

Милица Р. Миланков*
Институт за књижевност и уметност
Београд
ORCID-ID 0009-0003-8574-8965

Оригинални научни рад
Примљен: 5. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

„ПИЕТА” ИВАНА В. ЛАЛИЋА: ЕКФРАЗА ВИЗУЕЛНОГ МОДЕЛА И ПОХВАЛА ВИЗУЕЛНЕ УМЕТНОСТИ

У раду посвећујемо пажњу песми „Пиета” из песничке збирке *Писмо* (1992) Ивана В. Лалића. Песми није посвећена нарочита пажња у досадашњој науци, с изузетком неколиких вредних студија, на чије се идеје надовезујемо. Наш главни фокус представља истраживање природе Лалићевих стихова кроз призму различитих теорија екфразе. Темелје интерпретацији поставља теорија екфразе визуелног модела (Тамар Јакоби). Примењујући, али и преиспитујући претпоставке теорија Леа Шпицера, Марија Кригера, Венди Стајнер, Џејмса Хефернана, Тамар Јакоби и других, и спајајући наизглед противречне теоријске импликације, анализирамо однос дескриптивности и наративности, статичности и динамичности, простора и времена, те видљивог и невидљивог у Лалићевој песми. Остварујемо и нужни интердисциплинарни дијалог с историјом уметности, хришћанском иконографијом и визуелним представама сугерисаним насловом песме, то јест *pietà* композицијама, које доводимо у везу с привилегованим темама и мотивима Лалићеве поезије – Богородицом и љубављу. Ослањајући се на дуговеку традицију тумачења односа између књижевних и визуелних уметности, закључујемо да Лалићева „Пиета” не дозвољава свођење на било који теоријски оквир без остатка – средства на

* milica.milankov00@gmail.com

којима почива откривају да она представља својеврсну вербалну похвалу визуелне уметности о којој пева.

Кључне речи: Иван В. Лалић, „Пиета”, *Писмо*, *pietà*, Богородица, екфраза, однос дескриптивности и наративности, просторне и временске уметности, видљиво и невидљиво.

Богата и драгоцена традиција тумачења песничке збирке *Писмо* (1992) Ивана В. Лалића, традиција која почива на напорима трудољубиво улаганим у расветљавање песнику важних и у збирци повлашћених тема, мотива и идеја, песму „Пиета”¹ ипак није досад поставила у само средиште интерпретативне пажње.² Песма која се у Лалићевој претпоследњој збирци нашла у циклусу са неким од најлепших, најчитанијих и највише анализираних песама, попут песама „Шапат Јована Дамаскина” и „Никада самљи”, завређује нарочиту пажњу не само због неупитног уметничког квалитета. Она у себи сабира неке од круцијалних преокупација свеколиког Лалићевог песничког света и његових поетичких доминанти. Посредно или непосредно, „Пиета” одражава истанчан осећај за песничку транспозицију фигуре Богородице,³ хришћанске мотиве,⁴ тему љубави, тему спасења, однос видљивог и невидљивог,⁵ однос простора и времена,⁶ те брижљиво неговану песничку слику.⁷ У овај низ неминовно спадају и неки

¹ В. Лалић 2022: 75. Наводи из песме биће дати према овом издању.

² Међу изузецима се налазе текстови „Наративност поезије Ивана В. Лалића” Бојане Стојановић Пантовић (2007: 93–108) и „Слика, икона и скулптура Богородице у песмама Ивана В. Лалића” Ане Козић (2024: 53–61). У њима су ауторке посветиле извесну пажњу песми „Пиета” и изнеле драгоцене идеје, о којима ће у овом раду свакако бити речи.

³ О фигури Богородице у Лалићевом песништву, од обиља литературе, в.: Стојановић 2007: 67–123; Алексић 2012: 401–410; Миленковић 2020: 201–221; Благојевић 2023: 137–155; Козић 2024: 53–61.

⁴ О религиозној тематици и хришћанским мотивима у песништву послератног модернизма в.: Башчаревић 2016: 9–20.

⁵ О односу видљивог и невидљивог у Лалићевој поезији, в. исказ самога песника: Лалић 1997: 280 и, такође из мора литературе, уп.: Велмар Јанковић 1987: XXIX; Јовановић 1994: 165; Јовановић 1997б: 13 и даље; Делић 2003: 9;

⁶ О односу простора и времена, о којем проговара и лирски субјект песме „Места која волимо” (в. Лалић 1969: 85), в.: Петровић 1988: 947; Јовановић 1994: 188; Јовановић 1997б: 12; Јаћимовић 2007: 114.

⁷ О песничкој слици у Лалићевој поезији и поетици најпре в. песничко поимање слике (Лалић 1997: 268, 287), често проматране у вези с поезијом и поетским наслеђем Војислава Илића, а елабориране и у засебном есеју о Војиславу Илићу (в. Лалић 1997: 29–44), а потом уп.: Јовановић 1994: 165; Божовић 1996: 38; Урошевић 1996: 27; Микић 1996: 69–95; Шеатовић Димитријевић 2004: 55; Христић 2005: 109; Бошковић 2007: 422; Лазаревић ди Ђакомо 2012: 144; Миленковић 2019: 80.

од Лалићевих доминантних поступака – интертекстуалност и цитатност. Већ сâм наслов „Пиете” недвосмислено указује на интерсемиотички, односно интермедијални цитат⁸ из домена ликовних уметности. На тај начин, ова песма ступа у важну микрозаједницу песама из збирке *Писмо* које остварују дијалог с историјом уметности, попут песама „Грчка грнчарија”, „Меланхолија”, „Римска елегија”, „Шапат Јована Дамаскина” и других. Расветљавање одлика, значаја и свеукупне песничке вредности „Пиете” из новог угла позива на велик теоријски екскурс о интертекстуалности, цитатности, а понајвише о екфрази и разноликим видовима њеног испољавања, али и на интердисциплинарни дијалог с историјом уметности и хришћанском иконографијом.

Сâм Лалић је једном приликом изнео сопствено виђење цитатности, већ чувено и с разлогом радо навођено:

Замислите да је песма један осетљив тонски запис; у њему ћете разабрати и пратеће, разнородне звуке или шуме, неодвојиве од акустике простора где је запис настао. То је та цитатност, ако одређену културу или традицију схватимо као простор снимка тонског записа. (1997: 277)

„[П]ратећ[и], разнородн[и] зву[ци] или шумов[и]” не обухватају само језичке цитате – подстакнути како Лалићевим доживљајем цитатности тако и самим његовим песничким опусом, проучаваоци деценијама указују на различите манифестације цитатности, интертекстуалности и интермедијалности у делу Ивана В. Лалића.⁹ Интертекстуалност је, штавише, проглашена „једн[ом] од фундаменталних одлика” (Бошковић 2007: 422) поетике овог песника, који је непрестано успостављао „лирски дијалог са временом, историјом и културом” (Јовановић 1997б: 11). У *Писму*, у којем је Лалићев песнички развој „досегао врхунац” (Петковић 2007: 189), песник видно „усложњава интертекстуални материјал” (Шеатовић Димитријевић 2004: 121). Поводом *Четири канона* речено је да се у Лалићевој поезији цитатност не може „ограничити само на језички цитат, већ као и у осталим његовим песмама овде находимо мноштво интерсемиотич-

⁸ Функционално раслојена у утицајној теорији Дубравке Ораић Толић, цитатност се испољава, између осталог, и у виду интерсемиотичких, односно интермедијалних цитата, који упућују на подтекст пореклом из друге врсте уметности (в. 1990: 21–22).

⁹ Сажет преглед одабраних истраживања на тему Лалићеве интертекстуалности в. у: Делић 2019: 622–623. Из тог прегледа, али и других извора, издвајамо радове који из различитих углова проматрају овај феномен: Стипчевић 1999: 35–53; Стојановић 2007: 67–123; Шеатовић Димитријевић 2004; Стојановић Пантовић 2007: 93–108; Петковић 2007: 215–230; Јовић 2007: 231–263; Петровић 2007: 345–365; Делић 2011; Лазаревић ди Ђакомо 2012: 71–163; Благојевић 2023: 137–155; Козић 2024: 53–61. О аутоцитатности пак у збиркама *Страсна мера* и *Писмо* в.: Аврамовић 2015: 79–104.

ких цитата, из иконографије и сликарства” (Стипчевић 1999: 48 – наш курзив). Последња песникова збирка доживљава се као „велика – једна од највећих у српској поезији – химна поезији и уметности уопште (сликарству и, посебно, музици)” (Јовановић 1997б: 80 – наш курзив). Ови важни закључци вишеструко су потврђивани:

Дијалошка природа Лалићеве поезије се не исцрпљује само у истраживању интертекстуалних релација његових пјесама са лириком свијета. Лалићев дијалог прелази и на терен других умјетности и медија, превасходно музике, а онда и сликарства. (Делић 2019: 623)

Зато „интертекстуалне релације” у Лалићевој поезији јесу и „интермедијалне, естетске и културно-историјске” (Делић 2019: 624).¹⁰ Поводом песме „Пиета” истакнуто је да песник остварује чак двоструку интертекстуалну везу – с Тином Ујевићем и *pietà* композицијом, од којих је Микеланђелова скулптура из Ватикана свакако најчувенија (в. Стојановић Пантовић 2007: 105). Уз песму „Пиета”, и песме „Фра Анђелико слика Благовести”, „Kunsthistorisches Museum” и „Шапат Јована Дамаскина”, у којима је фигура Богородице посредована кроз различите уметничке форме, сведоче о Лалићевој „интертекстуалност[и], интеркултуралност[и] и интермедијалност[и]” (Козић 2024: 59), односно о томе да „Лалићева култура сеже веома далеко, и дубоко, па безмало да нема простора европске културе до којег се није пружио корен Лалићевог радознања.” (Стипчевић 1999: 38)

Свака анализа интертекстуалних и(ли) интермедијалних веза у Лалићевој (и не само Лалићевој) поезији ваљало би да пође од следећег сазнања: „Да би *цитат* функционисао у вези са *прототекстом* потребно је да у читаочевој свести постоји живо сећање о целој песми, или одељку песме, из којих је цитат узет.” (Стипчевић 1999: 48) Другим речима, песник тражи од нас рецепијената „да наиласком на цитат сами досегнемо прототекст. У вези са прототекстом ми допуњујемо смисао и значење Лалићеве поезије.” (Стипчевић 1999: 49) Да ли песма садржи интрасемиотички или интерсемиотички цитат, односно да ли остварује дијалог са другим текстом или делом из друге уметности, не мења императив (пре)познавања прототекста – он и даље представља нужан предуслов за читање, разумевање и тумачење песме. У случају „Пиете”, рецепијент мора бити упознат с темом *pietà* у историји (западнохришћанске) уметности – представом мртвог Христа, тек скинутог с крста, у Богородичином

¹⁰ В. нпр. интермедијално/интерсемиотичко проматрање Лалићеве песме „Фреска” у: Шеатовић Димитријевић 2003: 483–484; Делић 2011: 121 и даље. В. и поменути рад „Слика, икона и скулптура Богородице у песмама Ивана В. Лалића” (Козић 2024: 53–61).

наручју, односно крилу (уп. Финалди 2000: 60). Ликовна композиција на коју упућује наслов Лалићеве песме дугује свој назив италијанској лексеми која означава саосећање, сажаљење, (са)милост,¹¹ а тематски се не подудара ни са једном сценом предоченом у јеванђељима – потиче из дванаестог века и премошћава јаз између Христовог спуштања са крста и потоњег погребенија (в. Финалди 2000: 60).¹²

Осим што ће поћи од свог предзнања о датој теми из историје уметности, читалац Лалићеве песме не сме своју рецепцију ограничити искључиво на Микеланђелову знамениту скулптуру из цркве Св. Петра у Ватикану (1498–1499) – сама песма то не захтева. Мада јесте најпознатија, поменута Микеланђелова скулптура представља тек једну од три, односно четири скулптуре на исту тему само у Буонаротијевом опусу¹³ – а свакако тек једну изведбу ове теме унутар њене дуговеке традиције у читавој историји уметности, не само италијанској и не само ренесансној.

¹¹ Гертруд Шилер (1905–1994), ауторка капиталних студија о хришћанској иконографији, пише о скулпторалним остварењима ове теме и подсећа на њихове називе у различитим националним традицијама: док се у Италији очулотворена тема Богородице с мртвим Христом у крилу назива *Pietà* (исти термин присутан је и у Енглеској), у Француској је позната под називом *la Vierge de pitié*, у Немачкој *die Marienklage*, *das Vesperbild* или *die Pietà*, а одговарајући латински термин је *imago beatae Virginis de pietate* (1972: 179). Лалићев одабир италијанског термина могао би бити одраз чињенице да је италијанска варијанта најпознатија, најприсутнија у историји уметности и најближа љубитељима и познаваоцима уметности, али би могао и имплицитно сугерисати песников одабир конкретне (италијанске) традиције и њеног подразумеваног корпуса уметничких дела на дату тему. У том случају, не треба занемарити могућност да „Пиета” на овај начин припада медитеранском кругу тема Лалићеве поезије, односно одражава приврженост Медитерану као „духовно[м] завичај[у]” (Делић 2019: 630). У свом приступу Лалићевој „Пиети”, нећемо се фокусирати на италијански визуелноуметнички корпус, него ћемо читати и тумачити песму независно од специфичности националних уметничких традиција.

О различитим аспектима Лалићевог односа према Медитерану в. и: Лалић 1997: 276, 287; Стипчевић 1999: 53; Христић 2005: 104; Шеатовић Димитријевић 2004: 53; Шеатовић Димитријевић 2007: 135 и даље; Ужарева 2022.

О Лалићевом односу према Италији као „де[лу] оне Лалићеве ’унутрашње географије’ о којој песник сам говори” (Лазаревић ди Ђакомо 2012: 105; в. Лалић 1997: 274) в.: Јаћимовић 2007: 118; Лазаревић ди Ђакомо 2012: 71–163; Делић 2011: 97–114; Делић 2019: 631 и даље.

¹² Г. Шилер истиче да је прва (скулпторална) *Pietà* настала око 1300. године у немачким манастирима: „Била је то нова уметничка творевина и први пут се помиње (*Vesperbild*) 1298. године. Ове скулптуре су произашле из медитативне контекста Христових мука у његовом Преображењу и служиле су просвећивању верника.” (1972: 179) У Француској је овај тип скулптуре усвојен нешто пре почетка XV века, док се у Италији појавио после 1400. године (Шилер 1972: 181).

¹³ Осим скулптуре из цркве Св. Петра у Ватикану, реч је о следећим композицијама: Фирентинска *Pietà* (око 1547–1555, Музеј Фирентинске катедрале, Фиренца), Ронданини *Pietà* (око 1556–1564, Замак Сфорцеско, Милано) и Палестрина *Pietà*, чија је атрибуција, заправо, већ дуго упитна. О трима неупитно Микеланђеловим *pietà* скулптурама в. Харт 1975.

Такође, иако јесте најчешће очулотворена у форми скулптуре, ову тему упризорио је и велик број сликара.¹⁴ Све ово важно је узети у обзир, јер то да ли песник алудира на конкретно уметничко дело или не – утиче на тумачење песме.

Почетну тачку тог тумачења представља запажање да Лалићева песма представља пример екфразе,¹⁵ „литерарн[е] евокациј[е] просторне уметности” (Јакоби 1995: 600), или, прецизније, „вербалн[е] репрезентациј[е] визуелне репрезентације” (Хефернан 1993: 3).¹⁶ Већ наслов Лалићеве песме упућује на екфразу,¹⁷ која „експлицитно репрезентује саму репрезентацију” (Хефернан 1993: 4), односно друго, визуелно уметничко дело. Оно што песма не открива, међутим, јесте то о којем је тачно делу реч. Уместо да трага за одговором на ово питање, који ће му увек измицати, тумач може да посегне за теоријом екфразе пиктуралног/визуелног модела, односно теоријом екфрастичког модела (в. Јакоби 1995: 599–649;¹⁸ Јакоби 2004: 83; Јакоби 2007: 157–171¹⁹), коју је формулисала Тамар Јакоби. Речима теоретичарке, екфраза пиктуралног/визуелног модела заснива се на „заједничк[ом] имени[оцу], генерализован[ој] визуелн[ој] сли[ци]” (Јакоби 1995: 601), која представља скуп одлика апстрахованих из мноштва конкретних и међусобно тематски или на други начин сродних визуелних примера као извора (в. Јакоби 1995: 601–603). Односно, екфрастички модел подразумева одсуство конкретног уметничког дела, али значи присуство „добро познатих чинилаца, приказаних на безбројним уметничким делима” једне врсте и погодних за стварање „визуелн[ог] клише[а] (топос[а], схем[е]) у нашем уму” (Јакоби 2004: 83; уп. Јакоби 2007: 160–161). Под овим терминолошки варираним, а у бити међусобно заменљивим пој-

¹⁴ Читалац Лалићеве песме би, с правом, могао скренути пажњу на песников одабир речи „скамењени” као на доказ да је заиста реч о скулптури, а не о слици. Уколико, међутим, ову реч не доживимо у дословном, него метафоричком смислу, схватићемо да је једино важно да је посреди уметничко дело, на којем су фигуре непомичне, „скамењене”. Другим речима, могли бисмо прихватити да је реч о слици готово исто колико и да је реч о скулптури.

¹⁵ Тамар Јакоби истиче да је екфраза „кровни термин који обухвата различите видове преводјења визуелног објекта у речи” (1995: 600). Стога и теорије екфразе јесу многобројне, али у овом раду нема ни прилике ни потребе, нити је могуће, предочавати их све. Ослањамо се на закључке оних теоријских поставки на које, по својој природи, позива сама Лалићева песма. О историји појма екфразе в. Ристић 2022б: 165–179.

¹⁶ Сви наводи из секундарне литературе на страном језику дати су у нашем преводу.

¹⁷ На екфразу у песми је скренута пажња: Козић 2024: 53, 59.

¹⁸ Служимо се наведеним текстом из 1995. године у оригиналу, али овде упућујемо и на српски превод, објављен у 457. броју часописа *Поља* из 2009. године (в. Јакоби 2009: 61–102).

¹⁹ Текст који је код нас објављен у преводу 2007. године, на енглеском језику први пут је објављен 1998. године.

мовима²⁰ јединствене теорије, ауторка подразумева два случаја с једном заједничком основом – реч је о екфразама које нису „вербална репрезентација” конкретног уметничког дела. У једном случају, екфраза не само што није „вербална репрезентација” *специфичног* уметничког дела, него није „вербална репрезентација визуелне репрезентације” уопште, већ саме стварности. У подлози таквих екфраза се заправо налазе поређења – део стварности је *налик* на визуелно уметничко дело (нпр. сцена људи за столом *наличи* на ликовни приказ *Тајне вечере*, али је и даље део стварности) (в. Јакоби 1995: 599–640).²¹ У другом случају, екфраза се одиста односи на уметничко дело, али је оно неподударно с конкретним делом из историје уметности (нпр. икона на тему смрти Св. Јована Крститеља, неподударна ни са једном конкретном иконом из историје уметности, али и даље икона) (в. Јакоби 1995: 640 и даље; Јакоби 2004: 83; уп. Јакоби 2007: 160–161).

Очигледно је да творац „Пиете” насловом песме не упућује на стварност, већ на визуелну репрезентацију, и не ограничава алузију на једно одређено визуелно дело, „већ апстрахује и генерализује сликовн[и] модел који круж[и] кроз бројна уметничка дела” (в. Јакоби 2007: 161). Насловљено према упризореној теми, сваки читалац Лалићеве „Пиете” који је видео довољан број уметничких представа мртвог Христа у Богородичином наручју зна на каквом призору песма почива, јер је у стању да апстрахује саму *идеју* уметничког дела на дату тему на основу бројних конкретних остварења. Да будемо још прецизнији и допунимо ауторкин теоријски план, прототекст Лалићеве „Пиете” није ниједна *pietà* и јесте свака *pietà*.

Неки од фундаменталних аспеката теорије Тамар Јакоби, али и појединих других тумача и теоретичара екфразе о којима ће бити речи, испостављају се врло важним за анализу екфразе у Лалићевој „Пиети”. Лалићева општа поетска и поетичка преокупација односом простора и времена, па и видљивог и невидљивог, као и песничком сликом, посредно остварује деликатну везу са питањима од средишње важности за проучавање екфразе и уопште веза између књижевности и визуелних уметности, како у теорији тако и у пракси. Међу њима се налазе управо однос времена

²⁰ Осим појмова пиктурални/визуелни/екфрастички модел, ауторка помиње и термине „уметнички модел” (в. Јакоби 1995: 601), „екстрамедијски модел” (в. Јакоби 1995: 622) и сл.

²¹ У теорији екфразе коју износи цитирани Џејмс Хефернан (в. Хефернан 1993), овакви случајеви били би окарактерисани као примери пиктуралности, не и екфразе, будући да прототекст није (барем не непосредно) и сâм облик репрезентације, већ је део природе. По сличној основи, овом аспекту теорије Тамар Јакоби сличне су идеје Ханса Лунда, који од екфразе као алузије на слику разликује иконичку пројекцију – однос према *стварности* као слици (в. Лунд према Сторшког 2018[: ненумерисано дигитално издање]). Поменуто сличност признаје и сама Јакоби, напомињући да се Лундова концепција приближава њеној утолико што се (с)ликовни однос према свету може заснивати на генералној одлици (в. Јакоби 1995: 608).

и простора, наративности и дескриптивности/пиктуралности, те процесуалности/прогресивности и статичности. Њих је неопходно екстензивно предочити у релевантним теоријским оквирима како би се Лалићева песма поставила у одговарајући интерпретативни контекст и истакле њене специфичне одлике, које је чине ванредним књижевноуметничким делом.

Саставни део теоријских поставки Тамар Јакоби чини идеја о наративизованом ефекту екфразе (пиктуралног/визуелног/екфрастичког модела),²² која се супротставља импулсу дескриптивности или сликовитости, и то не само у делима строго наративне природе (в. Јакоби 1995: 601). Приликом разматрања оваквих проблема, немогуће је не направити екскурс ка идејама Готхолда Ефраима Лесинга, изнете у гласовитом спису *Лаокоон или О границама сликарства и поезије*.²³ Сама Јакоби се надовезује на лесинговску мисао, допуњујући је, развијајући и експлицирајући поједине импликације Лесингове теорије. Лесинг, у намери да јасно истакне разлике у природи медија сликарства и медија поезије,²⁴ наглашава да „сликарство за своје подражавање употребљава сасвим друга средства или знаке него поезија, наиме, фигуре и боје у *простору*, а поезија артикулисане тонове у *времену*” (Лесинг 1964: 60 – наш курсив) – „временски редослед је област песникове, као што је простор област уметникове.” (Лесинг 1964: 71) Предмет сликарства су тела, „[п]редмети који постоје један до другог или чији делови постоје један до другог” (Лесинг 1964: 60 – наш курсив), а предмет поезије радње, „[п]редмети или делови предмета који иду један за другим” (Лесинг 1964: 60 – наш курсив).

²² Ауторка чак формира појам „наративна екфраза” (в. Јакоби 1995: 599–649), напомињући како су „пиктурални модели” и „наративна екфраза” два (до тада запостављена) облика у теорији екфразе која, када се сусретну у књижевној пракси, производе „екфразу визуелног модела (различитог од јединственог уметничког дела) с наративизованим ефектом (наспрот дескриптивном, сликовитом или тематском значају), мада не само у склопу строго наративних дела.” (Јакоби 1995: 601) Будући да ауторка не дефинише посебно појам наративне екфразе, ни ми се не задржавамо засебно на њему. Напомињемо једино да теоретичарка као да овим појмом наткриљује читаву своју идеју о наративизованом ефекту екфразе пиктуралног/визуелног модела, те би, у том случају, наративна екфраза била екфраза пиктуралног/визуелног модела која има наративизовани ефекат.

²³ Дело је први пут објављено 1776. године, а ми се служимо српским преводом С. Предића у издању Издавачког предузећа Рад (Београд) из 1964. године.

²⁴ Лесинг у предговору за *Лаокоон* напомиње да под сликарством подразумева „ликовне уметности уопште”, а под поезијом „донекле [...] и остале уметности које подражавају сукцесивно” (1964: 5) – другим речима, вели Јакоби, „наративну уметност уопште” (в. Јакоби 1995: 611). Немачки теоретичар највећи број примера црпе управо из „наративне уметности”, односно епова Хомера и Вергилија, што иде у прилог Лесинговој тежњи за разграничавањем различитих врста уметности – „наративна уметност”, због своје утемељености у времену, најудаљенија је од сликарства (в. Јакоби 1995: 611).

Сликарство може у својим једновременим композицијама да искористи само један тренутак радње, и зато мора да изабере најзначајнији, онај из кога оно што претходи и следи постаје најразумљивије.

Исто тако, и поезија у својим радњама које иду напред може да искористи само једно једино својство тела и зато мора да изабере оно које изазива најчулнију слику тела, и то с оне стране са које га она употребљава. (Лесинг 1964: 60–61)

Другим речима, визуелноуметничко дело увек упризорује „онај једини тренутак”, плодни тренутак, који „машти оставља слободну игру” (Лесинг 1964: 16) домишљања крајњих тачки радње чији је само део приказан (в. Лесинг 1964: 17). С друге стране, „ништа не приморава песника да своју слику усредсреди на један једини тренутак. Он сваку од својих радњи узима када хоће при њеном почетку и води кроз све могуће промене до њенога свршетка.” (Лесинг 1964: 19) Зато поезија треба, као и сликарство, уосталом, да се води законитостима *сопствене* природе, а не да подражава *на исти начин* као и медиј који се од ње потпуно разликује (уп. Јакоби 1995: 605 и даље). Песник има слободу „да и о ономе што претходи као и о оном што следи једином тренутку у уметничком делу опширно прича; и, према томе, моћ да нам покаже не само оно што нам уметник показује него и оно што нам овај може оставити да само нагађамо.” (Лесинг 1964: 77) Лесинг афирмише наративност да би из литературе одстранио чист, сув опис, односно екфрастичко поновно-описивање (поновно-репрезентовање) (в. Јакоби 1995: 607), које не одговара есенцији књижевне уметности. Надовезујући се на ова кључна Лесингова запажања, која се не баве експлицитно проблемом екфразе, Јакоби констатује да „екфраза може да *развије* [...] изворну слику” (1995: 605 – наш курзив), односно да простор, својствен сликарској уметности, може динамички да се трансформише у литератури (в. Јакоби 1995: 612). Тако Хомер, на пример, уместо да дâ готову, *статичну* слику чувеног Ахилејевог штита, он је развија у причу о процесу његовог *стварања* (в. Лесинг 1964: 74; уп. Јакоби 1995: 612). Творац екфразе, као „временски уметник”, треба да експлицира и елаборира „наративне импликације слике” и тако их преведе у „наративни дискурс” (в. Јакоби 1995: 613).

Да би се идеја о наративизованом ефекту екфразе модела исправно појмила и потом применила, мора се рећи да се теорија Тамар Јакоби темељи, између осталог, у потреби за супротстављањем до тада владајућем приступу екфрази, који се опет супротставља лесинговском наслеђу (в. Јакоби 1995: 607–622). Јакоби устаје против традиције у којој, нелесинговски, „подражавање визуелног од стране вербалног [...] постаје изнова самоме себи циљ” (Јакоби 1995: 607–608), па се и екфраза посматра у светлу тежње књижевног текста да опонаша визуелно уметничко дело,

уместо да буде независно, самодостатно, окренуто ка ономе што је његов лични *specificum*. Из перспективе таквих и сличних теоретичара, екфразе је тумачена готово искључиво у контексту поезије, и то (кратких) лирских песама у целини уобличених као екфразе (тзв. екфрастичка песма)²⁵ и остварених кроз свој доминантно дескриптивни импулс (в. Јакоби 1995: 613 и даље; Јакоби 2004: 69). Јакоби сматра да се теорија екфразе заснивала на таквој поезији јер се на овај начин „ојачава еквиваленција између речи и слике, које се сусрећу у статичном објекту репрезентације у циљу максимирања 'просторне форме'” (Јакоби 1995: 613–614), односно опонашања „сестринске”, визуелне уметности. Тако је скоро сасвим занемарена наративност, кроз све књижевне жанрове, и афирмисана „детемпорализација”, односно „спацијализација објекта литерарне ре-презентације, као и медија” (Јакоби 1995: 615). Међутим, Јакоби, која тумачење екфразе проширује на наративне жанрове, напомиње да књижевна пракса „тешко да оправдава издвајање екфрастичке песме или функција без којих се може, попут опонашања сестринске уметности [...]. Јер, екфразе се односи на кратке сегменте унутар текстова не мање него на јединице дуге колико и текст, на поезију и прозу, на дескриптивни модус као један, али свакако не доминантни – а камоли једини – начин превођења визуелног уметничког дела у језик.” (Јакоби 2004: 69) Други модус је, свакако, наративни, који одликује књижевну уметност као „временску” (уп. Јакоби 1995: 614). Јакоби стога истражује активну улогу екфразе модела – „инкорпорираног у темпоралност дискурса” (Јакоби 1995: 622) – унутар наративног тока, заплета, али и перспектива јунака и процеса њихове карактеризације.

И поред „дигнитета” наративности који је приписала екфрази, Јакоби свакако признаје да „екфрастички модел није ограничен само на свој дијалог с нарацијом” (Јакоби 2007: 163), него поседује и дескриптивну снагу (в. Јакоби 1995: 632, 640), а поједини проучаваоци су успели да запазе како у дескрипцији, подједнако као и другде, време и простор сачињавају специфичну „спацио-темпоралну динамику” (Штернберг према Јакоби 1995: 618, 622). Она је последица „напетости између дескриптивног и наративног која је уграђена у сваку екфразу” (Јакоби 1995: 622 – наш курзив).

Док за прилике тумачења Лалићеве „Пиете” усвајамо теоријске оквире пиктуралног/визуелног/екфрастичког модела, доминантну идеју Тамар Јакоби о његовом наративизованом ефекту прихватамо делимично и с резервом. Понављамо да тако поступамо овом приликом, јер сама песма ту моћ показује на врло специфичан начин, који се не да теоријски

²⁵ Јакоби и у неким песмама ове врсте препознаје наративни импулс (нпр. в. Јакоби 1995: 616).

укалупити. Сматрамо, стога, да ради проматрања односа наративности и дескриптивности/пиктуралности, то јест времена и простора, у Лалићевој „Пиети”, ваља упутити и на супротно оријентисану теоријску традицију, која је привилеговала у себе затворену и самодостатну просторност, односно „просторну екфразу” (в. Јакоби 1995: 614).²⁶ Јер, Лалићева „Пиета” заиста јесте кратка лирска песма у целини остварена као екфраза модела визуелног уметничког дела на тему *pietà*. И пре него што изложимо основне идеје друге теоријске традиције, чије импликације се могу применити на интерпретацију Лалићеве песме, морамо напоменути да, као што прихватамо само поједине аспекте теорије Тамар Јакоби, усвајамо тек понеке теоријске идеје њених неистомишљеника – изнова, зато што, имплицитно, тако налаже сама песма, којом влада сложена, неједнозначна динамика наративности и дескриптивности, времена и простора. Она, заправо, не позива толико на одбацивање одређених теоријских поставки колико на промишљени укрштај иначе међусобно поларизованих гледишта. Важно је послушквати само литерарно дело, јер, напослетку, „књижевно евоцирање дела просторне уметности може функционисати на многим нивоима, те [...] ограниченост унутар одређених категорија у које екфразу обично сврставамо оспорава и сама екфрастичка поезија.” (Ристић 2022а: 390)

Међу мислиоцима анти-лесинговске оријентације налазе се истакнута имена која помиње и сама Јакоби – Лео Шпицер (Leo Spitzer), Мари Кригер (Murrey Krieger) и Венди Стајнер (Wendy Steiner) (в. Јакоби 1995: 615). У својој утицајној студији „The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar” (1955),²⁷ Шпицер установљује да Китсова поема припада жанру „екфраза, поетском *опису* сликарског или скулпторалног уметничког дела” (1962: 72 – наш курзив). Не само што песник тежи да *описује* визуелно уметничко дело (што већ сугерише удаљавање од наративности), него вероватно, предлаже Шпицер, и да одговори на изазов вербалног опонашања самог „конструктивног принципа” уметничког предмета – у

²⁶ Теоретичарка (1995: 614–615) помиње студију Мајкла Дејвидсона “Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem”, у којој аутор покушава да одговори на модернистичку тенденцију ка спацијалности и покаже да се, спрам ње, у постмодерно доба јавља „херменеутика егзистенцијалне темпоралности” (Дејвидсон 1983: 71). Јакоби, међутим, скреће пажњу на то да „[ч]ак и Дејвидсонова (1983: 73) постмодерна екфраза, у свом обраћању ’изгубљеном или заборављеном’ времену, деља у смеру ’савлада[вања] било как[вог] континуиран[ог] наратив[а]” (Јакоби 1995: 615).

²⁷ Текст је први пут објављен 1955. године, а ми се служимо издањем из 1962. године. О екфрази у поменутој Китсовој поеми в. и једну студију с наших простора, која свакако улази у дијалог, између осталог, и са Шпицеровим становиштем: Ристић 2022а: 370–393. Ауторка износи идеју о *наративној* природи Китсове „Оде”, проблематизујући тако (Шпицерово) одређење екфразе као *описа* уметничког предмета.

кружној композицији поеме одјекује кружни облик саме урне (Шпицер 1962: 73, 83; уп. Ристић 2022а: 375). Препозната је сличност ове Шпицерове идеје и ставова античких реторичара о екфрази – Афтоније тврди да ваља у потпуности вербално опонашати визуелни предмет, што чини и сâм Китс (в. Ристић 2022а: 375).²⁸ На трагу Шпицерове студије настале су и друге интерпретације утемељене у идеји да књижевни текст тежи да се лиши својих, временских координата, и поприми одлике визуелног уметничког дела, његову просторност, симултанитет, заокруженост, сталност, непроменљивост (в. Јакоби 1995: 615). Књижевност на овај начин, сасвим анти-лесинговски, инклинира ка оном заустављеном тренутку радње, „замрзнутом”, денаративизованом покрету (в. Јакоби 1995: 615), којим иначе, јединим, располаже визуелна уметност и који песник треба – јер је то у складу с природом песничке уметности – да развије кроз наратив.

Тако, централну тачку у теорији екфразе Марија Кригера представљају тезе о „непокретном покрету” поезије, о „генеричк[ој] просторност[и] књижевне форме”, али и „неизбежности[и] спацијалног језика критичара или песме као сопственог естетичара” (Кригер 1992: 264).²⁹ Кригер истиче „пластичност” песничких форми и њега најпре занима тежња песме да досегне „формалну и лингвистичку самодостатност” и „утисак заокружености”, да „претвори своју хронолошку прогресивност у симултанитет, свој временски непоновљив ток у вечно понављање”, напослетку да „претвори свој линеарни покрет у круг” (1992: 263–264). Зато он дефинише екфразу као литерарну *имитацију* дела пластичне уметности (1992: 265). „Просторно дело”, „пластични објект”, постаје „симбол замрзнутог, умиреног света пластичних односа који се морају наредити књижевном покретном свету да би га ’умирили’.” (Кригер 1992: 265–266) Ове теоријске поставке критиковао је Џејмс Хефернан, рекавши у уводу сопствене студије о екфрази да Кригер у свом есеју „уздиже екфразу [...] на ниво литерарног принципа” и „растеже је до тачке

²⁸ Афтонијеве ставове в. у књизи *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* Рут Веб (Ruth Webb) (2009: 202), на коју се позива и ауторка горенаведене студије.

²⁹ Реч је о есеју “Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited”, први пут објављеном 1967. године. Овом приликом се служимо Кригеровом књигом *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (први пут објављеном 1991. године), у коју је поменути есеј уврштен као додатак (263–288). Есеј је, речима самога аутора, ушао у састав књиге као сведочанство ране верзије његовог занимања за тему и развоја личне мисли о екфрази, али и да би се нагостили неки облици примене екфрастичког принципа „на оно што смо некада називали примарним књижевним делима” (Кригер 1992: 1). Аутор упућује и на теоријску визуру Џозефа Френка, формирану у есеју “Spatial Form in Modern Literature” (1945), као на почетну тачку истраживања које и сам врши (в. Кригер 1992: 264).

пуцања”, у којој она само „постаје ново име за формализам” (1993: 2). Лесинговски „прегнантни моменат” нелесинговски разматра у контексту поезије и Венди Стајнер. Екфразу одређује као „литерарни топос [...] у којем песма тежи атемпоралној ’вечности’ слике на којој је заустављена радња, или жали над својом немогућношћу да је досегне” (1991: 13–14) због своје темпоралне природе (1991: 122).

Различите и међусобно критички сукобљене погледе на екфразу било је неопходно изложити зато што се суштина Лалићеве песме „Пиета” темељи у сложеној „спацио-темпоралној динамици”, односно комплексном односу дескриптивности/пиктуралности и наративности, статичности и прогресивности. У тексту посвећеном наративности поезије Ивана В. Лалића, Бојана Стојановић Пантовић (2007: 93–107) подсећа на то да теорије из првих година ХХИ века „желе да испитају могућности примене приповедних аспеката у тумачењу лирских текстова у ужем смислу” (2007: 93). Тако, у лирској поезији „тзв. догађаји карактеристични за наративну прозу најчешће се састоје и упућују на менталне, психолошке, рефлексивно-сазнајне и емоционалне процесе”, па се и „феномен темпоралности другачије артикулише у лирској песми, а на сасвим други начин у краткој причи или новели” (Стојановић Пантовић 2007: 94). Ауторка упућује и на Лалићев чувени и овде већ помињани есеј о Војиславу Илићу у којем, пишући о другом песнику, Лалић проговара и о себи самом и својим стваралачким уверењима и начелима (в. Стојановић Пантовић 2007: 94; Лалић 1997: 29–44). Огледални однос између двојице песника остварује се нарочито у домену песничког поимања међуодноса простора и времена (в. Стојановић Пантовић 2007: 94) – Илић је кроз поезију, вели Лалић, изразио сазнања „о интеракцији простора и времена, смрти и живота”, као и о „уметности равнотеже тренутка заустављеног у равни једне, или преплету изукрштаних слика” (Лалић 1997: 39; уп. Стојановић Пантовић 2007: 94). У поезији самога Лалића, не треба заборавити, уочено је да су „простор и време неодвојиве категорије” (Јахимовић 2007: 114), да постоји „просторновременско јединство” (Јовановић 1994: 188; уп. Петровић 1988: 947; Јовановић 1997б: 12). Једна когнитивна схема на којој су засноване „[д]ијалогичност и наративност Лалићевог песничког поступка” јесте управо „сложени интертекстуални контекст”, који свакако обухвата и дела других уметности (Стојановић Пантовић 2007: 95), што је случај у „Пиети”.

Зато што међу главне „координате Лалићевог поетичког система” спада по својој природи комплексна „временско-просторна изукрштаност и узајамност” (Стојановић Пантовић 2007: 97), „Пиета” не дозвољава

безрезервно усвајање свих ставки наведених теорија екфразе, већ позива на њихово функционално прожимање и укрштање зарад разоткривања посебности Лалићеве песничке слике. Релативно мали број стихова омогућава навођење песме у целисти, што ће олакшати увид у њене детаље:

Положила сам обе уске шаке
 Под твоја плећа, придигла полако,
 Покретом који на кретњу сећа
 Кад сам те преповијала; помакла
 Из водоравне равнотеже, лако,
 Као да ниси за смрт једну тежи –
 (Али за утег жртве своје лакши)
 Од тог тренутка заувек ми лежиш
 У наручју, ван причина и ствари;
 И свет се обнавља у мојој кретњи
 И љубави твог чина, изван мене;
 И зато остаје у равнотежи.

Положила сам обе уске шаке
 Под твоја плећа, придигла полако;
 И заувек смо скамењени тако.

Како смо већ утврдили, Лалићева лирска песма представља пример екфразе визуелног модела уметничког дела на тему назначену у наслову. У теорији Тамар Јакоби моделу приписан наративизовани ефекат, међутим, није присутан, онакав каквим га ова теоретичарка представља, у краткој „Пиети”, у целини обликованој као екфраза. У њој се може запазити иста одлика коју су истицали навођени тумачи Китсове „Оде грчкој урни” – кружна композиција, овде остварена понављањем једног дистиха, која одаје утисак опонашања конструктивних принципа самог визуелног уметничког дела и тежње за задобијањем његове просторне заокружености, уцеловљености, самодовољности и непроменљивости. Лепо је запажено да на крају песме долази до нарочитог изражаја „фиксиран тренутак вечне уснулости, који се према Лесингу остварује баш у медијуму сликарске или вајарске уметности” и који је могао „имати на уму и Иван В. Лалић када је писао ову песму.” (Стојановић Пантовић 2007: 106–107) Предложен је чак појам обрнуте екфразе, јер је посреди „не скулптура која оживљава, већ људско биће које је *скамењено* у циљу очувања суштине, саме љубави изражене у загрљају мајке и детета” (Козић 2024: 59 – наш курзив). Ова тенденција ка пластичној статичности концентрисана је у речи „заувек”, два пута поновљеној у песми. Песнички поступци примењени у „Пиети” формирају сложени однос дескрипције и наратије, односно простора и

времена. Лалић чини оно што Тамар Јакоби, у лесинговском духу, не препоручује. Песник *не развија наратив* који визуелно уметничко дело тек сугерише, већ „прича причу” *на начин* на који то чини уметничко дело у простору, *наговештајем* протеклих и ишчекиваних момената радње. Реч „заувек” имплицира вечитост, непроменљивост, статичност, али истовремено обухвата и темпоралне „искорак” ка назад и напред на нивоу наговештаја, јер они чине целину са непосредно приказаним тренутком, као и у визуелним уметностима. Управо опонашање *механизма, начина* репрезентације јесте оно што, према лесинговски оријентисаним мислиоцима, чини интерартистичку ре-презентацију мање вредном (в. Јакоби 1995: 607). Према нама, који уважавамо ставове и других теоретичара, овај поступак Лалићевој песми обезбеђује особен естетски квалитет јер предочава како вербално уметничко дело похваљује и прославља визуелноуметничко дело.

Богородица у Лалићевим стиховима казује: „Положила сам обе уске шаке / Под твоја плећа, придигла полако, / *Покретом који на кретању се сећа* / *Кад сам те преповијала*” (наш курзив). Усред сцене оплакивања присутно је сећање на тренутак Христовог рођења – како у стиховима, тако и у визуелном уметничком делу. *Pietà* у визуелним уметностима може само да *сугерише* новозаветни наратив, чији су приказани ликови део, и који је активан у свести сваког посматрача. Сугестија ове врсте садржи помињано правило које Лесинг бележи: „Сликаство [под којим, сетимо се, писац подразумева „и остале уметности које подражавају сукцесивно” – 1964: 5] може у својим једновременим композицијама да искористи само један тренутак радње, и зато мора да изабере најзначајнији, *онај из кога оно што претходи и следи постаје најразумљивије.*” (1964: 60 – наш курзив) Визуелни уметник *pietà* композиције под овим не подразумева само наговештаје тренутака који су временски *непосредно* блиски приказаном (претходно спуштање с крста и потоње погребљење). Уметник има на уму читав Христов живот. Страдању претходи рођење – јер Христ је рођен да би страдао зарад искупљења људских грехова (в. Мт. 1: 21; 1 Кор. 15: 3) – а по страдању следи васкрсење, доказ бесмртности; заједно, они су залог човековог спасења.

Зато *Pietà* увек прећутно „остварује везу са сликом Мајке Божје у чијем крилу седи или лежи Дете док га она или представља за обожавање или га замишљено посматра” (Шилер 1972: 180). Фундаментална аналогија између Христовог рођења и његовог страдања свеprisутна је у свести Богородице, која већ у тренуцима Христовог најранијег детињства поседује предзнање о његовој неумитној смрти, а тако и сопственој жало-

сти.³⁰ Не треба заборавити речи Симеона (Богопримца), који се, видевши младога Христа и примивши га у наручје, обратио Богородици речима: „[О]вај лежи да многе обори и подигне у Израиљу, и да буде знак против кога ће се говорити (*А и теби самој пробоиће нож душу*), да се открију мисли многијех срца.” (Лк. 2: 34–35 – наш курзив) Средњовековна мистичарка Св. Бригита Шведска (1303–1373) пише у својим *Откровењима* како је Богородица била „од свих мајки највише благословена” родивши Сина Божјег, али и „од свих мајки највише погођена” предзнањем о његовом страдању (Финалди 2000: 62). Свети Бернардино из Сијене (1380–1444) је у раном XV веку замишљао како је Богородица, држећи мртвог Христа у наручју, „веровала да су се витлејемски дани вратили; ... да је он спавао, а она га привијала на груди. Замишљала је да су покров, у који је био умотан, биле његове пелене.” (нав. према Финалди 2000: 128) Зато и у визуелним уметностима приказ Богородице с мртвим Христом на крилу неминовно дозива представу Богородице с младим Христом у наручју; оне, заједно, визуелним језиком описују лућ између двеју есенцијално повезаних тачака Христовог живота. Треба се само сетити чувених Белинијевих сликарских³¹ или Микеланђелових скулпторалних примера.³² Белини на слици *Мадона у долини* (*Madonna del Prato*) чак упризорује уснулог младог Христа у Богородичином наручју, тако да недвосмислено у посматрачу-вернику буди асоцијацију на истоветни приказ с мртвим Христом (в. Финалди 2000: 62–63). Осим ове суптилне споне између временски удаљених тачака, *Pietà* је иначе „лишена наратива”, будући да подарује верницима „спокојан тренутак [...] на који могу усредсредити своју молитву и контемплацију” (Финалди 2000: 60). У њеном језгру је потреба „да се објективизује у слици квалитет који се не може рационално објаснити. Концепт 'лежања у крилу своје Мајке' је израз поверења, вере, предаје и заједништва у мистичком смислу.” (Шилер 1972: 180)

Ни Лалић у песми *не развија* наратив о почецима Христовог живота, тек наговештен визуелним уметничким делом. *Не наративизује* Христово рођење, већ га и сâм, кроз Богородичин глас, само наговештава, чувајући

³⁰ Драган Стојановић (2007: 82–83) подсећа на идентичну мисао у Лалићевој песми „Kunsthistorisches Museum”: Богородица се „на већини слика смеши, али јој је речено да ће и њој самој *нож пробости душу*”. Њој је речено „Радуј се”, „но њој је, исто тако, речено да ће доживети бол”. Уп. Лалићеве стихове, које наводи и аутор: „ти можда најбоље знаш / Како милост зрачи у узаном снопу”.

³¹ В. Белинијеве слике *Мадона у долини* (*Madonna del Prato*) и *Pietà*, обе настале око 1500. године (в. Финалди 2000: 62–63).

³² В. Микеланђелове скулптуре *Мадона из Брижа* (1504–1505) или *Медичи Мадона* (1521–1534), као и већ навођене *pietà* композиције.

изворни спокој, односно емотивну и материјалну статичност уметничког дела. Сугеришући наратив, песма није чисто дескриптивна; не елаборирајући га, није ни чисто наративна. Стога, она стоји негде између свих наведених теоријских поставки, и оних о наративном импулсу екфразе и о екфрази као отелотвореној тежњи песме да досегне просторне димензије пластичне уметности. У науци је примећена дескриптивно-наративна динамика Лалићеве „Пиете” – после „ретроспективн[е] нарациј[е]” (која је, по нама, само осврт, наговештај, као у визуелној уметности) о Христовом рођењу, постоји симултани приповедни ток, све до последњих стихова, у којима кулминира „фиксирани тренутак вечне уснулости” (Стојановић Пантовић 2007: 105–107). „Лалићево мајсторство језичке уметности управо се остварује у непрестаном евоцирању оног времена које је најпре било људско, а потом се прелило у вечну садашњост, у божанско време.” (Стојановић Пантовић 2007: 107)

Као што се унутар божанског времена проналази начин да се евоцира рођење, тако се антиципира и други пол Христовог живота – васкрсење, увек наслућено у *pietà* композицијама. Пошто стихови третирају дату тему на исти начин на који то чини и визуелно уметничко дело, Богородичиним „заувек” из последњег стиха песме обухваћена је и слутња васкрсења, мада није експлицирана (као што је експлициран тренутак рођења Божјег Сина). Слутњу васкрсења ишчитавамо из стихова: „Као да ниси за смрт једну тежи – / (Али за утег жртве своје лакши)”. Већ сама синтаксичка организација стиха поставља *смрт* директно наспрам *жртве* по принципу контраста – смрт као манифестација коначности Христовог овоземаљског живота и жртва као залог васкрсења и обећања бесмртног живота. Примећено је да у песми нема „никаког оплакивања, пренаглашног изливања осећања” (Стојановић Пантовић 2007: 105–106) – управо зато што постоји тиха свест о томе да смрт није коначна. Христово васкрсење је неминовни трећи чинилац наратива о Христовом рођењу и страдању, па не изостаје ни из *pietà* представâ, у којима се тај наратив „компресује” и преводи из временске на просторну раван. Радостан исход Христовог живота антиципиран је уздизањем Богородичиних осећања, па и целокупног расположења, изнад нивоа обичне, људске туге. Гертруд Шилер наглашава да „мистичка побожност никада не остаје заробљена у контемплацији туге, већ је савладава гледањем Бога и уздањем у његову постојаност.” (1972: 179) Према медитацијама немачког доминиканског мистика Хајнриха Сузоа (Heinrich Suso) из XIV века, кроз Богородичину тугу због Христовог страдања и расанка с њим пробија се суштинска радост (в. Шилер 1972: 179). Ако се сетимо помешаних осећања у Бого-

родици приликом Христовог рођења, разумећемо да ни осећања приликом оплакивања Христове смрти нису једнозначна. Као што представе Богородице са младим Христом не одају утисак

мајчинске радости као људске емоције, тако ни Богородичино оплакивање не изражава искључиво мајчинску тугу. Мистерија Божје инкарнације и његове жртвене Смрти овде се сусрећу лицем у лице. Дирнута и замишљена, *понекад смеишећи се и ретко истински жалећи*, Богородица посматра мртвога Христа [...] (Шилер 1972: 180 – наш курзив).

Узроке Богородичиног слојевитог расположења, јасне истинском вернику, расветљава и текст *Медитација о Христовом животу* фрањевачког писца из XIII века, који бележи замишљене речи Мајке Божје: „Мој сине, држим те у своме крилу мртвог... Напустио си себе из љубави према човечанству, које си пожелио да искупиш. Тешко је и исувише болно ово искупљење, *којем се радујем зарад спасења човековог*.” (нав. према Финалди 2000: 60 – наш курзив) Човеково спасење, ради којег се Христ рађа, страда и васкрсава, узрок је радости која надвладава људску тугу. Узрок радости јесте Христова љубав према човечанству. А проводник те љубави јесте управо Богородица (в. Стојановић 2007: 118), која је „у срцу Божије тајне” (Стојановић 2007: 123). Отуда Богородица у Лалићевој песми вели: „И свет се обнавља у мојој кретњи / *И љубави твог чина*, изван мене; / И зато остаје у равнотежи.” (наш курзив) Христова љубав и жртва зарад човековог спасења су те у којима се сусрећу три тачке Христовог живота сабране у *pietà* композицији. Стога оне надилазе време и тако омогућавају песми да досегне спацијалне, у бити непроменљиве координате карактеристичне за визуелно уметничко дело.

Осим Христове љубави према човеку, песмом доминира и љубав између Христа и Богородице, али и универзална љубав између сваке мајке и сина (в. Аћимовић Ивков 2007: 441; Козић 2024: 53, 59–60). На то упућује већ мото, стих Тина Ујевића из песме „Молитва Богомајци за рабу Божју Дору Ремебот” из песничке збирке *Лелек себра* (1920):³³ „Срце је Мајке срце Богомајке”. Зато је с правом предложено да се „Пиета” може читати у контексту песникових породичних песама³⁴ (в. Аћимовић Ивков 2007: 432), чији је „свеукупни смисао окренут [...] апологији љубави” (Аћимовић Ивков 2007: 434). Љубављу се остварује могућност обнове света у „Пиети”, у којој се

³³ В. издање Чигоја штампе (едиција Арахна) из 2004. године (прир. Леон Којен), које доноси песме у изворном облику, екавицом и на ћирилици (Ујевић 2004).

³⁴ Александар Јовановић чак има идеју да је у овој песми „дискретно [...] присутна” као мотив смрт Лалићевог сина (в. Јовановић 1997а: 300).

смрћу поремећен поредак, односно равнотежа, залога и гестом љубави мајке према мртвом сину, у веома упечатљивој поетској слици, значењски и симболички апстрахује, уздиже изван равни егзистенције појединца (‘изван мене’) и тако, накнадно, у новој функцији оживљује (Аћимовић Ивков 2007: 441).

То је један од аспеката Лалићевог „песничк[ог] израз[а] поверења у Марију” (Стојановић 2007: 93), у којем долази до апстраховања, уни-верзализације Богородичине љубави у правцу опште мајчинске љубави. Отуда закључак да је песник неговао „култ Богомајке као култ љубави и милости” (Делић 2007: 21; уп. 2019: 625).

Будући да љубав, као нематеријални квалитет, у „Пиети” постаје отелотворена, добија материјални израз у визуелном уметничком делу, не може се олако заобићи питање односа видљивог и невидљивог у овој песми. О видљивом и невидљивом у Лалићевој песничкој имажинацији је екстензивно писано,³⁵ а расветљавање њиховог односа у датој песми може додатно да расветли механизме њиховог функционисања. Љубав, која у „Пиети” надвладава смрт, оправдано је поимати у склопу Лалићеве безброј пута истицане тежње да кроз своје песме „свету каж[е] да, хватајући се укошта са заводљивом представом о општем бесмислу свега.” (Лалић 1997: 291; уп. Јовановић 1997б: 83; Делић 2007: 22) Рећи свету „да” подразумева, између осталог, одлучну афирмацију видљивог, које је на овом свету поуздан сведок и отелотворење (Божје) љубави:

Управо у потврду тога [да „ништа не може истиснути присутност протомајстора љубави, нити замрсити линије савршеног цртежа чуда”] и у потврду једне поетике која се према свету као креацији односи, упркос свему страшно, у најдубљој основи афирмативно, написано је и Писмо. (Лалић 1997: 279 – наш курзив)

Лалићево поверење у творевину и видљиво добило је посебан израз у његовој поезији у виду упечатљивих песничких слика. Видљиво је, на-послетку, „у основи песничке слике” (Јовановић 1994: 165; уп. Божовић 1996: 38) и песник је имао упадљиву „склоност ка визуелној, чулно-конкретној песничкој слици” (Шеатовић Димитријевић 2004: 55). О статусу песничке слике, посебно у вези с уздањем у видљиво, и те како вреди говорити поводом „Пиете”, песме у којој је песничка слика, изведена у форми екфразе, заокружена као пластични ентитет.

³⁵ За одабрану литературу на ову тему в. одговарајућу фусноту на почетку рада. У науци су елаборирани различити аспекти статуса видљивог и невидљивог у Лалићевом песништву. Иако је *наслика* препозната као она која „сведочи о истовременом присуству видљивог и невидљивог, о сталном прожимању присутног и одсутног” (Јовановић 1997б: 61), сматрамо да су видљиво и невидљиво у његовом стваралаштву растегљиви појмови, те да обухватају мноштво феномена који задобијају различите облике. Један од њих јесте и онај који запажамо у „Пиети”, о којем ће управо бити речи.

На тему песничке слике проговорио је у већ помињаном есеју о Војиславу Илићу сâм Лалић, који је себе видео „као настављача оног напора који у српској поезији својим делом изводи, најпре, Војислав Илић као песник *јасних, јарких пластичних слика*” (Лалић 1997: 287 – наш курзив; уп. Христић 2005: 109). Лалић је окарактерисао старијег узора као песника „визуелних свечаности” који се „изражава сликама, често неизбрисивим у памћењу” (Лалић 1997: 31). Те слике одликују најпре „[л]епота и прецизност боја, светлости и сенки” (Лалић 1997: 39). Пошто су Илићеве слике „објективни корелати емоција” (Лалић 1997: 39), овај песник у бити јесте „песник видљивих и невидљивих слика” (Миланковић 2019: 81), па су тиме и еквиваленције између двојице песника, који негују и видљиву и невидљиву песничку слику, више него очигледне (в. Миланковић 2019: 80 и даље; уп. Палавестра 2003: 131). Речено је да „у визуелној лепоти и богатству Лалићевих песничких слика” нема пуке дескрипције која би водила у „стерилност, естетизам и прецизност”, већ „поверење у лепоту света које су модерни песници углавном изгубили” (Христић 2005: 109). Свет, људима задани свет, „јесте свет видљивог и изрецивог”, говорио је песник (Лалић 1997: 280), а он обухвата како створени свет тако и свет који ствара уметник – у случају „Пиете”, визуелни уметник. Ако узмемо у обзир да песник „верује да је *конкретна пуноћа материје* један од најсигурнијих путева који нас воде значењу и истини” (Христић 2005: 110 – наш курзив), Лалићеву песничку истину моћи ћемо да спознамо и посредством материјалности уметничког дела.³⁶

У стиховима Ивана В. Лалића, који је „пре песник ока него уха” и у чијем је „песничком говору слика била важнија од звука” (Палавестра 2003: 134), увек видимо „чисте контуре, прецизну слику, али *увек и једно померање смисла од дескриптивног и конкретног ка симболичном и апстрактном*” (Урошевић 1996: 27 – наш курзив). Видљиво, колико год било значајно, незаменљиво и афирмисано, ипак представља само један слој стварности, онај иза којег пребива невидљиво, иматеријално, спиритуално. Тако и у „Пieti” просторно уметничко дело, једна *Pietà*, постаје носилац поруке о љубави, духовној категорији која надилази конкретно и појединачно. Дискретан, али посебно ефектан доказ духовне димензије призора пружају прегнгантне речи „*ван причина и ствари*”. Ако Христ, у

³⁶ Занимљиво је и важно што Христић Лалићеву потрагу за материјалном лепотом света препознаје у песниковом окрету ка Средоземљу, „где су лепота и конкретност света најочигледније и најнесумњивије” (в. Христић 2005: 110 и даље). Није сасвим неосновано уважити овакво тумачење и при читању „Пиете” – како смо на почетку рада предложили, скрећући пажњу на одабир лексеме из наслова, песму је могуће сместити у круг Лалићевих медитеранских стихова.

овом случају ипак део уметничке композиције, лежи у Богородичином наручју „ван причина и ствари”, то значи да се недвосмислено искорачује изван домена чулног и материјалног, којем евоцирано просторно уметничко дело припада. Постављајући *причине* и *ствари* на исти онтолошки ниво, песник као да, кроз Богородицу, сугерише да су ствари, материјални сегмент стварности, тек *причине*, непостојано сновиђење, илузија. Читалац не може да се отргне утиску о платоничкој интонацији овог дела Лалићевог стиха.³⁷ Ако се нешто збива „ван причина и ствари”, ван илузорности материјалног света, то упућује на саму *идеју* љубави и жртве принете у њено име, не више на очулотвореност те идеје у материјалној форми. У том случају се занемарује чулна природа како визуелног уметничког дела, тако и саме песме, из које као да се иступа на краatak тренутак – на то упућује интерпункцијски знак тачке са запетом иза речи „ван причина и ствари”. Ипак у аристотеловском духу признајући да су уметници ти који „баш подражавају идеје”, те да само уметничко дело није „ништа друго до баш онај праобразац” (в. Ђурић 2015: 47), песнички субјект се враћа на естетски план песме, коју завршава повратком на естетски план визуелног уметничког дела и на њему очулотворену љубав – „И заувек смо скамењени тако.”

Искорак изван чулног сведочи да Лалићева песничка слика „има своје дубоко значење, говори нешто више, нешто даље и нешто ’иза’”, уз то подразумевајући и постојање интертекстуалних веза (в. Лазаревић ди Ђакомо 2012: 144), као што је случај и у „Пиети”. Истакнуто је да се Лалић „сасвим наслања” на учење Јована Дамаскина о јединству духовног и материјалног у икони (Хамовић 1996: 52–53). Учење византијског теолога, једног од највећих поштовалаца и бранитеља иконе у историји хришћанства, долази до изражаја у Лалићевој поезији како на нивоу његове сопствене песничке слике тако и на нивоу тематизованих религиозних визуелноуметничких дела. Као и песничка слика (непосредно постојана пред читаоцем), и евоцирано сакрално уметничко дело (непосредно непостојано пред читаоцем) почива на снажној спони између чулног и невидљивог, које се у чулном оваплоћује, добија материјални израз.

Према Јовану Дамаскину, „слика [εἰκόν] је подобје, парадигма и изображење које показује оно што је на њој насликано” и њену главну

³⁷ Уп. навођено тумачење екфразе у Китсовој „Оди грчкој урни”, у којем се, на трагу Шпицерове интерпретације (в. Шпицер 1962), успоставља и образлаже веза између питагорејско-платоничке и Китсове мисли (Ристић 2022а). Промисљајући чињеницу да је „античка мисао била склона да ноетско претпостави естетском”, ауторка истиче како се Платонова онтологија може назвати „обрнуто екфрастичном због тежње да се од идеје, нечулног, долази до слике, чулног” (Ристић 2022а: 380).

особину представља „*сличност* с прволиком по његовим основним параметрима, уз обавезно постојање нечега што није он, односно слика је блиска оригиналу, али није његова копија” (в. Бичков 2012: 261). Према учењу Дамаскина и Теодора Студита, постоји аналогија између односа прототип–икона, пралик–лик, и Бог/Отац–Бог/Син (в. Успенски 1979: 257).³⁸ Икона упућује на прототип, пралик, којем се верник и клања (в. Бичков 2012: 267), и представља „сведочанство Божијега оваплоћења” (Успенски 1979: 257). Пишући о уметности у контексту Седмог васељенског (Другог никејског) сабора, на којем је установљена позиција иконопоштовања, Павле Флоренски вели да у уметности постоји „Платоново ’присећање’”, анамнеза, „као јављање саме *идеје* у чулном: уметност [...] уздиже до пралика” (нав. према Успенски 1979: 286).³⁹ У духу хришћанског платонизма, Јован Дамаскин је сматрао да је свака слика „пројављивање и показивање оног што је сакривено” (нав. према Бичков 2012: 262). Већ према Псеудо-Дионисију Ареопагиту, који је утицао на Дамаскина и чији списи улазе у основе средњовековног платонизма (в. Асунто 1975: 129), „ствари које су се појавиле ваистину представљају иконе невидљивих ствари” (нав. према Успенски 1979: 286).

(Неоплатоничке) идеје Псеудо-Дионисија одјекнуле су како у Византији тако и на Западу у средњем веку (в. Асунто 1975: 81 и даље), нарочито у домену поимања лепоте и лепог. Још пре Псеудо-Дионисија, Св. Августин, један од оних који су на Западу христијанизовали естетичке идеје позноантичког неоплатонизма (в. Асунто 1975: 71), говори о лепоти као присуству интелигибилног у чулном (в. Асунто 1975: 127). Касније, Псеудо-Дионисије разликује лепо од лепоте, која је само „учешће у оном праначелу које управо чини лепим све што је лепо”, а „надбивствено лепо назива се лепотом зато што сваком бићу додељује њему одговарајућу лепоту” (нав. према Асунто 1975: 129). Ослањајући се на (неоплатоничку) мисао Псеудо-Дионисија (в. Диби 2007: 132–135) и негујући неоплатоничку „представу о материјалној светлости као одразу духовне светлости” (Асунто 1975: 60; уп. Еко 1992: 73–74), чувени опат Сиже испевао је стихове за портал готичке катедрале у Сен Денију (Француска) који откривају афирмацију материје јер она одсликава нематеријално и има анагошку моћ: „Слаби дух диже се ка истини кроз материју, / и, угледавши ову светлост, уздиже се из свога ранијег пада.” (нав. према Асунто 1975:

³⁸ Бичков наглашава да, према Студиту, икона „није слаба сенка оригинала попут ликовног приказа код платоничара, већ посебан начин изражавања оригинала који је оријентисан управо на *пројаву* његове визуелне ’идеје’, његовог ејдоса.” (2012: 276)

³⁹ Више о Дамаскину, Седмом васељенском сабору и Теодору Студиту в. Бичков 2012: 261–280.

172) Физичка лепота катедрале, украшене величанственим витражима, пренела је опата „из материјалног у нематеријално”, те је он могао да буде „пренесен из нижег света у онај виши” (нав. према Асунто 1975: 173). Доцније, и фирентински неоплатонизам, ослоњен на ранију (нео)платоничку традицију, садржи идеју о „присутности духовног у материјалном” (нав. према Панофски 1975: 112; уп. Еко 1992: 217–218), што је утицало на многобројне ренесансне сликаре и скулпторе и њихово поимање лепоте и уметности (в. Панофски 1975: 108–179).

Овај кратак преглед значајан је јер нам помаже да расветлимо природу видљивог и невидљивог у Лалићевој поезији, и то спрам песниковог односа према вишевековној традицији како Истока тако и Запада. Лалићев песнички задатак био је „учинити спиритуално видљивим”, и то тако што „видљиво доводи до једне тако високе тачке сублимације, да оно оставља за собом своју материјалност и прелази у *један виши ступањ појавности*” (Урошевић 1996: 27 – наш курзив). У Лалићевој поезији видљиво и невидљиво су непрестано у двосмерном дијалогу – као што је „певати о невидљивом, а присутном, и преводити га у слике” био један од главних „задатака које је Лалићева поезија себи поставила” (Јовановић 1997б: 13–14), тако су и „процеси трансформације из видљивог у невидљиво, из опажајног у мисаоно, суштински [...] елементни Лалићеве поетике”, и то „засновани на дескриптивности и интертекстуалности” (Шеатовић Димитријевић 2007: 142). Тако, песничково „поверење у чулни доживљај” има свој исход у „срећн[ом] тренутк[у] у којем се опажајна лепота и пуноћа света прожимају интелектуалним значењем, и воде у сазнање.” (Христић 2005: 111)

’Иза’ песничке слике, засноване на видљивом, не пробија се само онтолошки невидљиво, него и временски невидљиво – што нас поново, затварајући круг, враћа на спацио-темпоралну динамику Лалићевог песничтва, па и „Пиете”, у којој је садашњи тренутак прожет наговештајима минулих и антиципираних. Одредити видљиво је за песника значило „зауставити, у песми, ухваћени тренутак садашњости” – тако Лалић „сваку своју песму гради од или око једног момента неке садашњости, као фокуса песме” (Велмар Јанковић 1987: xxxix).⁴⁰ „Замрзнути” тренутак садашњости, како смо видели, у „Пиети” није једнодимензионалан, јер не садржи само план актуелне садашњости. Верност видљивоме, у „Пиети” манифестована кроз екфразу модела препознатљивог визуелно-

⁴⁰ Мада Светлана Велмар Јанковић исписује ове редове 1987. године, пре него што је *Писмо* објављено, она говори о неким константама Лалићеве поезије, тако да има смисла применити њене закључке и на одговарајуће песме из потоње збирке.

уметничког дела, „подразумева напор да се зађе *иза*, да се првој слици додају и друге, претходне и потоње”, јер је видљиво „једина могућност да се ухвати недокрет и развенчане слике поново сретну” – и зато слику не треба схватити искључиво у визуелном смислу (Јовановић 1997б: 14–15). Чинећи видљиво темељем песничке слике, Лалић тежи да га „заустави у једном одабраном тренутку (да се заустави само време)”, да са приказаним садашњим тренутком стопи прошли и будући и тако да га спасе од пролазности (Јовановић 1997б: 24–25; уп. Јовановић 1994: 164; Урошевић 1996: 28). Његова песничка слика упризорује, чини видљивим, и прошли и будући тренутак (в. Јовановић 1994: 164). Зато „свака Лалићева слика садржи сва три времена” (Јовановић 1997б: 15), истовремено, као резултат претварања сукцесивног плана у симултани (в. Јовановић 1994: 144). Тако се у „Пиети”, визуелном, *видљивом* уметничком делу, сједињују (чулима недоступан) минули тренутак Христовог рођења, (чулима доступан) садашњи тренутак страдања и (такође невидљиви) будући час васкрсења, и очулотворују у вечиту, непроменљиву визију љубави. Теоријски је овај Лалићев песнички феномен заиста најбоље образложио Александар Јовановић, рекавши да песник у својим стиховима

прелази пут од *видљиве слике* до *одсутног времена* и назад ка *пуној садашњости*, која обухвата и сједињује све: присутно са одсутним, видљиво са невидљивим, прошло са садашњим, нестало са још увек постојећим (Јовановић 1994: 144)

Напоследку, читање „Пиете” не би имало смисла уколико се не уважи чињеница да „пресек различитих временских слојева”, који одликује Лалићеву поезију, припада самом песничком субјекту (Јовановић 1994: 144). У случају наше песме, то је Богородица, која казује у првом лицу једине, до последњег стиха, када прелази у множину. Мајка Божја, неупитно привилегована фигура Лалићевог свеколиког песништва, јесте она чији је лик *видљив* „у невидљивом збивању оног Највећег, збивању у много чему непојамном. Стога је њен лик човеку најближи.” (Стојановић 2007: 104) Богородица је посредник између Бога и човека (в. Стојановић 2007: 95 и даље), али је и „у самом средишту питања о спасењу” (Стојановић 2007: 120). И она је та, како смо показали, у чијој свести се сабирају сећање на Христово рођење и слутња његовог васкрсења.

О поступку придавања гласа иначе немоном објекту екфразе пише Џејмс Хефернан, који анализира различите употребе прозопопеје у ове сврхе (в. Хефернан 1993: 6–7).⁴¹ Један случај који Хефернан анализира

⁴¹ На овом аспекту Хефернанове теорије се не задржавамо јер теоретичар „борби за превласт између речи и слике” приписује родни карактер (в. Хефернан 1993: 6). Не видимо

јесте „видљиви разговор” скулптурâ/рељефâ у стенама описаним у „Чистилишту” Дантеа Алигијерија (10: 95;⁴² в. Хефернан 1993: 38). На њега по много чему налачи говор Богородице из уметничке композиције *pietà* у Лалићевој песми, мада су Дантеове скулптуре, за разлику од Лалићеве Богородице, толико изражајно и веродостојно исклесане да *делују* као да би могле проговорити, док глас Богородице из „Пиете” збиља „чујемо”, у форми управног говора у првом лицу. Прва представа коју Данте запажа по уласку у Чистилиште јесу Благовести – иначе толико значајна сцена у Лалићевој поезији (в. Благојевић 2023: 137–155).

Хефернан указује на врло важан процес који се збива приликом Дантеовог превођења слике у реч, а који је последица чињенице да је посредни не другостепена, већ трећестепена екфраза. Визуелна представа Благовести, која је предмет екфразе, и сама се корени у двоструко схваћеној речи – новозаветној речи, која говори о отелотвореној Речи/Логосу. Тренутак Благовести, анализира теоретичар, јесте тренутак у којем Реч постаје Тело; визуелна представа Благовести у „Чистилишту” подразумева прелазак Тела у мермер, а таква, мермерна Богородица одаје утисак моћи говора у Дантеовом тексту (в. Хефернан 1993: 38). Хефернан закључује да „Дантеова екфраза заокружује отелотворење. Реч постаје тело, које је учињено каменом, који проговара, да би поново постала реч” (Хефернан 1993: 38). Да би представио врхунску уметност насталу од Божје руке, песник „је мора превести у речи”, мора је „навести да говори” (Хефернан 1993: 42). Данте враћа скулптуре „речима из којих су потекле – речима Писма” и представља их „као сама отелотворења тих речи, као што је сâм Христ отелотворио реч Божју” (Хефернан 1993: 43). Напоследку, „показујући како нeма уметност генерише аудитивно значење, он изоштрава трење између видљиве слике и изговорених речи” (Хефернан 1993: 43).⁴³

Могуће је разматрати тезу да, као у случају Дантеовог текста, и у Лалићевој песми долази до трећестепене екфразе, али ће се наићи на извесне ограде – јер сâма сцена коју *Pietà* подразумева не потиче директно из Писма. Из Новог завета потичу приказане свете фигуре и шири наратив у који је овај јединствени тренутак доцније, у визуелним уметностима, уклопљен. С друге стране, може се рећи да Лалић заиста прави један дискретан, песнички круг инкарнације, и то читавим својим стваралаштвом

начин примене ових теоријских импликација на Лалићеву песму, што свакако не значи да он не постоји.

⁴² В. Алигијери 2016: 266.

⁴³ Теоретичар сматра још и да Данте подвлачи наративну снагу скулптура (в. Хефернан 1993: 43–44). Подсећамо да смо, ослањајући се на различите теоријске поставке, о специфичностима наративности у Лалићевој „Пиети” већ говорили.

– од Благовести, истински повлашћеног библијског момента, до призора Богородичине надвијености над Христа у часу његове смрти у „Пиети”.

Хефернан закључује да код Дантеа, као и код Хомера и Вергилија, реч надвладава слику (в. Хефернан 1993: 45) – што не бисмо пренели на тумачење „Пиете”. Враћајући Реч Речи, Лалић ипак не тежи да укаже на превласт поезије над визуелним стваралаштвом. Напротив, песма „Пиета” посвећена је призору који потиче из визуелних уметности. Она као да одаје тиху почаст визуелним уметностима алудирајући на њих и, још више, опонашајући њена средства и испитујући могућности стиховног осликавања/класања једног модела *pietà* композиције. Досежући, притом, као и сакрална уметност, домен „ван причина и ствари”, Лалић дотиче саму суштину приказаног и опеваног призора, која пребива с ону страну видљивог – љубав, „која покреће Сунце и остале звезде.”

Извори

Алигијери 2016: Dante Aligijeri, *Božanstvena komedija* (prev. D. Mraović). Beograd: Dereta.

Библија или Свето писмо Старога и Новог завјета (превео Стари завјет: Ђ. Даничић, Нови завјет превео: В. С. Карацић). Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1990.

Лалић 1969: Иван В. Лалић, *Изабране и нове песме*. Београд: Српска књижевна задруга.

Лалић 1997: Иван В. Лалић, *О поезији* (прир. А. Јовановић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић 2022: Иван В. Лалић, *Писмо* (допуњено и потпуно издање) (прир. А. Јовановић и Д. Ранчић). Београд: Српска књижевна задруга.

Ујевић 2004: Тин Ујевић, *Колајна* (прир. Л. Којен). Београд: Чигоја штампа.

ЛИТЕРАТУРА

Аврамовић 2015: Марко Аврамовић, Поновно писање песме: аутоцитатност у „Страсној мери” и „Писму” Ивана В. Лалића, *Летопис Матице српске*, год. 191, књ. 496, св. 1/2, 79–104.

Алексић 2012: Милан Алексић, Религиозност и сумња у Канонима Ивана В. Лалића, у: Д. Бошковић (ур.), *Српски језик, књижевност, уметност: Зборник радова са VI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28–29. X 2011)*, Књига II: Бог, 401–410.

Асунто 1975: Розарио Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку* (прев. Г. Ерњаковић, илустративне текстове са латинског прев. Љ. Црепајац). Београд: Српска књижевна задруга.

Аћимовић Ивков 2007: Милета Аћимовић Ивков, *Породичне песме Ивана В. Лалића*, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 431–443.

Башчаревић 2016: Снежана С. Башчаревић, *Религиозна тематика у послератном песништву: Павловић – Попа – Лалић*, *Наслеђе*, 34, 9–20.

Бичков 2012: Виктор В. Бичков, *Кратка историја византијске естетике* (прев. Н. Пољак). Београд: Службени гласник.

Благојевић 2023: Јован Благојевић, *Мотив благовести као библијски подтекст у поезији Ивана В. Лалића*, *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, 178/179, 137–155.

Божовић 1996: Гојко Божовић, *Мудра страст*, у: Д. Хамовић (ур.), *Иван В. Лалић, песник (зборник)*. Краљево: Народна библиотека, 33–43.

Бошковић 2007: Александар Бошковић, *У претећем знаку деконструкције*, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 399–429.

Веб 2009: Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Surrey/Burlington: Ashgate.

Велмар Јанковић 1987: Светлана Велмар Јанковић, *О поезији Ивана В. Лалића*, у: Иван В. Лалић, *Песме* (прир. С. Велмар Јанковић). Београд: Просвета, IX–XLII

Дејвидсон 1983: Michael Davidson. *Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XLII (1), 69–79

Делић 2003: Јован Делић, *Дијалошка природа поезије и поетике Ивана В. Лалића*, у: П. Палавестра (ур.), *Споменица Ивана В. Лалића : поводом седамдесетогодишњице рођења, пет година по његовој смрти (1936–1996): примљено на IV скуп Одељења језика и књижевности од 23. априла 2002. године, на основу реферата академика Никше Стипчевића и академика Предрага Палавестре*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1–13.

Делић 2007: Јован Делић, *Лалићев дијалог са савременом српском поезијом – ка експлицитној поетици Ивана В. Лалића*, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 19–58.

Делић 2011: Јован Делић, *Иван В. Лалић и њемачка лирика*. Београд: Српска књижевна задруга.

Делић 2019: Јован Делић, Иван В. Лалић као пјесник културе и дијалога, у: Д. Мршевић Радовић, Б. Сувајцић и др. (ур.), *50 година Међународног славистичког центра, књ. I: Велике теме српске књижевности*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, Међународни славистички центар, 621–634.

Диби 2007: Žorž Dibi, *Vreme katedrala* (prev. Z. Stojanović). Sremski Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Ђурић 2015: Miloš N. Đurić, Predgovor, у: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti* (prev., predgovor i objašnjenja: M. N. Đurić). Beograd: Dereta, 9–53.

Еко 1992: Umberto Eco, *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka* (prev. T. Majstorović i S. Brajović). Novi Sad: IP Svetovi.

Јакоби 1995: Tamar Yacobi, Pictorial Models and Narrative Ekphrasis, *Poetics Today* 16 (4), Duke University Press, 599–649.

Јакоби 2004: Tamar Yacobi, Fictive Beholders: How Ekphrasis Dramatizes Visual Perception, in: *Iconotropism: Turning Toward Pictures* (ed. by E. Spolsky). Lewisburg: Bucknell University Press, 69–87.

Јакоби 2007: Tamar Jakobi, Ekfrastički model: oblici i funkcije (prev. V. Arsenić), *Ulaznica: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, XLI (204–205), 155–171.

Јакоби 2009: Tamar Jakobi, Slikovni modeli i pripovedna ekfrazа (prev. P. Šaropnja), *Polja: časopis za književnost i teoriju*, 457, maj/jun, 61–102.

Јаћимовић 2007: Слађана Јаћимовић, Путописни елементи у поезији Ивана В. Лалића, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 109–132.

Јовановић 1994: Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма: историја једне песничке осећајности*. Београд: 'Филип Вишњић'.

Јовановић 1997а: Александар Јовановић. Биографија Ивана В. Лалића, у: Иван В. Лалић, *О Поезији* (прир. А. Јовановић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 295–302.

Јовановић 1997б: Александар Јовановић, Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности, у: Иван В. Лалић, *Време, ватре, вртови* (прир. А. Јовановић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 9–83.

Јовић 2007: Бојан Јовић, Византија и византинизам код К. Кавафија, В. Б. Јејтса, И. В. Лалића и Р. Силверберга, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 231–263.

Козић 2024: Ана Козић, Слика, икона и скулптура Богородице у песмама Ивана В. Лалића, *Philologia Mediana*, 16, 53–61.

Кригер 1992: Murrey Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.

Лазаревић ди Ђакомо 2012: Персида Лазаревић ди Ђакомо, *Компаративне студије: италијанско-српска поетска прожимања у XX веку*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Лесинг 1964: Gotthold Efraim Lesing, *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije* (prev. S. Predić). Beograd: Rad.

Микић 1996: Радивоје Микић, Слика, убрзање и огледало, у: Д. Хамовић (ур.), *Иван В. Лалић, песник (зборник)*. Краљево: Народна библиотека, 69–95.

Миленковић 2019: Жарко Н. Миленковић, Песници визуелних свечаности (однос Ивана В. Лалића према Војиславу Илићу), *Лунар: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, 69, 77–91.

Миленковић 2020: Жарко Н. Миленковић, Сакрални дискурс Ивана В. Лалића, *Наслеђе*, 46, 201–221.

Ораић Толић 1990: Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Палавестра 2003: Предраг Палавестра, Простор и звук у „Римском квартету” Ивана В. Лалића, у: П. Палавестра (ур.), *Споменица Ивана В. Лалића : поводом седамдесетогодишњице рођења, пет година по његовој смрти (1936–1996) : примљено на IV скупу Одељења језика и књижевности од 23. априла 2002. године, на основу реферата академика Никше Стипчевића и академика Предрага Палавестре*. Београд: Српска академија наука и уметности, 129–134.

Панофски 1975: Ervin Panofski, *Ikonološke studije: humanističke teme u renesansnoj umetnosti* (prev. S. M. Ignjačević). Beograd: Nolit.

Петковић 2007: Ана Петковић, Античко наслеђе у поезији Ивана В. Лалића, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 215–230.

Петковић 2007: Новица Петковић, *Словенске пчеле у Грачаници: огледи и чланци о српској књижевности и култури*. Београд: Завод за уџбенике.

Петровић 1988: Миодраг Петровић, О неким видовима поезије Ивана В. Лалића, *Летопис Матице српске*, год. 164, књ. 441, св. 6, 933–955.

Петровић 2007: Предраг Петровић, Између музике и смрти: Лалићеве песме о Моцарту, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика*

Ивана В. Лалића (зборник радова). Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 345–365.

Ристић 2022а: Татјана Ристић, Екфраза у Китсовој „Оди грчкој урни”, *Филолог: часопис за језик, књижевност и културу*, XIII (26), 370–393.

Ристић 2022б: Татјана Ристић, Историја појма екфразе: од реторичког до модерног одређења појма, *Анали Филолошког факултета*, XXXIV (2), 165–179.

Стајнер 1991: Wendy Steiner, *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Стипчевић 1999: Никша Стипчевић, *Учитавања*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Стојановић 2007: Драган Стојановић, *Поверење у Богородицу*. Београд: Досије.

Стојановић Пантовић 2007: Бојана Стојановић Пантовић, Наративност поезије Ивана В. Лалића, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 93–108.

Сторшког 2018: Camilla Storskog, Impressionism as Literary Pictorialism: Helena Westermarck, in: *Literary Impressionisms: Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880–1900*, Ledizioni, 109–129, <https://books.openedition.org/ledizioni/9755> (26. 4. 2025)

Ужарева 2022: Драгица Ужарева, *Аргонаути српске књижевности: Медитеран и љубав у делима Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића*. Краљево: Народна библиотека ’Стефан Првовенчани’.

Урошевић 1996: Влада Урошевић, О процесу преобраћања у злато, у: Д. Хамовић (ур.), *Иван В. Лалић, песник (зборник)*. Краљево: Народна библиотека, 27–31.

Успенски 1979: Boris A. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone* (prev. N. Petković). Beograd: Nolit.

Финалди 2000: Gabriele Finaldi, *The Image of Christ* (w/ an Introduction by N. MacGregor and contributions by S. Avery-Quash, X. Bray, E. Langmuir, N. MacGregor, A. Sturgis). London: National Gallery Company Limited.

Хамовић 1996: Драган Хамовић, Господ видљив у простору, у: Д. Хамовић (ур.), *Иван В. Лалић, песник (зборник)*. Краљево: Народна библиотека, 45–53.

Харт 1975: Frederick Hartt, *Michelangelo's Three Pietàs: A Photographic Study by David Finn* (text by F. Hartt). New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.

Хефернан 1993: James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Христић 2005: Јован Христић, *Изабрани есеји*. Београд: Српски ПЕН центар.

Шеатовић Димитријевић 2003: Светлана Шеатовић Димитријевић, О историји и Византији у поезији Ивана В. Лалића, *Књижевна историја*, год. 35, бр. 120/121, 481–494.

Шеатовић Димитријевић 2004: Светлана Шеатовић Димитријевић, *Традиција и иновација: интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*. Београд: ’Филип Вишњић’.

Шеатовић Димитријевић 2007: Светлана Шеатовић Димитријевић, Лалићево море, од медитеранске чулности до старозаветног страха, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 133–160.

Шилер 1972: Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art, volume 2: The Passion of Jesus Christ* (tr. by J. Seligman). Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society Ltd.

Шпицер 1962: Leo Spitzer, The ”Ode on a Grecian Urn,” or Content vs. Metagrammar, in: *Essays on English and American Literature by Leo Spitzer* (ed. by A. Hatcher w/ a Foreword by H. Peyre). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 67–97.

Milica R. Milankov

“PIETÀ” BY IVAN V. LALIĆ: THE EKPHRASIS OF A VISUAL MODEL AND THE PRAISE OF THE VISUAL ARTS

Summary

In this paper we are focusing on the poem “Pietà” from the book of poems *Script* (1992) by Ivan V. Lalić. The poem has not been given much attention by the critics so far, with the exception of several valuable studies, which we wish to expand on. Our main focus is to analyse the nature of the poem by turning to different theories of the ekphrasis. Our basis theory is the theory of the ekphrasis of the visual model (Tamar Yacobi). By applying, but also questioning theories by Leo Spitzer, Murrey Krieger, Wendy Steiner, James Heffernan, Tamar Yacobi and others, and bringing together some seemingly disparate theoretical implications, we interpret the relationship between descriptive and narrative

thrust, space and time, as well as the visible and the invisible in the poem. We also step into the inevitable interdisciplinary dialogue with art history, Christian iconography and visual representations suggested by the poem's title, e. i. the *pietà* compositions, which associate with two major motifs in the poetry of Lalić – Madonna and love. By leaning on a centuries-long tradition of interpretating the relationship between literature and the visual arts, we draw a conclusion that “Pietà” is not to be reduced to any theoretical frame without reserve – the literary devices which it consists of reveal that it in fact represents a verbal praise of the visual arts.

Key words: Ivan V. Lalić, *Script*, “Pietà”, *pietà*, Madonna, ekphrasis, descriptive and narrative thrust, spatial and temporal arts, the visible and the invisible