

Сања Париповић
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

УДК: 821.163.41.-1.09 Lalić, I.
Оригинални научни рад

МОДЕРНИЗОВАНЕ ТЕРЦИНЕ ИВАНА В. ЛАЛИЋА*

У раду се указује на принципе формалне организације изворног италијанског и међународног облика терцине у европским књижевностима. У српској књижевности овај стални облик, иако један од најраспрострањенијих у европској књижевности, све до краја 19. века није био у широкој примени. Зачета у последњој деценији 19. века, традиција употребе терцине у нашој књижевности успоставиће се на самом почетку 20. века, са песницима модерне. Налазимо је од тада често код наших песника у разноврсним облицима; писане су и традиционалне и модернизоване терцине. Рад ће истаћи утицај Дантеовог (изворног) обрасца на стилизоване терцине Ивана В. Лалића. Посебно се разматрају две песме Лалићевих канона написане у терцинама.

Кључне речи: терцина, рима, стих, Данте, традиционални облик, модернизован облик, метрички цитат, Иван В. Лалић, канон

Терцина (итал. terza rima – terzina) је настала по угледу на терцет италијанске усмене књижевности. У писану поезију уводи је Данте употребљавајући је за своју *Божанскијеву комедију*, па се често назива и Дантеова терцина.¹ На основу извесних критеријума за разврставање међународних песничких облика, терцина се смешта негде између јаких и слабих облика, са тенденцијом ка првој крајности.

Принципи формалне организације изворног италијанског и међународног облика терцине у европским књижевностима скоро да су усклађени. Терцина је тростих (терцет) састављен од јампски интонираних једанаестераца (5+6) који одликује посебан распоред рима: везују се први и трећи стих терцета, док је други стих римом повезан са идућим терцетом, тј. са његовим крајњим стиховима. Дакле, стихови се уланчавају римама. Изворни стих (endecasillabo) замењује се у европским књижевностима главним стихом поједине традиције, и то, по правилу, дужим стихом. Песма се завршава издвојеним стихом (понекад и двостихом) чија се рима везује за средњи

* sania0205@yahoo.com

Рад је настао у оквиру пројекта *Асијектски и денитијетски* и њихово обликовање у српској књижевности (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, уз финансијску подршку Министарства просвете и науке РС спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду.

¹ О присуству и утицају Дантеове терцине у српској и хрватској књижевности видети Петровић, 2003: 127-161.

стих задњег терцета², а понекад може и да изостане тај последњи стих (или двостих). Ову модификацију облика познавала је и италијанска ренесансна терцина. Број строфа у песми је варијабилан. Схематски се овако приказује: aba bcb cdc ded ... хух у (ако је двостих на крају онда уу). С обзиром на врпчасту структуру песме, јасно је да су строфе у њој компактне и тешко их је самостално посматрати. Зато је облик терцине подесан за континуирано казивање или изношење идеје.

Значајнија разлика између изворног и међународног песничког облика евидентирана је на плану употребе која се временом мењала. Све до ренесансе, терцина је основни наративни облик у италијанској поезији, када улогу облика за епске садржаје преузима станца. У ренесанси доминантну употребу терцина има у лирској поезији (карактеристична је за дуже песме, еклоге, елигије, епистоле, љубавне песме), мада неће уминати ни тежња за повратком епској форми. Осим у 15. веку, најчешће су је користили песници у доба романтизма, парнаса и симболизма. Крај 19. и почетак 20. века донеће и стилизације овога облика. До многих европских песника, а тиме и до наших, дошла је стилизација италијанске терцине извршена од стране француских парнасоваца, који су се први осмелили на радикална одступања од зууса³; а потом се то пренело и међу француске симболисте.

Корисно је, овом приликом, пренети ситуацију на плану прихватања терцине у европским књижевностима:

По рецепцији терцине европске се књижевности међусобно више разликују него по рецепцији других талијанских облика: шпанска поезија ју је потпуно асимилирала већ у ренесанси и познаје већину талијанских употреба, у француској се удомаћује у неколико међусобно једва повезаних великих таласа, у енглеској се никада до краја не удомаћује (мада, од раног Чосерова покушаја, никад није необична а најобичније ни сасвим изузетна), у њемачкој је потпуно прихватају и шире заправо тек романтичари, а у појединим књижевностима – нпр. руској – она је готово искључиво облик појединачних покушаја појединих пјесника (Петровић, 2003: 130).

У српској књижевности овај стални облик, иако један од најраспрострањенијих у европској књижевности, све до краја 19. века није био у широкој примени. У „Законима стихотворства”, из друге половине поменутог века, Александар Андрић о терцини је забележио: „Овај је вид измислио Данте за озбиљне и тајанствене предмете. Састоји се из строфе од три јамбска петостопна стиха, тако да средња врста дође између два слика, а у следујућу строфу долази нови слик. Последња строфа треба да се састоји из четири

² „Una serie di terzine finisce sempre con un verso detto *clausola*, che rima col secondo verso dell'ultima terzina. Così le cantiche dantesche si concludono con i seguenti tre versi:

E quindi uscimmo a rivedere le stelle (*Inferno*)

Puro e disposto a salire alle stelle (*Purgatorio*)

L'amor che move il sole e l'altre stelle (*Paradiso*)” (Caliri, 1974: 214).

³ „Од њихова времена разноликије се на крају пјесме довршава низ римâ, а зна се увести и појединачни стих на почетку (a bab...)” (Петровић, 2003: 129).

врсте, где се четврта са другом сличе” (1863: VII). Зачета у последњој деценији 19. века, традиција употребе терцине у нашој књижевности успоставиће се на самом почетку 20. века, са песницима модерне. Налазимо је од тада често код наших песника у разноврсним облицима; писане су и традиционалне и модернизоване (стилизоване) терцине.

Значајно је увидети, пре тумачења појединачних песама у облику терцине, шта је подстакло интересовање песника при избору форме. Свакако није занемарљив податак на кога се песник угледа, чији образац и традицију следи. Међутим, одређење узора нас не сме заварати, што ће рећи да морамо одбацити претпоставку, особито када су наши модерни песници у питању, да се угледање своди на индивидуу. Можемо тврдити да узора има више, али је чињеница да се Дантеов образац подразумева, иако можда није непосредни подстицај за употребу терцине и њене формалне организације. Ипак тај изворни калуп носе у свести сви песници који су се служили овом формом. У каквом год се књижевно историјском контексту нашла, свака песма у терцинама призива своју примарну употребу коју јој Данте даје.

Указујући на редак, понекад и незнатан, утицај Дантеовог дела на историјски развој терцине, на бледе одјеке његове употребе терцине, чак и у времену обнове занимања за овај песнички облик започет у романтизму, па и крајем 19. и почетком 20. века када на ширење терцине у европским књижевностима утичу француски парнасовци, Светозар Петровић закључује:

Тако, у хронолошкој историји европска терцина живи највише као скуп појединачних традиционалних токова који су најчешће посве независни од Дантеовог дјела. Али над њом то дјело истовремено непрестано лебди као неоспорно умјетнички најважнији примјерак своје форме; на начин, рекло би се, неисторијски, традиционалан у Елиотову значењу те ријечи. Овај парадоксални однос значајна је специфична црта терцине као међународног пјесничког облика (Петровић, 2003: 133).

Бављење српским неосимболистима, који су се обилато користили сталним облицима романске традиције, неизбежно ће нас водити питању о деловању *Божанствене комедије* на избор терцине у њиховим песничким опусима. Понегде се то може довести и у везу са превођењем Дантеовог дела⁴, посебно када имамо у виду Лалићеву изјаву о покушају препевавања једног певања из *Пакла*. Иако слабог знања италијанског језика, што је један од есенцијалних предуслова одређења за преводилачки пројекат, неовладаност фундаменталним језиком текста Лалића није спречила да жељи да одушка и да се окуша у реализацији форме којом се служио и у својим оригиналним песмама:

⁴ 1948. године објављен је потпуни превод *Пакла* Миховила Комбола, који је донекле утицао на обнову интереса за овај песнички облик у српском песничтву педесетих година 20. века (видети Петровић, 2003: 145).

Има једна књига коју сам, у неком продуженом тренутку, заиста желео да преведем, односно препевам: то је Дантеова *Комедија*. Идеја, или жеља, је већ сама по себи била препотентна (да не кажем безобразна): моје знање италијанског језика је, благо речено, пасивно... Па ипак, усудио сам се да у једној конкретно заданој прилици препевам једно (пето) певање *Пакла* – уз обилату употребу помоћне литературе (Лалић, 1995: 36).⁵

Искрена изјава о том преводилачком покушају потврдни је податак о постојању односа према Дантеовом делу и увида у изворни образац; из тога се да поуздано тврдити да је Лалићева терцина њиме означена. У прилог томе иде и реминисценција на Дантеа чита у песми „Љубав”, осмој у циклусу „Десет сонета нерођеној кћери” (збирка *Писмо*), где Лалић преузима и уводи у други контекст последњи стих *Раја*: „L'amor che move il sole e l'altre stelle”. Наведени метрички цитат, иако употребљен у другом романском облику, успоставиће везу са терцином. Истакнуто је да је терцина:

пјеснички облик који у европској традицији по свој прилици најчешће постаје средством метричког цитата, при чему се метричким цитатом најобичније поједини изрази или стихови, који иначе не би тако морали бити схваћени, актуелизирају као реминисценције из Дантеа, а реминисценцији се онда придаје нека посебна стилска или чак структурална функција у новој пјесми (Петровић, 2003: 149).

Тврдњу о важности Дантеовог дела, подразумевању те прве употребе терцине код Лалића, поткрепљујемо још једним метричким цитатом из *Раја*, оваплоћеним у првој песми првог канона (збирка *Четири канона*): „Vergine madre, figlia del tuo figlio.” Наставак те синтаксичке целине: „umile e alta più che creatura” откривамо исто у богородичном тропару, али сада прве песме трећег канона.

Лалићева песма у терцинама „Слово о слову”, већ првим стихом (али и стихом којим започиње последњи тростих) евоцираће део Дантеове трилогије експлицитно користећи израз – чистилиште („Са стрме косе неког чистилишта”).

Побројани метрички цитати воде нас закључку да је, дакле, Дантеова *Divina Commedia* дело које је непосредно подстакло песника за облик терцине. Наравно, утицај, поменули смо, није једностран, па ћемо Лалићеву заинтересованост за терцину докучити подразумевајући песнике које и сам бира као своју традицију: Војислава Илића и Јована Дучића.⁶ А када помињемо Дучића, који је као и Лалић чинио породицу медитеранских песника, помињемо и

⁵ Лалићев превод петог певања Дантеовог *Пакла*, објављен је у Мостовима бр. 94/95, год. 1993.

⁶ „Када бих покушао да себе сместим у једну од развојних линија српске поезије, усудио бих се да кажем да себе видим као настављача оног напора који у српској поезији својим делом изводи, најпре, Војислав Илић као песник јасних, јарких пластичних слика; као песник који је у трагању за српским шеснаестерцем, у ствари, успешно трагао за формулом нашег такозваног слободног стиха, јер, наравно, нема слободног стиха, то је оксиморон као и 'дрвено гвожђе'. И други песник – Дучић са својим култом форме, са једне стране, и једном тематском лепезом са друге. Дакле, та би два песника била та моја традиција, према бих у ширем смислу могао да кажем да баштиним, чини ми се, или покушавам да баштиним све оно што је садржај у поезији српског романтизма, и тако даље” (Лалић, 1997: 287).

неговање и димензију важности облика. Ваља, у разматрању питања терцине, очувати податак да се време, када се у нашој књижевности уобичајила и раширила употреба овога сталног облика, мери од појаве Дучићевих терцина⁷.

У збирци *Писмо* (1992) Иван В. Лалић својим поетичким концептом повратка

традиционалним формама на изванредан начин враћа и дигнитет песничким облицима. Сасвим је очекивано да се том интенционално начињеном станишту сталних облика прикључе и песме у терцинама. Њима ће се, с обзиром да се налазе једна до друге у финалном делу књиге, изнова указати на сврху певања⁸, чиме ће песме „Писмо” и „Слово о слову” добити одређење малих поетичких исповести.

„Писмо”

Винчанско писмо, жиг у иловачи,
Глинени голуб, мокри ветрокази –
Ко тражи, нађе; свет траје јер значи,

И обнавља се у пламену, влази
И саопштењу. Свет је писмо, древно,
Непоузвано, али још на снази –

И тако читамо га свакодневно,
Ми, првог смисла потоњи читачи
И гонетамо значење му гневно,

Ми суђеници, присилни тумачи
Заданог писма које смислом прети
Из сваког слова. При том понављачи –

Понекад назреш у ваздуху, лети,
Небеску ружу која милост зрачи –
И то је знак, ал основа се сети:

Винчанско писмо, жиг у иловачи.

⁷ Настале по угледу на терцине француских парнасловаца; конкретно је облик терцине Дучић позајмио од Леконт де Лила. Видети Петровић, 2003: 141-142.

⁸ Надиру искази о разлогу поетског говора и жељи за непрестаним певањем: „Али ван речи нема испуњења, / Па зато зборим; ... морам да грезнем у речи, / Јер говор, то је опстанак у нади – // Са стрме косе неког чистиштва / Вичем у ветар, слажем слог до слога / У гласне речи, да поништим ништа – // Јер ужас прети из ћутања Бога.” („Слово о слову”). Пред овим стиховима изнедриће се и размишљање о бити поезије: „Тек на подлози овог питања (‘Шта се може / Супротставити убрзању?’) постаје јаснија, већ насловом сугерисана, поетичка усмереност ‘Слова о слову’, неке врсте песничког чистиштва. Помињање *чистиштва* у првом стиху и дантеовска строфа (иста као и у песми ‘Писмо’) потврђују изузетну улогу поезије као суштинског одговора на суштинско питање о избављењу. [...], поезија нас, макар накратко – супротстављајући се тескоби и ограничености нашег постојања – мири са ужасом који нас обузима пред убрзањем и разграђивањем вољених слика” (Јовановић, 1997: 64).

Мотиви понављања и обнављања, које читамо у овој песми у контексту песничког поступка, чине и полазишну идеју читаве збирке. Трајност се, дакле, поштовањем и враћањем коренима досеже, подсећа поета. Мада присећање оснџва неће потирати лични жиг и озрачје песничког надахнућа наречено сликом небеске руже (као симболом онострaне милости). Видимо индивидуални удео, бар што се формалног питања тиче, првенствено у стилизацији на плану риме спроведеној у обе песме. У „Писму” се „а” рима провлачи готово кроз све строфе, па и у репу понављањем првог стиха (кружном композицијом) – *Aba bcb cac ada dad A*; док ће се у песми „Слово о слову” првом стиху, тиме и „а” рими, поета вратити у последњем тростиху – *Aba bcb ... Aha h*. Изузев модернизације која се очитује у римовном склопу у овим двама песмама, Лалић остаје доследан и врсти стиха – 11 (5+6) и облику са завршним репом.

Након *Писма*, Лалићев опус уцеловиће *Четири канона* (1996). При метричкој анализи Лалићевих канона уочавају се извесне компатибилности међу песмама, те се при том, ради прегледнијег приказа, може извршити груписање унутар четири канона: прву групу чине песме I-II канона, а другу групу песме III-IV канона. Једно од полазишта за формирање друге групе је издвајање две песме написане у терцинама. Спона је потекла управо од истоветног облика осме песме у оба поменута канона. Валоризовањем те осме песме, може се рећи да смо, на неки начин, залазећи у други композициони образац, терцини доделили посебно место. Рецимо да је у питању раритетан поетички поступак! Наиме, интересантно је, и надасве особено, што песник дуплира употребу сталног облика; тачније, умеће један стални облик у други: терцину у канон! При том се сустичу облици различитог порекла – грчко-византијског и романског. То, наравно, повлачи са собом утицај који могу да врше облици један на други; потом, шири се значењски слој преплитањем облика са различитим бременом (другачија генеза, правила, семантика). Ово поетичко питање може се тумачити из различитих перспектива; једна је свакако изазов и доказ умешности у обликовним исходштима. Стратегија којом се песник послужио проблематизује вид преплитања песничких облика. Виспреним и смелим, па и одговорним поступком несвакидашњег укрштања у песмама канона⁹, Лалић је потврдио присуство начела постмодернизма.

Премда, уколико задремо дубље у хронологију развоја оба облика, неће нас изненадити појава терцине баш у канону. Можемо успоставити везу преко трећег облика који је у њиховој позадини. Наиме, канон као жанр црквене поезије структурално више је наличио ритмичкој прози која се временом

⁹ Овде конкретно укрштања форми, али присетимо се да је у канонима спајао и различите, библијске и савремене слике, мешао библијску реторичну лексику и језик данашње техничке цивилизације; потом, водио дијалог са песницима, уносио цитате, алузије...и свим тим преплитањима непобитно артикулисао богатство своје збирке и својих начела уметничког стварања.

почела преламати и графички издвајати у стихове. Шта више, има примера канона који комбинују својих девет песама са целинама псалама који обично њима претходе и уводе у молитву.¹⁰ Ова химна у славу Бога (псалам¹¹) послужиће нам за асоцијативни лук од канона до терцине. У каквој су вези псалам и терцина разјасниће се евоцирањем једне њене специфичне употребе у ренесанси. Уз изразиту употребу у лирској поезији, терцина је била примерена псалму, те се употребљавала и у виду парафразе псалама.¹² Дакле, има смисла послужити се терцином испевајући песме у канонском калупу.

На семантичкој равни, Осма песма, из Књиге пророка Данила, говори о тројници праведника у вавилонској ужареној пећи. Осма песма III канона, преко кључних библијских мотива (пећ, огањ, верници, анђео), доводи до спознаје о бесмртности душе, што узрокује запитаност песника о положају сопствене материјализације бића. Упитна интонација у егоистичном моменту наглашена је графичким преламањем стиха. Хипокористично апострофирање Богородице у завршном тропару финализоваће песму која семантизује чудесно спасење.

У распламсалој пећи, ко у ружи
Од огња, веје свежина спасења,
Јер ту се верник, утростручен, дружи

Са анђелом, и ту се привид мења
У стварности чуда: и тако се ствара
Мед и жуч историје, избављења –

Та пећ је као пећ алхемичара,
Атанор духа у погону врелом
Што изрециво ствара и раствара

У тајну, опет;
ал куд ја са телом,
Тим проводником бола, када ноћне
Страве ми лежај учине распелом?

Мајчице, зима улази у кости:
Умери силне, омоћај немоћне –
И моли Сина да ми речи прости.
(8, III)

¹⁰ Видети пример црквеног канона: <http://www.rastko.rs/cms/files/books/4739b2ec8f7cd>; <http://www.svetosavlje.org/molitve/index.php?mId=150&akcija=prikazi&kt=5>

¹¹ Видети одредницу *псалам* у *Речнику књижевних термина*.

¹² „На примјер, прве познате терцине у француској, њемачкој и пољској поезији пјесничке су парафразе псалама, а терцина као облик примјерен псалму позната је и у тим и у другим европским књижевностима и иначе, тада и касније (код Енглеза и међу раним ренесансним терцинама и код Милтона)” (Петровић, 2003: 132).

Зачуђујуће јесте одсуство библијских цитата у обе осме песме друге групе канона, што је још једна чињеница која оправдава њихово апстраховање. Обе песме су проткане алузијама на библијске мотиве. Тако осма песма IV канона у иницијалном стиху износи два опозитна појма – злу ватру и милост, јер присуством оба одржава се баланс стварности. Лалић у овој песми подсећа на дијалектику добра и зла, на амбивалентност божијег деловања. Под окриљем догматских питања, песник је тражио разлог за множење негативних, лоших потомака времена у којем је стварао.

Зла ватра може милости да служи –
Импулс да буде, замајац заврти
Љубави, ако застане да кружи

Стварношћу Творца, па да рајски врти
Задрхте зачас, искупљењу прети
Авет свемира у топлотној смрти,

Ентропија у милости; планети
Кобан је умор Творца. Можда зато
Множе се црноумни и проклети,

Та деца тмине и то кварно злато
У оптицају; функција је злога
Да ствара своју супротност, а Бога

Преза кад замор љубав му надјача:
А ти, што сваки покрет покретача
Знаш и у тајни, мајко Распетог,

Моли за сужње шкргута и плача.
(8, IV)

Дакле, осме песме последња два канона (III, IV) једине су римоване песме и једине терцине у свих 36 песама збирке *Четири канона*. Написане су строфама од три јампски интонирана једанаестерца (5+6)¹³ са уланчаним римама. Међутим, чак ни само две песме у том облику Лалић не изграђује идентичним принципом; и међу њима примећујемо нијансе у структурирању¹⁴. Прва терцина унутар канона је без завршног репа и у богородичном тропару варира риму (aba bcb cdc ded fef); док друга терцина има завршни издвојен стих и у последње две строфе кида ланац рима (aba bcb cdc dee ffe f).

¹³ Са минорним одступањима у броју слогова, померањем цезуре иза 4. слога и цезурама које секу синтагму. Неподударана метричке и синтаксичке мере су изразита, премда, с друге стране, адекватна наративној одлици облика.

¹⁴ Та чињеница је од есенцијалног значаја за проблематизовање односа српских неосимболиста према песничким облицима. Опажамо да песници неосимболистичке групе постулирају нијансираност у формалној организацији.

Модификацију облика, када се изоставља додатни стих на крају песме, познавала је и италијанска ренесансна терцина. Овај поступак примећен је најчешће када се облик везивао за мелодију. Подсетимо да су се канони певали.

Овакав тип стилизације у складу је са неосимболистичким поетским начелима у приступу традиционалним облицима. Извесно да је терцина била подобна за изношење теме у канону, с обзиром на своју структуру која захтева повезивање строфа пре свега римом. Тиме се могла постићи непрекинута нарација, континуирано разматрање и развијање одређеног мотива. Такав поступак следи и канон где се тема изнета у ирмосу, првој строфи, потом разрађује у осталим строфама, тропарима, чиме се остварује веза и одржава наративна нит. У тој тачки повезаног казивања налазимо још једну потврду за употребу овог специфичног тростиха, иако у свега две песме канона.

У збирци *Аргонаути и друге њесме*, објављеној 1961. године, Иван В. Лалић је написао две песме – „Аргонаути” и „Марина”¹⁵, у неримованим терцинама са завршним издвојеним стихом. Поново нас преузимају таласи Лалићеве опсесивне верности мору („У слуху шуми море”), које мотивски провлачи кроз велики број својих поетских записа. У контексту судбине Аргонаута који нису успели да додирну најлепше обале, што даље имплицира да сан о достигнућу жељеног и даље опстојава, песник нас подучава животу језгровитим исказом у завршном репу прве песме: „није важан свршетак, / Важна је само пловидба”.

У последњем циклусу збирке *Чин* из 1963. године (циклус „Нереида”), четврту и шесту песму (написане слободним стихом, у три неримоване строфе са завршним репом) можемо придружити скупини песама карактеристичним по разграђивању облика. Уврстићемо уз њих и прву песму дводелног циклуса „Скопски монолог” из збирке *Круж* (1968). Овакву употребу терцине идентификујемо као деструкцију облика, што је тековина авангардног опхођења према утврђеним песничким облицима.

Нека нам се дозволи да на месту закључка рада о структурном уобличавању терцина Ивана В. Лалића, чак и као потврду стилизације облика којој је стремио, што су претходни примери показали, поменемо и песму „Јуродиви”¹⁶,

¹⁵ То су почетне песме првог циклуса збирке. Касније се, са још четири књиге, ова збирка објављује под обједињеним насловом *Време, вајре, вртјови*, коју је песник сматрао својом првом збирком. На крају те нове, целовите књиге штампане су песме које нису задовољиле критеријум песника када је правио избор. Међу тим изостављеним песмама из збирке *Аргонаути и друге њесме* наћи ћемо поједине написане неримованим терцетима (видети песме „Године”, „Ветар”, „Септембар” – у којој се понавља почетни стих на крају песме чинећи кружну композицију („Година виси као паук о једној нити”).

¹⁶ Песмом се тематизује појам сећања својствен сваком елементу; прах те елементарности сећања у контакту са љубављу, суптилно преносе стихови: „И љубавници прену се / Када се у сну додирну / Прстима истог сећања.”. Свевременој улози песника пријемчиви су стихови: „Јер ми је коб да сведочим / Почетак овог сећања / Што враћа ствари извору”. Дозвани повратак може се тумачити и у контексту задирања у културно наслеђе; поезија треба да обнови и активира културно памћење.

спевану осмерачким терцетима¹⁷, при крају прозване збирке (*Круж*). Осим одсуства риме и завршног репа, наилазимо на понављање читаве прве строфе на крају песме. Повратак уводној мисли специфичан је у овој песми по инверзији у редоследу стихова: „Године гнева долазе, / Капљице ватре певају / Олујним ветром ношене, //”, да би се мисао затворила и потврдила правилном кружницом „Олујним ветром ношене / Капљице ватре певају. / Године гнева долазе.” Ефекат инвертовања антиципира важност првог стиха, јер у том концизном упозорењу о надолазећем дугогодишњем гневу слутимо људску невољу; интригирани, послушкујемо опомињући призив који производе песникове речи. Појава кружне композиције са којом се овде сусрећемо (123...321 – како би то бројчано изгледало), било да се понављају иницијални стихови или читаве строфе на концу поетског текста, иначе је карактеристична за песме у терцинама песника српске књижевности.¹⁸

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, А. (1863). „Закони стихотворства”. Стихотворенија. Београд, I-XIII.
- Веселиновић, С. (2012). Преводилачка поетика Ивана В. Лалића. Нови Сад: Академска књига.
- Јовановић, А. (1997). „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности”. Дела Ивана В. Лалића, I том. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 9-83.
- Caligi, F. (1974). *Tecnica e poesia*. Reggio Calabria: Editori meridionali riuniti.
- Лалић, И. В. (1995). „Византија је метафора за свест о пореклу, односно поезија као похвала чуду заданог нам света”, у: Јовановић, А. Порекло песме. Десет разговора о поезији. Ниш: Просвета, 15-40.
- Лалић, И. В. (1997). Дела Ивана В. Лалића I-IV. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Лалић, И. В. (1997). „Поезија – похвала чуду заданог нам света”, изводи из разговора. Дела Ивана В. Лалића, IV том. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 265-291.
- Петровић, С. (2003). „Дантеова терцина у књижевности хрватској и српској”. Облик и смисао – Списи о стиху. Београд: Фабрика књига, 127-161.
- Речник књижевних термина. Београд: Нолит, 1986.

¹⁷ Почетна песма збирке *Круж*, „Ватре горког лета круже”, такође је у терцетима, симетричним осмерцем и нагомиланом римом спевана (aaa bbb ...).

¹⁸ О понављањима у терцини видети Петровић, 2003: 142-143.

Sanja Paripović

IVAN V. LALIĆ'S MODERNIZED TERZINE

SUMMARY

This paper presents the principles of formal organization of the original Italian and international forms of *terzina* in European literature. This fixed form, though one of the most widespread in European literature, was not widely used in Serbian literature until the late 19th century. Conceived in the last decade of the 19th century, tradition of using *terzina* in our literature was established at the beginning of the 20th century, with modern poets. Since then, we have often found *terzine* in our poetry in various forms; poets have written both traditional and modernized forms. In Ivan V. Lalić's poetry we can observe a stylized *terzine* but with a noticeable influence of Dante's original form.

Key words: *terza rima*, rhyme, verse, Dante, traditional form, modernized form, metric quote, Ivan V. Lalić, canon