезду горе»,/ Астроном ми један реко,/ »Мозак стане кад помислиш/ Како ј’ звезда та далеко.// Далеко је, високо је, –/ Сто година дугих прође/ Докле њена светла зрака/ До нашега ока дође.«// »Ми видимо звезду ову,/ Видимо је како трепти,/ А ње можда давно није,/ – Верујеш ли?» – Верујем ти!” (Јовановић Змај 1975: 308). За Ракића је таква ситуација незамислива. Модернистички песник је сам и поетички (модерно) само-свестан и ауторитет знања не може да уђе у песму на други начин до као метафоричка или алегоричка стилизација којом се исцртава и у слику преводи оно чега нема (а, како смо већ рекли, „нема слике”, па је речима осликано заправо оно што метапоетички руши грубо сазнајни квалитет астрономске слике која се кроз песму активира). Код Змаја је то поверење снажно, чак и несумњиво и први део песме се одвија са све интензивнијом потврдом знања, да би се завршио *сједињењем у знању* – најпре астроном изговара формулу заједништва – да он и лирски субјекат заједно *посматрају* феномен који је до тада био предмет астрономове (изговорене) хипотезе – „Ми видимо звезду ову”, а потом, на крају строфе, лирски субјект запечаћује поверење *као заједничку веру* (у знање и у поглед (знања) такође):⁵⁶ „– Верујеш ли?» – Ве-

у плочу, не само надгробну плочу (у Симониди се лако препознаје фигура мртве драге), него и у астралаб плочу – звездани запис и у песму као (нови, само-препознати) медијум (поновног) осликавања Симониде-драге (стуб је бео – плоча је црна – белини *непретихођеће* на којој ће се осликати непрогледали портрет одговара густина текстуалног палимпсеста, традиције – палимпсеста из којег сјај очију треба да пробије – да текст, да песма прогледа). Апозиције и изузимања наравно нема ако песма није правилна и ритмична, па се сваки искорак (приметан или неприметан) из те правилности може узети за симболички повлашћен. Уколико са Исидором Секулић поновимо да је код Ракића „ритам дакле пре и после свега” (Секулић 1986: 246), јер „ритам држи звезде, ритам и чини звезде, јер је он у вечним функцијама завитланих атома” (Секулић 1986: 246-247), онда се и свако искакање из ритма у „Симониди” мора повезати са нарушавањем њене астралне симболике, њене астралне метафизике.

55 Јасно је да је и Попина фигура зографа у „Манасији” дошла из Ракићеве песме, јер се посредно, као песник белине, односно сликар белим „премазане” површине, Ракићев лирски субјект у овој песми појављује и као зограф.

56 Традиционална астрономија, која је у веку позитивизма добила посебан (научни) ауторитет, полази од Кеплеровог става да је „астрономија блиско повезана са видом, то јест са оптиком” и да „не може прихватити ствари које се противе законима ове друге (оптике – прим. Ђ.Р.)” (Коире 2012: 90). У двадесетом веку, међутим, по први пут је уздрмана позиција астрономског знања као поузданог виђења и инструменталног (оптичког) доказа: „Нова физика учинила је да космос постане далеко тајанственији и несхватљивији када је уздрмала сигурније и разумљивије законе Њутнове физике као физике апсолутног времена и апсолутног простора. Нови ајнштајновски концепти гравитације, материје и важности брзине светлости као мере простора и времена усвојени су у космологији и астрономији. По први пут у астрономији теоријско закључивање и конципирање постаје битнијим од опсервације: како Ђедингтон пише: ’Нема знања о небеским телима која би била утемељена само (и искључиво) на посматрању’, при чему указује на то да чак и откриће нове звезде није чињеница по себи, јер се, због закривљења светлости, позиција нове звезде мора изнова израчунавати сходно Ајнштајновој теорији релативитета.” (Ебери

рујем ти!” Тек из овог поверења и након њега рађа се троп и песник може (под звезданим небом, наравно) да остане усамљен: „Јер с’ и мени кадшто чини,/ Усред ноћи сам стојећи,/ Ко да чујем слатке гласе,/ Ко да чујем миле речи./ Чини ми се ко да видим/ Светло лице звезде своје/ Ја је видим, ја је видим,/ – А ње давно нестало је...” (Исто). Оснажена рационалним сазнањем Змајева усамљена (не и усамљеничка) визија постаје условна, тропичка ситуација – причињавање које се остварује и у звучном и у светлосном регистру, али где, следствено Змајевој рационалистичкој поетској онтологији,⁵⁷ може превладати само једно – поглед: „Ја је видим, ја је видим”. Могли бисмо рећи да између Змаја и Ракића, у том *погледу*, и нема неке разлике – и Змај и Ракић виде и гледају очи оне која је (давно) нестала. Проблем је, међутим, у дефинисању овог „давно”. Јер, ако Симонидине очи никада и нису засијале и ако је песма предуслов једне неуспеле метафизичке операције прогледавања Другог (кроз песму), где се сјај очију „десио” само као језиком, песмом и временом (песме, певања) неухватљив, онда је и време прогледавања бесконачно отворено према прошлости, пореклу и извору погледа који се не може видети нити сагледати, па ни Ракић не може да гледа оно чега нема зато што не може да установи билост онога што је (можда) постојало, док Змај гледа несталу која је била и то била део његовог најинтимнијег и најужег породичног круга, што би било безначајно (тривијална биографема) да Змајева песма (у идеалу) свој космос не обликује као породичну заједницу. Тропичко померање песничког језика, настало у ситуацији осамљивања лирског субјекта и његовог непосредног сусрета са звезданим небом, код Змаја се (поуздано) наслања на позитивно знање и резултује метафизичком спознајом – виђењем несталог.⁵⁸ Ако ту има трауме, а има је и мора је бити, то је туга за изгубљеним, али се

2014: 10) Како се принципи нове космологије почињу јављати и у књижевности у све комплекснијим моделима и формама, постаје немогуће да књижевност на почетку двадесетог века себе подреди ма каквој врсти позитивног (ап ог прави не-видљиво а од коначног бес-коначно, не (само) стога што у временском закашњењу видљива слика доспева до нас када тог тела (звезде) већ нема, већ што је сама слика, у релативистичкој закривљености свемира, нешто друго од тела које је емитије и шаље. Са звездама се непосредно може говорити само у (романтичарској) вертикалној и праволинијској комуникацији. Чим дође до искривљења, до „сметњи на везама” звезде постају холограми нас самих, фантоми наших заблуда, због чега и астросимболички простор више није простор природе – ноћнога неба, него простор микрокосмичке ауторефлексије.

57 „Змајева замена звука светлостју, указује и на већу блискост Змајеве поезије рационалном погледу на свет” (Владушић 2009: 105).

58 То виђење опет није банални софизам – да се „прекрате муке” лирског субјекта и да се песма заврши једним одрешитим и одсечним метафизичким уверењем. Змај најпре до крајности растеже условну, фигуралну природу свог исказа: „чини ми се ко да видим” – дакле не само *као* да видим (светло лице звезде своје) – а можда га и не видим – него *чини ми се као да видим*, што је (парадоксално) и моменат удаљавања „светле звезде” (виђене, постојане драге), коју језик не може да досегне ма колико се ка њој пружао (увијао и извијао да потврди претходно стечено (астрономско) знање) и моменат обгрљивања (код Змаја је повећање дистанце изазов, а не (модернистички) пораз – што већа раздаљина, поузданији су докази о снази песничког језика који ту даљину савлађује), али на другачији начин. Светло лице се можда и не може видети, али *свећуцаво* може. Напор, упирање (слуха, очију, језика) да се *свећло* види (да се открије) чини да *неуказива свећлост* трепери и у песниковим се чулима (у погледу заправо – чуло вида доминира) појављује као *непостојано свећлуцање* – као *звезда виђена са земље*. За Змаја ово свећлуцање није варљиво (варљиво је за модернисту – за Ракића), ако то није романтичарска варљивост која и у Бранковој песми *звезду* раздваја од *звездице* – за Змаја свећлуцање је позив на аактивирање свих снага (песничке) имажинације: „за биће које сањари свећлуцање је нешто што је веће од светлости, јер је имагинарној суштини свећлуцања својствено да се шири, да се распростире далеко од граница које јој је одредио први поглед” (Башлар 2001: 245). Отуда и егзалтација лирског субјекта на крају песме: „Ја је видим, ја је видим (Еурека! – нашао сам! – прим. Ђ.Р.)/ – А ње давно нестало је...”. Да је Змај на крају претпоследњег или (најбоље) последњег стиха ставио узвизник (и тиме поновио Архимедову проналазачку усхићеност), били бисмо сигурни у снагу његовог открића и у одушевљење том снагом – коначног виђења не-видљивог. Али Змај је ставио три тачке и оставио нас у недоумици (која траје). Можда се песма довршава екстазом песничког (метафизичког) откривања – *виђења невидљивога*, а можда је и то виђење намах препознато као илузија (црта располажује простор између последња два стиха) – шта видим кад ње, Реалне, бивше, више нема и каква је утеха од тог виђења? Или је снага виђења утолико већа што се не види само нестало, већ се видом и песмом, за разлику од Ракића, захвата и оно давно

зато има изгубљено као оно што се (једном, давно) имало.⁵⁹ Ракић, међутим, хоће да (песмом, њеном астралном епифанијом) има оно за шта *није сиђуран* (то је оно велико *можда* раног модернизма) да је икада и постојало и било.⁶⁰ Зато је и тропичко саздање (и сазнање) његове песме остварено на много неухватљивији и флуиднији начин. У четвртој строфи „Симониде” сазнање о звездама (сада као део једног општег знања, и опште, не стручне информисаности, што је и први корак ка тропизацији – десцијентификацијом једне идеје та се идеја преводи у свакодневни говор,⁶¹ а потом у (песничку) слику – у метафору) неодољиве сличности са Змајевим, јавља

(древно) – његово место и његово постојање у прошлости. Три тачке су савршени завршетак Змајеве песме, јер оне подвлаче дилему која уздрмава романтичарско биће (шта се друго до дилеме и може осећати под звезданим небом). Ту дилему ће (модернистички) „разрешити” Милан Ракић.

59 „На тај начин положај мотива туге постаје парадоксалан: она је, са једне стране, најдубље осећање субјекта, а са друге стране, његова спољашност у којој се врши синтеза колектива и мртвих. Туга тако постаје умирујући инструмент који 'дероматизује' мотив мртве драге, али га при том још увек не дезинтегрише.” (Владушић 2009: 118)

60 Помрачености Ракићевог универзума одговара траума времена и неутолјива жеђ за прошлошћу, за давнином, што је у потпуној супротности са ангелолошким (астралним) идеалом *Божанствене комедије*, јер „добри анђели живе у константној обасјаности” и, „како им је визија непомрачена”, „није им потребно ни сећање” (Корниш 2000: 126 – прев. Ђ.Р.). Отуда су анђели светлосна, зрачна бића, а „сматра се да је илуминација тренутна” (Корниш 2000: 131 – прев. Ђ.Р.) Ракићева песма жели зрачну моменталност, добија (пост)астрономску светлосну темпоралност, а губи и романтичарску (Змајеву) колективну утемељеност (спајање са националном и са националном прошлошћу) и моменат наде у постмортално (макар и нихилирајуће) стапање када „ћемо једно бити” (Јовановић Змај 1975: 240) – када ћемо бити безвремене – када ћемо бити *сада*!

61 Отуда човек, а не *песник*, види „сјај, облик и боју далеких звезда што већ не постоје”, а које му „*и*пак [курзив Ђ.Р.] шаљу светлост своју”. Раздвајање човека и песника уочљиво је у структури песме – четврта строфа је једина у којој се прекида „разговор” лирског субјекта са „сликом”, а заправо је удаљавање од разговора и у просторном смислу – алегоријом (тропом) се одлази до „као звезда” (иако је далек пут од Ракићевих звезда-фигура до Миљковићевих звезда-метафигура: распрскавајућих *звезда-као-метафора* у „Балади” (Миљковић 2001: 233)), односно *човек* се ставља у хипотетичку ситуацију *да (и)пак види већ нејош постојеће*, док се *песник* у овој строфи појављује само посредно, прилогом „већ” који ће се у наредној, „песниковој строфи” („Тако на мене”) поновити да означи непостојање и временску (и поетичку) неухватљивост онога што се посматра (онога што се жели видети). Ако *звезде већ не постоје*, па у последњој строфи, у песми, „нема” ни „тужне Симониде” која је „сада...већ давно”, у претпоследњој строфи нема онога што се *као звезда види*, јер то нису Змајеве далеке звезде што не постоје (па се види нестало, не-постојеће), него су то звезде што *већ* не постоје, због чега оно што *човек (и)пак види* није видљиво и песнику и нестаје у белини између двају строфа. Звезда се није појавила *на небу* да би је човек видео, а песник изгубио. *Човека звезда* се појавила у *песми*, а изгубљена је (за песника) у белини *међустрофичког простора* (белини која постаје семантички и херменеутички релевантна и припада и текстуалном („садржинском” – „гледам те тужну, свечану и белу”) и не-текстуалном слоју песме). У овој чињеници огледа се епохални значај Ракићеве астропоетике, која је, губећи небо као природни, оспољени, универзални простор комуникације и метафизичког саобраћања песника и космоса, заправо *изгубила романтизам* и тај је губитак и освестила и забележила (да не кажемо „насликала”, јер Ракић прави *нову фреску* „сликајући (песму) по белини – утискујући је у белину”). Стога ни фигуру *човека* не треба видети само као фигуру једнога детронизованог знања о звездама, које се из ауторитативне позиције научног сазнања (коме поезија верује) сели у свакодневни говор и постаје фраза. Фигура човека је, надам се, фигура *бившег (романтичарског) песника*, коме Ракић не одриче нити оспорава вредност. Ракић *оспорила уверење* романтичарске песме да се на небу, у звездама, погледом, поетиком и знањем може досегнути и доживети трансцендентни сусрет и загрљај са Другим. Када се не оспорава вредност, али се оспорава уверење, вредност *постојаје* као традицијски мост и у модернистичку (Ракићеву) песму се уписује као траг негираног уверења. Можда (нови) песник не види сјај, облик и боју звезда (што већ не постоје) али види и записује њихов траг у песми, а тај траг ће се, као нови метафизички хоризонт модернизма појавити у поезији Владислава Петковића Даса – „Ал’ бегају звезде; остављају боје/ Места и даљине и визију јаве;/ И сад тако живе као биће моје,/ Невино везане за сан моје главе” (Петковић Дас 1970: 227-28). Поетика сусрета постаје поетика трага и атрибути придодати звездама као атрибути који омогућавају њихову видљивост *јесу трагови* онога што се *не види* – а не види се *тело звезде* (о телу и отеловљењу је реч у модернизму и о телу је реч (понајвише) у Ракићевој поетици): „када звезде посматрамо *голим оком* (курзив Ђ.Р.), оне се нама не представљају својом

се, међутим, од свога почетка – као фигура:⁶² „И као звезде угашене, које/ Човеку ипак шаљу светлост своју,/ И човек види сјај, облик и боју/ Далеких звезда што већ не постоје” (Ракић 2002: 84). Ракићево „као”, са алегоријом која следи, одражава се на онтолошки смисао последње строфе, о којој смо већ и говорили, тако да последња строфа „Симониде” јесте *рефлекс претходне строфе* – она се *објашњава алегоријом* („Тако на мене са мрачнога зида” (Исто)), па је и сјај Симонидиних (тужних) очију заправо сенка сенке, фантом фантома,⁶³ Реално непостојеће које се, као искуство певања, отиснуло у самој песми, у њеном (мета)фигуралном одјеку – тако сијају Симонидине очи! Међутим, ово „тако” се може проширити и на целу песму, па „тако” није сигнал који упућује само на то да је последња строфа отисак претходне строфе-фигуре, него и да је последња строфа *описак* целе песме, свега што се у њој догађа кроз процес пражњења и

правом, или, да тако кажемо, голом величином, већ су окружене *извесним ореолом и сјајним зрацима* (курзив Ђ.Р.), нарочито када је ноћ поодмакла; отуда се чине много већим него кад би остале без ових помоћних ивица; јер угао гледања (видљиви пречник) није одређен основним *шелом звезде* (курзив Ђ.Р.), већ светлошћу која је окружује” (Галилеј, према: Коире 2012: 114). Ракићевом песнику довољно је „голо око” – телескоп Змајевог астронома није му више потребан – јер већ зна да увеличавајућа астрономска оптика у модернистичкој поезији нити шта увеличава нити шта велича. Најзад, и сама астрономија, у исто време, почиње занемаривати оптичку непосредност сазнања и све више иде трагом теоријске космологије, претпоставки, дијаграма, текста. Док Данте, блажен међу звездама, „прозире” звездани ореол и у звездама види старце, пророке, свецe и анђеле, при чему је свестан репрезентативности слике (али и њене етичности, дакле истинитости) (в. Корниш 2000: 83), романтичари су већ на трагу метафигуралне астропоетике, па у звезде смештају недостижну и несталу (мртву) драгу, у чијим се очима, код Дантеа, „*рефлектује слика*” (курзив Ђ.Р.) коју ће Данте тек описивати” (Корниш 2000: 110 – прев. Ђ.Р.), а модернисти најпре виде чисту репрезентацију која се огледа у себи самој, јер средиште не постоји (осим као непознаница и (у непознатости) ништећа сила – Ракић) да би, затим, звезданим ореолом окружили сопствену главу (глава-звезда, глава-сан – Дис), заменивши сањарију мишљу или „мишљењем (ауторефлексijом) сањарије” и учинивши, по Башлару, највећи прекршај у контемплирању космоса, а то је парцелација космичке перцепције, јер је „космичка слика непосредна” и „она нам даје цјелину прије него дијелове” – „Сањар свијета не познаје расцеп свога бића” (Башлар 2021: 171).

62 Што, опет, није случајност – веза између метафоре и звезде, односно између песничке фигуре и фигуралног обликовања астралних симбола суштински одређује асоцијативни капацитет симбола звезде којим језик као да непрестано говори о себи и велича своју (бескрајну) моћ репрезентације. Тај однос присутан је у средњовековљу, присутан је и код Дантеа, а посебно је, по Ангусу Флечеру, наглашен у шеснаестом веку када се ова веза потврђује и теоријски образлаже, па се „метафора може упоредити са звездом по поштовању лепоте, светлости (сјаја) и кретања: исто тако се алегорија сагледава као фигура састављена од бројних звезда, које су Грци називали *Astron*, Латини *Sidus*, а ми их називамо сазвезђима, која су дружина или спој више звезда” (Флечер, према: Корниш 2000: 106 – прев. Ђ.Р.). Ако је звезда метафора, а алегорија сазвезђе, онда можемо рећи да је и четврта строфа „Симониде”, у смислу метафигуралне поетике и онтопоетичке топологије, дакле не само структурне него и просторне одвојености (с обзиром на простор коме нас упућује), једно *немогуће сазвезђе*.

63 Позната Едингтонова теорија о „звездама-духовима”, коју Јејтс одушевљено прихвата не само као песничку, већ и као реалну могућност неког будућег „путовања кроз време”, може се применити и на Ракићеву астропоетику: „У Универзуму који се шири Едингтон нас упућује на ’теорију духова’, појашњавајући да у универзуму савршене сферичности фантомске слике звезде, које су мртве милионима година, живе и показују се у слици коју ствара њихова светлост, чинећи да се оне и не могу разликовати од правих звезда.” (Ебери 2014: 14 – прев. Ђ.Р.) Ипак, Ракић не дели Јејтсов ентузијазам – нити звезде нити звездане слике доспевају до песниковог погледа, нити је путовање кроз светлост, као путовање кроз време, могуће трагом исте ове светлости (иако се путовање жели). У том смислу могли бисмо говорити о Милану Ракићу као о песнику који надилази једну астропоетичку илузију и иде далеко испред свога времена. Међутим, не ради се о надилажењу, већ о антиципацији послератног модернизма – Ракићева космопоетика (као ни наука у тренутку док Ракић пише своју песму) још није дозрела до оних метафизичких хоризоната и убеђења који ће се отворати песницима космичког модернизма и авангарде – отуда нихилирање није предност, већ (нормални) заостатак за оним што тек треба да дође (то би било исто као да нихилистичку поетику суицида у модерни сматрамо епохално зрелијом од развијене суицидалне метафизике међуратног модернизма само зато што ће позни модернизам остати без тог метафизичког утемељења).

уписивања.⁶⁴ Ракић придодaje маске, наслојава велове, од вела „слике” коју гледа, а који покрива њену густину, па је једнак белини – лирски субјекат гледа у белину као у вео, до маскирања песме која у последњој строфи носи вео властите фигурације, властите тропичке природе. Испод тих слојева, као испод палимпсеста – црног и чађавог текста који имитира *чистиу густину слике* (чисту густину, као читљиву густину (лепоту) слике, као видљивост и виђеност – зар *чистиа* густина није читљиви космос, космос који нас гледа?) просијава нешто што „већ сад не постоји” и што се зове *звезда*, али је и звезда и космос то чега (у гледању и у песми) нема, па се у првом стиху претпоследње строфе једна реч прерано откида, не прешавши у наредни стих: „И као звезде угашене, *које* (курзив Ђ.Р.)”. Угашене звезде, угашени свемир, свемир без светлости, чађ и мрак, земља, зид, мапа, карта, астралаб-плоча показују Ракићеве звезде... *Које* звезде („удаљене *које*”?) Које очи? Које слике? Које песме? – „Старе песме, старе звезде, неки стари дан, Ја сад једва могу знати да имадох сан” (Петковић Дис 1970: 125).

ИЗВОРИ

- Алигијери 2016: Dante Aligijeri, *Božanstvena komedija*, Београд: Dereta.
- Андрић 1961: Иво Андрић, *Травничка хроника*, Београд: Просвета.
- Андрић 1971: Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Библија 2001: Ђура Даничић, Вук Стефановић Караџић (прев.), *Библија или Свето писмо Старога и Новога завета*, Београд: Издање Библијског друштва.
- Винавер 1985: Станислав Винавер, *Громобран свемира*, Београд: „Филип Вишњић”.
- Дучић 2003: Јован Дучић, *Песме*, Сремски Карловци: Каирос.
- Јовановић Змај, Jovan Jovanović Zmaj, *Poezija*, Sarajevo: »Veselin Masleša«.
- Лазих 2009: Radmila Lazić, *Zvezde su lepe, ali nemam kad da ih gledam*, *Antologija srpske urbane poezije*, Београд: Samizdat B92.
- Костић 2005: Лаза Костић, *Међу јавом и међ сном*, Београд: Политика, Народна књига.
- Лалић 1959: Ivan V. Lalić, *Melisa: poema*, Zagreb: Lykos.
- Миљковић 2001: Бранко Миљковић, *Сабране песме*, Ниш: Просвета.
- Петковић Дис 1970: Владисла Петковић Dis, *Песме*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Петровић 1958: Растко Петровић, *Избор I: 1919-1924*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Попа 2020: Васко Попа, *Изабране песме*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Радичевић 2005: Бранко Радичевић, *Туђа и ојомена*, Београд: Политика, Народна књига.
- Ракић 2002: Милан Ракић, *Песме*, Сремски Карловци: Каирос.
- Рилке 1968: Рајнер Марија Рилке, *Лирика*, Београд: Просвета.
- Христић 2012: Јован Христић, *Сабране песме*, Београд: Танеси.
- Шекспир 1966: Viljem Šekspir, *Istorijske drame, Henri peti, Henri šesti*, Београд: Kultura.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел 2021: Aristotel, *О небу*, Београд: Ukronija.
- Башлар 2001: Гастон Башлар, *Ваздух и снови: оглед о имагинацији кретања*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

64 Чиме се (надамо се) руши (и требало би већ једном да се сруши!) мит и анти-мит о Ракићу као о „јасном песнику”, једноставном, досадном, немаштовитом, скандалозно баналном, „без вербалне маште, снаге у језику” (Павловић 1974: 143) и о његовом космосу, у коме је „свака ствар јасна, и *светла* у тој јасности, управо зато што је коначно дефинисана, што је уграђена у *безизлазно-мрачни* Ракићев космос” (Константиновић 1983а: 115).

- Башлар 2021: Gaston Bašlar, *Poetika sanjarije*, Beograd, Čačak: Alef, Gradac K.
- Блуменберг 1987: Hans Blumenberg, *The Genesis of the Copernican World*, London, England; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Бошковић 2014: Драган Бошковић, Узалуд: поетичко место Бранка Миљковића у једновековној модернизацији српског песништва, у: Александар Б. Лаковић (ур.), *Бранко Миљковић: Моћ речи: зборник о стваралаштву Бранка Миљковића (1934-1961)*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић”, 68–77.
- Бошковић 2015: Dragan Bošković, *Zablude čitanja*, Beograd: Službeni glasnik.
- Владушић 2009: Слободан Владушић, *Ко је убио мртву грађу*, Београд: Службени гласник.
- Ебери 2014: Katherine Ebury, *Modernism and Cosmology: Absurd Lights*, London: Palgrave MacMillan.
- Јанкелевич 2017: Vladimir Jankelevič, *Smrt*, Beograd: Orion Art.
- Јерков 2010: Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha, knjiga prva: De/konstitucija*, Beograd, Požarevac: Institut za književnost i umetnost; Centar za kulturu, Edicija Braničevo.
- Коире 2012: Александар Коире, *Од затвореног светла до бесконачног свемира*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Корниш 2000: Alison Cornish, *Reading Dante's Stars*, New Haven and London: Yale University Press.
- Константиновић 1983: Radomir Konstantinović, *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, 4, Beograd, Novi Sad: Prosveta, Rad; Matica srpska.
- Константиновић 1983а: Radomir Konstantinović, *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, 7, Beograd, Novi Sad: Prosveta, Rad; Matica srpska.
- Маркс, Енгелс 1982: Karl Marks, Fridrih Engels, *Manifest komunističke partije*, Beograd: BIGZ.
- Николић 2022: Ненад Николић, *Бранко, романтичарски песник*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Павловић 1974: Миодраг Павловић, *Поезија и култура*, Београд: НОЛИТ.
- Пејовић 1975: Božidar Pejović, Bilješka o piscu, у: Jovan Jovanović Zmaj, *Poezija*, Sarajevo: »Veselin Masleša«.
- Платон 1981: Platon, *Timaj*, Beograd: Mladost.
- Пос 2001: Richard L. Poss, Stars and Spirituality in the Cosmology of Dante's *Commedia*, *Culture and Cosmos: A Journal of the History of Astrology and Cultural Astronomy*, Vol. 5, no 1, Lampeter, Ceredigion, Wales: University of Wales Trinity Saint David, Faculty of Humanities and the Performing Arts, 49–66.
- РМС 2011: Мирослав Николић (ур.), *Речник српскога језика*, Нови Сад: Матица српска.
- Скерлић 1961: Јован Скерлић, *Критике*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Слотердијк 2015: Peter Sloterdijk, *Sfere, Makrosferologija*, том II, Beograd: Fedon.
- Стојановић 2005: Драган Стојановић, Између астралног и сакралног: „Santa Maria della Salute” Лазе Костића, *Летипис Матице српске*, год. 181, књ. 476, св. 1–2, Нови Сад: Матица српска, 90–125.

FROM ROMANTICISM TOWARDS MODERN(ISM): ONE (RANDOM) ASTRAL JOURNEY THROUGH SERBIAN POETRY

Summary

In this work we are analyzing astropoetic evolution of modern serbian poetry, beginning with romanticism, with poetry of Branko Radičević, Laza Kostić and Jovan Jovanović Zmaj, towards modernism and the first signs of a new astropoetics (in Milan Rakić's poetry). Keeping in mind that this theme is too diffuse and impossible to reach in its totality, poetry and poets that have been chosen are selected not only by epochal criteria and criteria of history of literature, but also by the personal affinities, so hermeneutical approach in this text has all the deficiencies which are typical in astropoetics, and it means that the cosmic space in all its vastness and every star-sign in it couldn't be either seen, or poetically reached or interpreted except in a partial way. Forced to choose our hermeneutical priorities we chose those phenomenons which are dominant in astropoetics of romanticism and early modernism: phenomenons of glance, time, trace, cosmic distances and depths, of metaphorization, allegorisation and poetic reflection of stars as literary symbols.

Keywords: stars, astronomy, astrology, astropoetics, glance, eyes, time, cosmos, sphere, trace

Dorđe R. Radovanović