

ПОСТСИМБОЛИСТИЧКА
ПОЕТИКА
ИВАНА В. ЛАЛИЋА

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ, БЕОГРАД

ПОСТСИМБОЛИСТИЧКА ПОЕТИКА
ИВАНА В. ЛАЛИЋА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ, БЕОГРАД

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ

Поетичка истраживања, књ. 8

Уредник едиције
НОВИЦА ПЕТКОВИЋ

Уредник зборника
АЛЕКСАНДАР ЈОВАНОВИЋ

РЕЦЕНЗЕНТИ

Проф. др Петар Пијановић

Проф. др Гојко Тешић

ПОСТСИМБОЛИСТИЧКА
ПОЕТИКА
ИВАНА В. ЛАЛИЋА

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ

Београд, 2007.

Овај зборник је резултат рада на пројекту „Поетика српске поезије друге половине XX века“. Штампање књиге помогло је Министарство науке Републике Србије.

Иван В. Лалић за својим радним столом
[снимио Жељко Синобад 1995. године]

Факсимил песме „Податак о Сизифу“ Ивана В. Лалића
[16-19. IX 1970]

САДРЖАЈ

Уводне напомене 11

I

Јован Делић

Лалићев дијалог са савременом српском
поезијом - ка експлицитној поетици
Ивана В. Лалића 19

Александар Петров

Циклуси у поезији Ивана В. Лалића:
„Мелиса” 59

Бојана Стојановић-Пантовић

Наративност поезије Ивана В. Лалића..... 93

Слађана Јаћимовић

Путописни елементи у поезији
Ивана В. Лалића 109

Светлана Шеатовић-Димитријевић

Лалићево море, од медитеранске чулности
до старозаветног страха..... 133

Иван Негришорац

Поезија Ивана В. Лалића и дискурс лудила161

Сања Париповић

Версификација Ивана В. Лалића193

II

Ана Петковић

Античко наслеђе у поезији Ивана В. Лалића215

Бојан Јовић

Византија и византинизам код К. Кавафија,
В. Б. Јејтса, И. В. Лалића и Р. Силверберга231

Персида Лазаревић-Ди Ђакомо

Лалићев италијански итинераријум:
„У трагању за прецизном изражајном
синтезом”265

Јелена Новаковић

Француски аутори у Лалићевим есејима319

Предраг Петровић

Између музике и смрти:
Лалићеве песме о Моцарту345

Драган Хамовић

Иван В. Лалић и Јован Христић
у поетичкој паралели367

Александар Јовановић

Духовни патриотизам Ивана В. Лалића
или о културно-историјским подстицајима
Четири канона383

III

Александар Бошковић

У претећем знаку деконструкције399

Милета Аћимовић Ивков

Породичне песме Ивана В. Лалића431

Бојан Чолак

О неким поетичким моментима
Ивана В. Лалића (анализа песме
„Похвала несаници”)445

Александар Милановић

Лексичка структура *Четири канона*
Ивана В. Лалића459

IV

Френсис Џонс

Лалић и велика генерација југословенске
поезије: превођење и рецепција.....483

Владимир Петрић

Иван & Емили: љубав на унутарњи поглед.....507

Именски регистар531

УВОДНА НАПОМЕНА

Први научни скуп на пројекту *Поетика српске поезије друге половине 20. века* посвећен је, са више него добрим разлозима, Ивану В. Лалићу. У његовој поезији су се, на срећан начин, укрстили врхунска уметничка остварења и метапоетски токови, који и оправдавају назив скупа - *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*. Његов песнички пут је умногоме подударан са развојем савремене српске поезије, а својим завршним књигама – у којима је испунио *страсну меру* свога певања и остварио високу меру песничке уметности – он је тај развој и одређивао.

Ушавши у српску књижевност средином педесетих година као представник друге песничке генерације, Лалић није ни морао, а ни хтео да учествује у, за то време, карактеристичним споровима између тзв. традиционалиста и модерниста, већ се одмах, избегавајући једнострана опредељења, усредредио на најбитнија питања поезије, њене форме и песничке вишезначности, на улогу традиције и културе у певању – односно, усредредио се на изграђивање сложене песничке организације, са сложеном и дубоком сликом света која се њоме успоставља.

Видљиво је то још у његовим првим књигама *Бивши дечак* (1955) и *Ветровито пролеће* (1956). Са сваком својом новом књигом – што није чест случај у нас – Лалић је песнички растао и заузимао све значајније место у савременој српској поезији.

Битне тачке на том путу су *Време, ватре, вртови* (1961, књига у којој је свео рачуне са првом фазом свога певања), *Изабране и нове песме* (1969, са новом, изузетном збирком *О делима љубави или Византија*), *Сметње на везама* (1975) и *Страсна мера* (1984). У завештајним збиркама *Писмо* (1992) и *Четири канона* (1996), Лалић је досегао сопствене песничке врхове и испунио своју службу поезији и певању. Захваљујући управо овим збиркама (мада оне логично и нужно произилазе из претходних), његово дело не стоји само у врху српске поезије друге половине овога века, него је у самом врху српске поезије уопште.

Да би настала овако значајна поезија, морали су да се стекну и творачки сложе многи битни моменти, и у Лалићевом стваралаштву, и у развоју наше поезије. Изузетан познавалац европске књижевности и културе, Иван В. Лалић је, далеко од авангардне искључивости, добро знао да ново у књижевности не значи много ако у њега није уграђен и однос према прошлости као саставном делу наше савремености. И обрнуто, изузетно познавање традиције (од Библије и Дантеа, до Хелдерлина, Елиота и Рилкеа) није спречавало његов песнички глас да буде изузетно модеран. Знао је такође да нема велике поезије која, слободно речено, не показује читаоцу своје тело, па зато у занатском смислу песма не сме да буде аљкаво урађена. Отуда његова стална брига за стих и облик, његово непрестано испитивање стиховних и строфичних могућности. По версификацијском умећу - коришћењу слободних и везаних стихова различите дужине, суптилним варирањима система римовања и опкорачења,

активирању различитих песничких облика (од српсковизантијских до западноевропских) - овај песник готово да је без премца код нас.

Снажно ослоњен на искуства модерне европске поезије, Иван В. Лалић је све време своје певање везивао за језик и наслеђе свога народа. („Ко не повуче поуке из Лазе Костића или Војислава Илића, узалуд ће их тражити код Малармеа и Хелдерлина“ – рећи ће у једном разговору). – Уз то, песник је трпео многе притиске које појединац мора да истрпи у своме кратком и ломном животу, истовремено живећи и дубоко разумевајући сва отворена питања историје и културе свога народа. Песничко мајсторство омогућавало му је да у својим стиховима нерасплетиво утка једне у друге сва најбитнија питања појединачне егзистенције и основне симболе наше националне културе: у његовим песмама се о најдубљим моментима личне угрожености проговара из дубине нашег колективног памћења.

Сви ови моменти, врхунски симболизовани, уграђени су у његову поезију. Отуда код Лалића *сложен и модеран песнички говор*, да би се у песничку слику ухватила једва приметна а суштинска дешавања у људском бићу и око њега, али модеран говор који не потискује, него, напротив, снажи *емоционални доживљај* онога који пева – зато се ова поезија прима и као *изузетно модерна* и са *великим читалачким узбуђењем*.

Иако су о Ивану В. Лалићу већ објављена два значајна зборника: *Иван В. Лалић, песник* (Повела, Краљево, 1996) и *Споменица Ивана В. Лалића* (САНУ, Београд, 2003) и две студије: *Mare*

Mediterraneum Ivana V. Lalića - о песми „Море“ (1996) Милице Николић и *Традиција и иновација - интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића* (2004) Светлане Шеатовић-Димитријевић, као и један број важећих текстова, била су неопходна нова читања његове поезије (и, у одређеној мери, његовог есејистичког и антологичарског дела), како због ње саме, тако и због дубљег разумевања унутарњег развоја српске поезије у прошлом веку.

Научни скуп *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића* одржан је 25. и 26. априла 2007. године у Институту за књижевност и уметност у Београду, а учествовало је двадесет еминентних проучавалаца савремене српске поезије: Јован Делић, Александар Петров, Бојана Стојановић-Пантовић, Александар Јерков, Светлана Шеатовић-Димитријевић, Слађана Јаћимовић, Иван Негришорац, Сања Париповић, Ана Петковић, Бојан Јовић, Персида Лазаревић-ди Ђакомо, Јелена Новаковић, Френсис Џонс, Александар Јовановић, Александар Милановић, Драган Хамовић, Милета Аћимовић-Ивков, Предраг Петровић, Александар Бошковић. Њихови радови су у овом зборнику распоређени у четири целине, сходно теми и одабраном аспекту проучавања.

Пре једанаест година, у оквиру пројекта *Поетика српске књижевности*, одржан је научни скуп о поезији Васка Попе. Иван В. Лалић је том приликом, као добитник награде Васко Попа и изврстан тумач његове поезије, дао запажен прилог. Био је то, нажалост, последњи текст који је написао. Умро је два месеца после скупа, и исто толико пре

појаве зборника *Поезија Васка Попе*. „Судбинске линије два значајна српска песника – написао је у уводном тексту уредник Попиног зборника проф. др Новица Петковић – као да су се и у томе симболично дотакле и укрстиле. На нама остаје као извештан, прећутан, дуг или обавеза да један од следећих зборника из серије *Поетичка истраживања* посветимо поезији Ивана В. Лалића.“

Радови у овом зборнику нису само чин враћања прећутног дуга. Заправо, то јесу у мањој мери. У већој, они показују да је Лалићева поезија жива као и у време песникове смрти, да је већ прешла црту после које се за њу време више не ицрпљује. Иван В. Лалић је један од најзначајнијих српских песника друге половине XX века, уз Васка Попу вероватно најзначајнији.

У Београду,
20. октобра 2007.

Уредник зборника
Александар Јовановић

I

Јован Делић

ЛАЛИЋЕВ ДИЈАЛОГ СА САВРЕМЕНОМ
СРПСКОМ ПОЕЗИЈОМ

– ка експлицитној поетици Ивана В. Лалића –

У средишту пажње овога рада налазе се Лалићеви есеји и критике о српским пјесницима XX стољећа, које ћемо пратити, прво, с амбицијом да дођемо до поетичких начела самога пјесника и есејисте Ивана В. Лалића, и, друго, до његових критичких критеријума. Та два правца истраживања готово су неодвојива: ријеч је о начелима и трагању за њима, а критички критеријуми којима један писац процјењује друге пјеснике углавном припадају самој сржи поетике пјесника који се одлучио на критичко вредновање.

Пут преко есеја до експлицитне поетике неког пјесника, писца уопште, означен је у академским читањима и истраживањима као обавезан смјер. Тај пут поготово има смисла ако код пјесника кога истражујемо пронађемо охрабрење какво налазимо код Ивана В. Лалића изречено у есеју о Јовану Христићу, такође пјеснику и есејисти.¹ У поме-

¹ Сви цитати из огледа и критика Ивана В. Лалића наведени су према књизи *О поезији, Дела Ивана В. Лалића, IV*, редакција и приређивање Александар Јовановић, Завод за уџбенике, Београд 1997. Зато ће у даљем тексту уз овакве цитате стајати само број странице. Лалић је објавио двије књиге есеја: *Критика и дело*, Нолит, Београд 1971. и *О поезији дванаест песника*, Слово љубве, Београд 1980. У овој другој има, ипак, само једанаест радова. Есеј „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића” објављен је првобитно као предговор Хрис-

нотом есеју Лалић ће недвосмислено инсистирати да „фокус (...) треба изоштрити на Христићевој есејистици, односно на ономе што се назива `елиотовски синдром`, корелативне везе између Христићеве поезије и његових есеја који су, спонтано и нужно, и тумачење и апологија те поезије, дакле његова поетика” (127).

Оно што Лалић предлаже при проучавању Христића ваљало би примјенити и на самога Лалића: требало би овом приликом „фокус изоштрити” на Лалићевој есејистици, и ми смо је читали напоредо с његовом поезијом када смо описивали његов однос према Стерији, Војиславу Илићу, Лази Костићу, Милутину Бојићу, Богдану Поповићу, односно када смо покушали да проникнемо у Лалићев рад на антологијама француске, америчке и њемачке модерне поезије. Пут преко Лалићевих есеја биће пречица до многих пјесникових темељних поетичких ставова. Лалић је био пјесник високе теоријске самосвијести – поовска, бодлеровска и елиотовска природа – какви су код нас Лаза Костић, нарочито и прије свих, Миодраг Павловић и поменути Јован Христић.

Зато ћемо концентрисати и сакупити по есејима расуте Лалићеве исказе о кључним поетичким питањима, упозоравајући на контекст из којег неки исказ долази. Потом ћемо указати на Лалићеве вредносне критеријуме, ако је ова два правца истраживања уопште могућно одвојити, а онда и на вредновање појединих пјесника. Говор о поезији је

тићевим *Сабраним песмама*, Матица српска, Нови Сад 1996. и први пут укључен у једну Лалићеву књигу у *Делима Ивана В. Лалића, IV*.

превасходно говор о конкретним пјесмама и збиркама конкретних пјесника.

1. Поглед на свијет

Лалић је држао до свога погледа на свијет и до његовога уобличења у поезији и есејистици, истински се радујући сусретима с пјесницима сличног односа према свијету. Нихилизам му је био стран; рекли бисмо чак да га је презирао као комфорну и сасвим лагодну, необавезујућу позицију, најраспрострањенију у модерном пјесништву. Ријетки су нихилисти који свој нихилизам живе; чешћи су који од њега живе.

Поједностављено, али тачно речено, Лалићев основни став је био: рећи Богу – *да*, свијету – *да*, чак и у тренуцима најболнијег и највећег губитка. Такав став не искључује трагедију ни трагично осјећање живота и историје. Напротив. Трагедије нема у свијету без вриједности. Неко ко себе сматра скутоношом попљуване сјенке Византије, неко ко опјева плач летописца и испјева „Плаву гробницу”, неко ко види и осјећа постојање сугреба историје, неко ко његује култ Богомајке као култ љубави и милости, мора пред собом гледати Сина на крсту као симбол историје и кључни симбол човјека и богочовјека.

Рећи Богу и свијету – *да* у тренуцима највећег бола и губитка, и остати при томе *да* у свим бесаним ноћима, склопити уговор с Богом, а не с ђаволом, са замолбом за седам година у којима ће се пјесмом сублимирати бол и трагедија, јесте храброст која

захтијева велику психичку и духовну снагу, повјерење у ријеч и у умјетност, у смисао постојања и писања, па и трагедије. О тој личној драми нема много експлицитних трагова, али у есејима налазимо доста ставова који изричито заступају оно *да* свијету, животу и Богу.

У есеју „О поезији Десанке Максимовић” Лалић истиче њено повјерење у свијет, „неко дубоко и непроверавано осећање усклађености са његовом трептајима, његовим препознатљивим сигналимa”, па је – према Лалићу – такво *поверење у свет* „родило тај песнички језик и његову, како нам се чини, неисцрпну свежину” (79). „Поверење у свет”, као својеврстан поглед на свијет, зацијело је за Лалића примарно, док су пјеснички језик и његова неисцрпна свјежина секундарни: њих је родило повјерење у свијет.

У спектру емоција ове пјесникиње љубав је – налази Лалић – „најизвеснија” емотивна „константа”, „кључно осећање”, али и најмногозначнија емоција; она је „водич и свет и учитељ духа” и њоме почиње оно што ће много година касније бити названо „лирском дискусијом”.

Бог о коме пјева Десанка Максимовић у књизи *Зелени витез* „присутан је свуда и нигде га нема”, он је милосрдан и равнодушан, поверљиво присан и неухватљив, благи исповедник и странац, `сејач страха` и песников пријатељ” (81).

Религиозност ове пјесникиње пројектована је „у немир интимног света”; Бог није сабран, као апсолут који све решава, у једну жижу, већ је „расут

у хиљаде могућности”, а свака може бити и јесте права.

Једини медиј који све те противречности премошћује и усклађује јесте љубав – у њој је обећање „домовине праштања и светлих чуда”. На раскршћима добра и зла нема саобраћајних путоказа; њих може показати само љубав и људско срце.

Вјера Десанке Максимовић је вјера која боли колико и сумња, а не неко лагодно, уљуљкујуће осјећање; та вјера изоштрава мисао о смрти, а не замагљује је.

Љубав ће остати стално присутна и у зрелијој, па и у позној поезији Десанке Максимовић, „али не више као пламен, него као некакав трајни мир, сјај и зрачење”. Љубав је све чешће у сусједству смрти, при чему је смрт све мање пријетња и драма, а све више „измерена извесност”. Смрт и љубав су доведени у склад чак у истој пјесми, и ту Лалић види изузетно висок домет ове пјесникиње.

Наш пјесник посебно је осјетљив према тематском биному *љубав – смрт*. Није ли то и један имплицитан омаж Јовану Дучићу? Тај спој љубави и смрти битно је обиљежје Лалићевог сензибилитета и карактеристичан је како за његове интимне, тако и за рефлексивне, односно метафизичко-религијске пјесме. Зато ће Лалић издвојити из Вучових *Алги*, односно из њиховог другог циклуса („Сновиђења о Сидри”) пјесму „Богомољка”, као „један од најопоријих примера сажимања љубави и смрти у фокус једне исте песме” (188).

Овом „тематском биному” Лалић је додао још један „члан” – *вријеме* – стварајући тројно темат-

ско јединство *љубав – смрт – време* као једну фундаменталну тему заједничку цјелокупној свјетској поезији:

„Мислим да постоји само једна таква фундаментална тема из које, чини ми се, извире цела светска поезија. Та тема уписана је у сазвежђе речи *љубав – смрт – време*. На њу може да се сведе све; сви аспекти боравка и трајања човека о којима говори поезија. Моја опсесија је да што истинитије изразим себе, у свој пуноћи импулса који захвата песму. А тај импулс носи у себи свест о простору и времену, о координатама на којима хоће да се уобличи у глас, у речи. Рекао сам да је поезија вид комуникације; покушавам дакле да пренесем читаоцу своје истине, препознавања, страх, наду, понос, у жељи да све то постане и његова својина. Моје песме имају привилегију да настају у овом веку, који је одлучни век људске историје. Настојим да моје реченице буду достојне те привилегије. И да можда, у тренутку читаоца, пренесу нешто од мог настојања да у своме времену препознам оне континуитете и трагове што људску прошлост, коју препознајем, уводе, пречишћену, у људску будућност о којој сањам. У овој садашњости коју волим” (266).

Ово је, ипак, исказ младога Лалића (1964), при којем се он, истина, остао и у часу склапања сабраних дела. Ипак, овај ведар тон биће доцније осјенчен трагичним искуством, и то ваља имати на уму.

При крају есеја о Десанки Максимовић Лалић у њој препознаје пјесника „лирских дискусија са видљивим и невидљивим”, који ни у једном тре-

нутку није посумњао у смисао свега што га окружује нити у смисао императива да опише и исказе оно што осјећа. Пјесникиња има присан доживљај свијета и овај свијет осјећа конкретно и безвремени, чулно и сновито, „испод тек разапетог неба” или у укусу земље, у коју се „претварамо (...) свакога часа”. Као да је ријеч о свијету из првих дана стварања, када је Бог тек одвојио небо од земље. Лалић поентира реченицом која је из самога срца његове поетике, његовог виђења свијета:

„А она, једино битна, `домовина праштања, и светлих чуда`, није никада ни била далеко; она се од почетка налази у песми, у *поверењу у свет*” (86-87).

Завршавајући своју „Проширену белешку о једном трагању за поетиком Васка Попе”, Лалић говори о *ресакрализацији свијета* језиком, односно пјесмом, па се онда присјећа „једне мудре реченице Зорана Мишића”, која гласи:

„Прави песников позив није да разуме свет, ни да га мења, већ да га прославља...” (123-124).

Није тек тако Мишић звао Лалића духовним сином.

Лалић наведену реченицу пројектује на Попино пјесништво, па закључујући поентира:

„Поезија Васка Попе, ма колико да то у нечијем слуху звучи парадоксално, јесте у најдубљој основи једно певање које прославља свет. Чак и онда, нарочито онда, када се суочава са визијом његовог агресивног бесмисла.

Дакле, слави свет – као и свака велика поезија уосталом. И ту се сва велика премишљања о песниковој поетици нужно и природно повлаче у неки други, позадински план” (124).

Чак ако ови налази и нијесу прецизни критички налази о Попином пјесништву, чак ако у њима има и Лалићевог читавања и пројектовања себе, они недвосмислено откривају Лалићев поглед на свијет, односно његово прихватање и прослављање свијета.

Када говори о Тодору Манојловићу и његовој поезији, Лалић ће особеност и вриједност те поезије уочити управо на плану осјећања свијета, односно погледа на свијет:

„Хесперидска носталгија (пројектовање у ведуте и пејзаже из младости) и ведре егзалтација феноменима модерног света, саставни су делови Манојловићеве тражене и пронађене равнотеже у једном свету у чију лепоту жели да верује и хоће да је опева. У савременој поезији, као савременом осећању света, изразити акценти извлаче се много лакше када се свету каже *не*; када се пева побуна, непристајање, разломљена визија, дисхармонија. Манојловић је, најискреније, од почетка кренуо супротним путем” (198).

У завршном пасусу свога критичког осврта на *Велику скитију* Миодрага Павловића, Лалић готово слави овога пјесника што је „увео песму у њен истински, најаутентичнији простор, дајући јој функцију сублимирања, саопштавања, преношења оних искустава, која помажу повезивање у јединство визије света. Изводећи тако песму из домена игре са

зрнцима вербалне прашине једне измрвљене слике света, домена помодне поетске конфекције разних кројева или нихилистичке самонегације, он се придружује оним песницима који данас у свету покушавају да поезију васпоставе у њеном истинском достојанству. *Велика скитија* је једна изванредна повеља тог достојанства” (222).

Велика скитија је морала бити Лалићу драга и блиска пјесничка књига цјеловитошћу своје замисли, односом према српсковизантијској традицији, *односом према миту и историји*, при чему поезија „превазилази историју у којој се обликује”, *односом према времену*, при чему се пјесма „недвосмислено надређује времену – она је по снази свог порекла и по правцу свога дејства – позвана да успостави равнотежу између условних планова које називамо прошлост, садашњост и будућност, и да у тој равнотежи документује и свој настанак”. Ова пјесничка књига, а нарочито њен други циклус, „показује нам историју као реквизитаријум искустава, из којих песник може да гради дубље искуство са универзалним значењем – које модификује, релативизује или укида вредност елемената заданих конкретних повода” (221).

Најзад, али не и на посљедњем мјесту, Павловићева пјесма, као и Лалићева, комуницира са надређеним апсолутом, упркос свим „сметњама на везама”; усмјерена је на свето и божанско, на онострано.

Лалић, дакле, не скрива радост када као есејиста и тумач поезије препозна у изабраном пјеснику сродан поглед на свијет, који је и сâм из-

разио у сопственој поезији. Лалићева есејистика, дакле, потврђује Лалићеву пјесму. И пјесме и есеји откривају Лалића – како он рече за Младена Лесковца – „као члана оне породице песника, која је поезију схватала не као могућност једне паралелне креације, него као слављење, као апологију даног и заданог света”. Истина, Лалићева пјесма је и „једна паралелна креација”.

2. Језик, ритам, стих, сонет

О пјесничком језику Лалић пише каткад прецизно, а каткад нејасно и метафорично, говорећи, по правилу, истовремено и о ритму. Ритам и пјеснички језик су за Лалића толико тијесно повезани да су у критичким освртима скоро нераздвојни и неодвојиви.

Тако када говори о раној поезији Десанке Максимовић, Лалић истиче да она посједује нешто од „исконске лакоће” што покреће „слогове и стопе ове лирике” и „у њој се потврђује један витални квалитет нашег језика; једна жуборава, певна, свеже синкопирана мелодија – која свој израз налази у народној лирици, али тамо у мањем распону ритмичких могућности. Та је мелодија сестра говорне мелодије, на којој је иначе већим делом грађен стих наше модерне поезије” (79-80).

Није сасвим лако разумјети све ове Лалићеве метафоричне оцјене и увиде. Биће да је препознао, с једне стране, блискост стиха ране Десанке Максимовић стиху народног пјесништва, а, с друге, говорно у ритму. Могло би то да значи да се стих

младе пјесникиње колеба између везаног и слободног (Лалић радије каже „невезаног“) стиха и да је ова пјесникиња проширила ритмичке могућности народне лирке. Уз то, Лалић истиче да је српски језик у раном стиху Десанке Максимовић показао своју свјежину и „витални квалитет“. Нема сумње да наш пјесник изнутра добро зна да између пјесничког ритма и природе језика постоји снажна повезаност.

Потом Лалић наводи драгоцјено запажање Јована Христића о необичној и неочекиваној суштинској сродности пјесничких напора Десанке Максимовић и Милана Дединца; на сличност реакција два, уз сву различитост исказа, сродна пјесничка темперамента, у истом заданом простору и времену. Тачно је, ма како то необично звучало, да су бројни стихови Милана Дединца ослоњени на ритам народне лирике или на говорни ритам, чак и у *Јавној птици*, можда у њој понајвише.

Лалић није сасвим јасан ни када тврди да Десанка Максимовић открива читав низ могућности да језичка мелодија буде изражајна; да открива једну нову мјеру њене гипкости, њене ритмичке разноврсности; нове границе слободе једног у основи строго ритмички организованог стиха, гдје се строгост своди на поштовање језику задатих метричких „носивости“ (80).

Из овога прилично мутног описа крије се више пута поновљено Лалићево становиште да је *слободни стих* – оксиморон. Чим је стих, он не може бити слободан. (Зато Лалић радије употребљава термин *невезани стих*.) И слободан стих зависи од

природе језика, а рани стих Десанке Максимовић је необична комбинација слободног и традиционално везаног стиха, колебљив између народног стиха и говорног ритма.

Али зато је Лалић врло прецизан када истиче богатство алитерација и рима у раном, и сваком пјесништву Десанке Максимовић. Риме су, по правилу, „на свом месту”, права ритамска и звучна открића, спонтана, а не учена, по мјери пјесникињиног талента.

У лирском спјеву *Тражим помиловање* Лалић види својеврсну синтезу поезије Десанке Максимовић, мислећи превасходно на језички и ритмички израз ових пјесама, на „форму” пјесама, „у којима су типична мелодија и ритмички покрет доведени понекад до савршенства, до виртуозности” (85).

О језику Лалић пише и поводом пјесништва Десимира Благојевића, кога види као усамљеника у српској поезији и који је дошао до најнетипичнијих резултата. Благојевићеву поезију оцјењује као израз повјерења у језик; као креацију не помоћу језика, већ у језику самом. А кад год говори о језику, наш пјесник пише и о „мелодији” и о ритму. Иако је Десимир Благојевић оспоравао изабранике Богдана Поповића, за разлику од Лалића, у његовим пјесмама Лалић чује одјеке народне лирике и Бранка Радичевића, који се мијешају са блиском мелодијом Црњанског, а у вербалним склоповима и, посебно на плану метра, Лалић осјећа трагове Тина Ујевића.

Уз Благојевићеву поезију, дакле, Лалић ставља „вербалну фантазију” и са њом срећно спојену

„одређену музикалност”, чему ће ова поезија од почетка до краја остати вјерна.

Стихови Младена Лесковца, пак, најчешће су дуги, с настојањем да се јака мелодија изрази што једноставнијим средствима.

Пишући о поезији Васка Попе, Лалић прво истиче апологију пјесничког језика *Kope* из пера Зорана Мишића. Мишић је – а за њим и Лалић – бранио Попу од оптужби за „надреалистичко бунцање”. Попина пјесничка слика има својства надреалног; она спаја удаљене елементе стварности, али то чини с пуним удјелом свијести и ауторског плана. Зато је Попина поезија негација било каквог аутоматизма и аутоматског писања. Њена затвореност долази од њене сажетости и елиптичности. У тој поезији се остварује врло особена симбиоза фолклорног језичког искуства и урбане лексике, која гради нов поетски идиом; у њој живе елементи савременог говорног језика, свакодневни обрти и прозаизми у сусједству с фолклорним одјецима; у њој долази до споја лексичког богатства и синтаксичке строгости. У овим ставовима има понешто и Лалићеве поетске праксе, и његовога пјесничког идеала. А с поетичке тачке гледишта, нарочито је важан Лалићев суд по којем Попа гаји критички однос према ријечима као свијест о условности ријечи; отуда пјесникова „танана селективност” у односу на лексичку грађу и тежња ка максималној функционалности ријечи. То је, несумњиво, и Лалићев однос према лексици.

Иван В. Лалић, на трагу Зорана Мишића, потврђује двострукост Попиног пјесничког темпера-

мента, присуство „класицистичког” и „барокног” елемента у њему: с једне стране, присутна је тежња за идеалним уравнотежењем одређеног исказа, за сажимањем експресије у најједноставнију дјелотворну формулу, што Мишић и Лалић условно зову „класицистичким” у Попином пјесништву; с друге стране, наглашена је склоност Попиног темперамента ка бизарном, сензуално-метафоричном и живописном изражавању, што називају „барокним”. „Барокни” елемент ће, према Лалићу, бити све више подређен „класицистичком”.

Музикалност Попиног пјесничког језика укоријењена је у музикалност нашега језика, па – закључује Лалић – говорно-мелодијске цјелине овога пјесника нијесу грађене по задатој шеми, али су „школски” правилне.

Попину поетику Лалић види као поетику строгости и равнотеже; као остварен сопствени, Лалићев, идеал, изражен оксимороном „страсна мера”. Десакрализованом космосу – мисли Лалић – Попа пјеснички супротставља *ресакрализацију кроз језик*, у смислу Валеријевог стиховног узвика: „Чисти, људски говоре”. У језику је расковник, кључ за све браве, па Попа, по Лалићу, обнавља у поезији прастару магијску функцију језика (123).

Зазвучаће можда необично када Лалић за Јована Христића каже да је *мајстор форме*, иако није имао такав статус у српској критици. Ријеч је о неупадљивом, готво скривеном мајсторству, а не о виртуозности. Прецизније, Лалић истиче један, њему и Христићу заједнички идеал, у сусједству класицистичке традиције: *идеал прецизности и*

функционалности вербалне грађе, било на нивоу цјелине пјесме, било на нивоу стиха. То је такође један од знакова Лалићеве „страсне мере”. Врло често у својим критичким радовима Лалић инсистира на прецизности израза емоција (у огледу о поезији Младена Лесковца), на „прецизности експресије” (о Васку Попи).

Посебан знак пјесникове зрелости јесте његов језик, како то Лалић показује на примјеру Скендера Куленовића и његових *Сонета*: „његов језик, разбокорен у слике и разлистан у сазвучја тачно бира-них, тачно суочаваних речи, у сонетима ретко омане као инструмент прецизног поетског саопштења и ретко изгуби жељени интензитет. Када се то, ипак, догоди, ради се или о тренутку преобиља, о изгубљеној контроли над овим живим елементом који зажели да постане сам себи довољан, или о нерашчишћеном односу са основним импулсом, односно темом песме” (207).

Зрео пејсник је способан да контролише „преобиље”, стихију језика, али понекад језик постаје „сам себи довољан”, што је разорно по цјелину пјесме. Отуда критеријум „страсне мере” као контрола преобиља, контрола над језиком.

Лалић, који непрестано држи до „прецизности експресије”, мора упозорити на пјесников однос према „основном импулсу”, односно теми: ако тај однос није сасвим рашчишћен, прецизност израза и савршенство унутрашње архитектуре биће поремећени.

Лалић посматра пјесника у његовом „развојном луку” и говори о развоју пјесничког језика,

односно пјесниковог односа према језику. Тако се Куленовићеве поеме указују као „велика градилишта његовог језика, простори у којима тај језик открива пуно обиље својих могућности” (при чему је „Шева” добила повлашћено мјесто међу поемама). Тај језик „не зазире ни од фолклоризма, ни од речи што би у неком другом контексту зазвучале као пуки архаични куриозитет”, и састављен је од елемената лексике „ослухнуте на фолклорним изворима, са љубављу запажене у лектири, осетљиво биране из свакидашњице”. Таквим односом према језику остварена је у „Шеву” визија колоне која је прерасла „у визију распеваних чула саме земље”, па се све то преводи у „распевани, затрептани, у своје плодно обиље загрцнути говор поезије”. Повратак сонетима значио је строжи однос према језику, згушњавање и самодисциплину.

Лалић се залаже за фигуративност пјесничког језика, видећи у пјесничким сликама свој прави темперамент: „Слика је за мене она *извесност* у песми која омогућава да се омеђи, дефинише простор саопштења. Иначе, слике најчешће настају као реакције на конкретне поводе; оне су изведене из таквих повода” (268).

За настанак пјесничке слике важно је сјећање и неки снажан доживљај, јер „свака је песничка слика изведена из неког сећања, у распореду запамћених елемената”. То је сјећање у сопственом, задатом језику. Лалић наводи да четири уводна стиха његове пјесме „У суседству мртвих” „извиру из доживљаја једног конкретног амбијента” – једног старог гробља пред црквом, на узвишици над мо-

рем, у Ровињу. Ту су кипариси и клесани камен, а пјесник је ту довео и змију да би створио и асоцијативно обогатио дати троугао; да би цијелу слику претворио у троп, давши јој широко асоцијативно поље значења. Без измишљене змије слика би била асоцијативно сиромашнија и симболички готово неутрална (268).

Од посебне важности за разумијевање Лалићеве поетике јесте његов критички оглед о збирци пјесама Милорада Павића *Палимпсести* (1967), под насловом који асоцира на наслов којим су надреалисти екскламовно поздравили *Јавну птицу* Милана Дединца – „Објава песника”.

Већ је Павићев наслов *Палимпсести* морао Лалићу бити привлачан и зазвучати византијски. Данас сви о палимпсесту говоре, а 1967. палимпсест је био пјесничка пракса Милорада Павића и Ивана В. Лалића. Они су и тада били скутоноше „попљуване сенке” Византије.

Друго, Лалић у Павићу види пјесника „равнотеже”, „страсне мере”: Павић улази у српску књижевност са „пронађеном и провереном равнотежом”.

Треће, *Палимпсести* су изразито занимљива спона актуелног тренутка српске поезије са једним значајним дијелом наше прошлости. Уз то, Павићево језичко искуство било је способно да изрази један снажан *доживљај времена* као својеврсне *перманентне садашњости*, па би, према Лалићу, Павић и сјећање које пјева могао назвати, заједно „са једним старим филозофом”, „садашњост прошлих ствари”.

Четврто, по нашем осјећању, Лалић тачно вели да је Павић „доживео ону истину о лепоме што се налази у непосредној близини страшног”, на „његовим дверима”, и ту се нашао у непосредном сусједству Рилкеовог виђења и доживљаја лијепог. А Рилке је један од Лалићу најдражих, не само њемачких пјесника. Ову паралелу, колико знамо, успоставио је једино Лалић.

Језик Павићевих пјесама је, према Лалићу, примјер једног плодотворног одређења према пјесничком наслеђу, примјер креативног односа према традицији и саживљавања с њом као са живом материјом језика. Павић се Лалићу указује као пјесник високе пјесничке и језичке културе, са свијешћу о традицији, с ерудицијом, с искуством изврсног преводиоца поезије. Он је у своје пјесме увео и асимиловао потребне му елементе нашега старијег пјесништва, посебно оног реторички интонираног.

Лалић уочава оригиналан однос форме сонета – форме коју Павић третира врло слободно, не везујући се ни за какве строге схеме римовања – и дугачког, метрички нерегуларног стиха, али несумњиво музикалног, о чему смо својевремено писали. Тај стих дугога даха, према Лалићу, ослања се на традицију стиха Војислава Илића.

Илић је, поред Византије и сасвим сродног односа према традицији, оно наслеђе које сједињује Лалића и Павића. Наиме, Лалић је мислио, и ту мисао више пута поновио и варирао да је у стиху Војислава Илића обликована једна изванредно витална формула нашег пјесничког израза и да је

дејство те формуле пресудно за звук многих такозваних „слободних” стихова у контексту нашег савременог пјесништва. Овај исказ о Војислављевом дугом стиху у највећој мјери је Лалићев аутопоетички исказ. Лалићев пут до такозваног слободног стиха ишао је преко Илићевог псеудохексаметра. Наиме, Илић је, по Лалићевом осјећању ствари, у свом хексаметру напицао „златни рез” српскога стиха; „једну меру која може да изрази, као модул, природну сугестивност нашег специфичног језичког ритма”. Лалић затим открива рецепт како се од Војислављевог хексаметра прави слободан стих: „Довољно је ослободити ток његових стихова метричких стега (када их не осећамо као неопходне), па се нађемо пред једном протејски виталном језичком формулом” (236-237).

Нигдје тако као у овом исказу није Лалић отворено открио како се може од Војислављевог псеудохексаметра градити слободан стих, и како га је сам Лалић градио. Зато је овај есеј од необичне важности за Лалићеву аутопоетику. Није случајно што је овај исказ изречен поводом Павића, коме је Војислав Илић трајна љубав, а био му је и предмет истраживања у докторској дисертацији и неколико књига. Павић је један од пјесника који су осјетили могућности Илићевог стиха, односно његову продуктивност.

Павићев стих – увјерен је Иван В. Лалић – израста из Војислављевог четрнаестерца или шеснаестерца. Резултат је понекад микросистем нових, мање-више, правилних метричких структура. Најчешће, према Лалићу, настаје један мелодиозан

лук, који као да је саграђен од два имагинарна, традиционална прототипа који се сажимају у спајању.

Лалић скреће пажњу и на Павићева опкорачења, која би дала више материјала у прилог тези о „виталној вези” Павићевих сонета с Илићевом поезијом. Не скреће ли нам Лалић овим исказима и судовима пажњу на поријекло, природу и функцију својих опкорачења. О неким од њих смо већ писали.

Ипак, помало чуди да Лалић не доводи у везу Павићев стих са „литургијским стихом”, за шта дозвољно повода дају сами *Палимпсести*. И Лалић и Павић су, зацијело, ишчитавали *Србљак*.

Двојица „Византинаца”, по сопственом избору и признању, сретала су се у књижевности више пута. Треба ли да подсјетимо да се Иван В. Лалић појављивао као књижевни јунак у неким, данас већ давнашњим, Павићевим причама?

Пишући о Војиславу Илићу и његовом изузетном значају за реформу српскога стиха – за „реформу версификације” – Лалић ће одмах додати да је та реформа „у најтешњој вези с новом осећајношћу” (39), те да су промјене на плану стиха најчешће поуздан знак да је ријеч о ширим и дубљим промјенама на плану цјелокупног сензибилитета и укуса.

Лалић има самосвијест о томе да је и сам „добар версификатор (што свакако има неке везе с музикалношћу)”, и да је то помало урођена способност која буди радозналост у простору ритма и риме. Традиционалне везане форме још нијесу изгубиле виталност у српском језику, већ, штавише, „обогаћују лексику и као да оплемењују фразу”.

Њих је Лалић обновио у *Писму*, осјетивши и „једну снажну унутрашњу потребу преиспитивања својих изражајних могућности” (279).

Лалић је наклоњен стиху који слиједи мјеру „дугог даха”, па по тој мјери успоставља сродност између Скендера Куленовића, Милорада Павића и епохалног творца те срећне мјере – Војислава Илића. Према сопственом признању, у почетку се служио „затвореним формама” и везаним стихом, настојећи да искористи напон између „традиционалне форме и савременог садржаја у трагању за прецизном изражајном синтезом”, што му је касније помогло да гради сопствену варијанту „слободног стиха”, који, за овога пјесника, „није ништа мање везан од, рецимо, римованог једанаестерца”. То је стих „који тражи своју тачну меру, усклађујући се не више према броју слогова, него према збиру специфичних тежина речи које треба да понесе; према даху реченице која, опет, не постоји самостално него у континуитету других реченица”, што ће рећи да Лалић настоји да „у такозваном слободном стиху” пронађе и очува „одређену чврстину везаног стиха” (265). Наравно да је у позадини рада на слободном стиху дуги стих, псеудохексаметар Војислава Илића.

Лалића је привлачио и занимао сонет. Обрадовао би се некој лијепој пјесничкој књизи сонета, као што се истински обрадовао *Сонетима* Скендера Куленовића (1968), доживљавајући њихову објаву „као најдубљи, најинтензивнији тренутак” Куленовићевог пјевања. У тој пјесничкој књизи се Куленовићево „песничко искуство (а то значи и жи-

вотно искуство) пречистило и згуснуло” у сонетну форму, којој се на својим почецима овај пјесник био приволио и у својој пуној, најдубљој зрелости јој се вратио.

Лалић преузима начело *искуства* од Рилкеа, не одвајајући пјесничко од животног искуства – то се види и из огледа о Десанки Максимовић – а сонет истиче као *форму згушњавања и чистоте*, форму која задивљује својом способношћу да већ вјековима преноси неку другу осјећајност сасвим различитих пјесника и да сачува своју привлачност, прецизност и густину. Он је постао „основна кристализација поетског доживљаја” независно од језика на којем пјева. У њему је нека тајанствена „тачна мера” и „златан рез” облика пјесничког саопштења:

„У тој чудесној малој мензури као да је назначена мера даха тачног поетског исказа; закон организације четрнаест стихова од којих је сонет састављен намеће том даху одређени ритам и градацију, намеће целом исказу једну архитектуру која не подноси сувишност, а урушава се без неопходног” (205).

Куленовићеви сонети су дубоко укоријењени у специфичне могућности српског језика; усклађени су с тим могућностима. Они су „школски пример добре сонетне архитектуре”, па у њима мајстор језика „потврђује своје мајсторство у једној форми која се језику надређује, скоро у истој мери у којој му служи”.

Али најпрецизније, из аутопоетичке перспективе, Лалић говори о сонету у својим интервјуима;

прво о облику уопште, а онда и о свом пјесничком искуству:

„Већ сама чињеница да овај облик песме живи кроз шест векова и тако витално служи песницима који опевају тако различито, наводи на размишљање. Као да се ради о једној изузетној срећној мери, о једном златном резу песничког даха, садржаном у броју од четрнаест стихова и у подели на катрене и терцете, односно на два јасно издиференцирана дела: осам и шест стихова. Као да се ови елементи удружују да продуже песнички импулс, довољно снажан да се њима послужи. (Интересантно је да, ако анализирате мање успеле сонете, обично откривате њихове грешке на споју првог и другог дела песме; ту је најосетљивији зглоб, ту је нека врста одлучне симетрале). Овај облик песме живи, дакле, кроз векове, са својим основним законитостима и својим оствареним варијантама које су изналазили песници; облик увек способан да изнесе садржај другачијег времена и другачију лепоту” (265).

Сонет је већ по себи строга мјера, својеврсна „страсна мера”, ако се посрећио пјеснику, „златни рез песничког даха”. Његово најважније и најосетљивије мјесто јесте „зглоб”, „одлучна симетрала”, онај напон што се остварује између катрена и терцета, односно октаве и сестине. Најзад, сонет је дуговјек, скоро вјечан, захваљујући готово невјероватној способности „да изнесе садржај другачијег времена и другачију лепоту”, да се мијења, а да остане „исти”, сонет, вјеран својој основној природи.

Лалић затим говори о свом искуству са сонетом: његовао је строгу, али и знатно слободнију форму сонета, његове „мање ригорозне варијанте”, да би дошао до сонета из „Мелисе”, па се опет вратио строжој варијанти са „Десет сонета нерођеној кћери”:

„Сонети из `Мелисе` су лишени традиционалне метрике и система римовања; стих је, дакле, слободан, у оном смислу у којем сам говорио малочас, а риме следе логику реченице. Али је у `Мелиси` сачувано све што је битно за сонет; песме се обликују по законима оног малочас споменутог златног реза” (266).

Пјесниково опредељење за сонет, или неки други стални облик, није превасходно питање избора, већ „питање постојања и непостојања одређене нужности. Оправдање је садржано – или није садржано – у животу написане песме” (266).

3. Поезија, мит, религија, молитва

Говорећи о живом односу поезије према миту, наш пјесник упозорава на велике разлике у концепцији мита неких од његових највећих познавалаца, Малиновског и Леви-Строса. Зато би ваљало говорити о „песничком искуству и мишљењу у односу на мит”, посебно у савременој поезији. Лалић подсећа и на ставове себи блиских и драгих наших савременика који су се овим питањима бавили: Зорана Мишића, који сматра „да је савремено песничко искуство поникло на развалинама митског искуства”, те да се пјесничко искуство данас „опет

приближило митском”, али тако да „песник више не иде од мита ка поезији, него од поезије ка миту”, и Миодрага Павловића, по коме је мит „граматика песничког мишљења, граматика имагинације”. Лалић додаје да га сопствено пјесничко искуство доводи „у присну близину оваквог закључивања”, с тим што у тој граматичи има више изузетака него правила, пошто сваки пјесник та правила гради за себе. У савременој поезији – сматра Лалић – није више могућно опјевати неки традиционални мит, уколико није ријеч о наивности и анахронизму. „Савремена поезија разара, односно витопери традиционалне митове, да их затим ре-креира у духу и облику што га изискује песников исказ”. Што је мит древнији, нејаснији и флуиднији, то „плодније провоцира имагинацију, загубљени кључеви откривају можда најскровитије браве”. Пјесник, уз то, понекад и несвјесно ствара митове или је с њима у дослуху; „поезија је делом своје најдубље природе митотворна” (273).

У природи је пјесника и поезије – и сада Лалић говори сасвим из сопственог пјесничког искуства – да „простим песничким резом” отворе вријеме и простор мита, па се све може посматрати и доживјети као праслика или имитација мита. Довољно је ноћу стати на обалу мора, па осјетити првобитни хаос, или се загледати у ток, рецимо, Саве, па призвати асоцијације на Лету. Кестен покрај куће може се доживјети као *arbor vitae*, као *axis mundi*, па онда постоје два кестена: онај у имагинацији и онај пред кућом. Арголида, коју пјеснички субјект види са своје терасе, у халуцинацији је створена. „А свака моја шетња вољеним Калемегданом – за-

чарава Лалић – води ме, корак по корак, и кроз митски простор; а њено време могу да мерим и мојим ручним часовником марке „Слава” и неисцрпном клепсидром кроз чије грло цури златним зрнцима прошарани песак митског времена” (274).

Без обзира на способност пјесника да отвори „митско време”, пјесник не може сасвим изаћи изван свога времена, чак ни када пјева о Тациту. У Лалићевој пјесми „Над Тацитом”, насталој у јесен 1972. године, „мутна времена, сурова, посувраћена” истовремено су и Тацитова и пјесникова времена. Многе пјесме настају „под непосредним притиском неке конкретне (значи микроисторијске) ситуације”, али у срећним случајевима отворе и неки удаљени простор, и нека друга времена (275).

Због тематског усмјерења и природе Лалићевог пјесништва од посебног су значаја пјесничкови искази о односу религије и поезије, односно о питању иманенције пјесничког дјела. Он наводи низ пјесника чије је пјесништво било у сусједству религије; истиче могуће заједничко прапоријекло поезије и религије, али лично инсистира на разликама које су „битније од сличности”. Чак и пјесник „чију би духовност могли да јасно препознамо као у основи религиозну, неминовно ће се изражавати као јеретик (са становишта религије као догме)” (272). Томе у прилог наводи Пјера Жана Жува, који „своју религиозност контаминира Фројдом и у том споју артикулише своје најдубље акценте”, и Дантеа, који је „прокријумчарио у *Комедију* мало ислама, најсуптилније врсте” (272).

Пјесничка осјећајност и духовност се кроз вјекове обликовала „у нешто неопозиво самосвојно и еуфонично”, с тим што поезију и религију повезује зависност од симбола. Па када је смисао и емотивни набој традиционалних симбола доведен у питање, што Лалић види као израз десакрализованог космоса модерног човјека, почела је прича о кризи поезије, кризи религије и кризи цивилизације. Лалић је дао свој грандиозни допринос превладавању те кризе.

Иван В. Лалић говори о савременој поезији и када размишља на средњовјековне теме, или поводом њих. У кратком, ванредно информативном и прегнантном есеју „Јефимијин дух и четири песме”, с поднасловом „Поезија и молитва”, Лалић – сходно свом схватању традиције, свом осјећању насљеђивања византијске баштине и најдубљем увјерењу да „гласови мртвих нису мртви гласови” – прво представља Јефимију као интермедијалног умјетника, чиме убједљиво показује како савременост може дјеловати на виђење и интерпретацију традиције, а онда спаја традицију молитве и пјесме као молитве, по чему је српска књижевност једна од најбогатијих на свијету, са савременим великим пјесницима: Миодрагом Павловићем и његовом пјесмом „Ноћ”, Стеваном Раичковићем и његовим сонетом „Руке бола”, Рајком Петровим Ногом и најлирскијом пјесмом молитвом написаном на српском језику, како цијени Иван В. Лалић, молитвом за мртве, „Нек пада снијег, Господе”, и Љубомиром Симићем са његових „Десет обраћања Богородици Тројеручици”. Само су се пјеснику широке културе, дубоко укоријењеном у сопствену и свјет-

ску традицију, ове пјесме могле овако отворити, а послије оваквог његовог читања, лако је говорити о пјесми као молитви у српској традицији и у савременом пјесништву. А Јефимија и савремени пјесници показали су се као нераскидиви род рођени.

Поезија Ивана В. Лалића пуна је плачева, опе-ла и молитава. Споменимо само „Плач летописца”, „Опело за седам стотина покланих у Глини”, „Шапат Јована Дамаскина” и целокупна *Четири кано-на*: шта су друго Лалићеве канони него молитве Богомајци и прослављање љубави. Лалић је успио, као ријетко који наш пјесник, да активира изванредну српсковизантијску традицију и да је неочекивано модерно упосли и актуализује. Будући да смо о Лалићевим молитвама писали више пута, нека о овоме овде буде оволико речено.

4. Стваралачки процес, „страсна мера”, склоп, циклуси

Лалић је у својим интервјуима и критичким списима рекао понешто и о стваралачком процесу, објашњавајући зашто је дуго – митских девет гладних година – „ћутао” између двију књига, *Сметњи на везама* и *Страсне мере*.

Пјесник вели да о ћутању не може бити ријечи, већ о „говору у себи”, који је привид ћутања, о интензивном животу „са ненаписаним песмама” које је дуго носио у себи, „најчешће годинама”. А онда: „дође тренутак када осетим да је песма завршена и да још само преостаје да се стави на хартију, да се напише ... И онда се, напokon, све потребне речи

сјате и заузму своја места, свој распоред по законима слика и звучности. (Свакако, и по још неком другим, зацело важнијим.) Такав се тренутак продужи у дане, или у месеце” (269).

Од прве идеје о пјесми до њене реализације протекну обично године, „док се процес стављања песме на папир мери сатима” (275), када је пјесма већ „изнутра написана”. Прва верзија је обично и коначна; могуће су „мање интервенције”, дотјеривања у детаљу. Штампане пјесме овај пјесник обично не прерађује.

Најдуже, дакле, траје „писање у себи”, „инкубација пјесме”, док писање као стављање стихова на хартију тече релативно брзо. Пјесник осјећа опасност од имитације нечега што је већ написао, „од самопреписивања”. Лалић је увјерења да „иза сваке добре песме треба да стоји неколико намерно ненаписаних, које је својим неприсуством искомпуљују и правдају” (270). Пјесник дуго усклађује однос видљивог и невидљивог, пажљиво успоставља „страсну меру”.

Видљиво и невидљиво су „комплементаран пар” и творе јединство. Задани нам свијет је у знаку видљивог и изрецивог. Лалић се ослања на Хелдерлина и на његов исказ из *Патмоса* као на темељни став не само једне поетике већ и једног виђења свијета: „Отац ... воли највише да о чврстом слову старамо се, а добро тумачимо постојеће”. Лалић се, потом, позива и на своје пјесничке аутопоетичке исказе из пјесама „Византија VIII” и „Елегија или Дунав код Доњег Милановца” (280).

Друго поетичко Лалићево упориште је Рилке, који види пјеснике као „пчеле невидљивог. Ми занесено скупљамо мед видљивога да бисмо њиме напунили велику златну кошницу Невидљивога”. То за Лалића значи да је задатак пјесника „да слави задану реалност”, „свему страшноме упркос” (290).

Пјесничка књига *Страсна мера* била је повод да Лалић проговори о поетици наслова. О насловима својих књига је, природно, озбиљно размишљао; наслов је веома битан дио књиге, односно пјесме или циклуса, и не смије се препустити случајности или импровизацији. Он је „један понуђени кључ”, и то из прве, ауторске руке. Зато се наш пјесник обрадовао када је прочитао сљедећи исказ из пера Предрага Марковића:

„Страсна мера је, дакле, не срећно нађена метафора, већ основна значењска и лексичка јединица Лалићеве поезије. Она служи да би се с њом правилно ишло према изходишној вредности, а та вредност је код Лалића склад.”

Сам Лалић одмах додаје сопствено тумачење Марковићеве ријечи *склад*:

„Ја реч *склад* схватам овде као указивање на мој упорни напор да своје песме доведем у некакав савез са светом, са видљивим, са изрецивим. Другим речима, да пишем поезију `на да`” (271).

Ријеч је о „страсној мери учествовања”; о прихватању свијета и Бога; о отварању *простора наде* у измирењу, односно „у узаврелој фузији страсти и мере”.

„Страсна мера” је истовремено тежња за унутрашњим складом, измирењем *страсти* и *мере*, али и за складом са Богом и свијетом; јединство „форме” и најдубљег смисла пјевања. „Изрицати опасност, а бити / Видљивоме веран: ето правога задатка”, одговор је на Хелдерлиново питање: „и чему песници у оскудно време?”; на ситуацију у којој се пјесник нашао, како ју је описао Зоран Мишић, на „местима врлетним и неприступачним”. „*Острастити меру, а елементе мере препознати у страсти*”, поручује Лалић, подсјећајући на Хелдерлинове ријечи, према којима „оно што траје за-снивају песници” (271).

Страсна мера, и као наслов, односно „кључ”, и као збирка, и као драматичан аутопоетички оксиморон, говори о смислу поезије, и о погледу на свијет и пјесничком поступку.

Најзад, како у свијетлу ових ставова сагледати идеју о *имперсоналности* пјесама и поезије? Лалић, који се умио у пјесми заклонити маском или двојником, сасвим јасно одговара: – Праве имперсоналности у лирици нема; не код великих пјесника. Имперсоналност је само маска; само „бели завој испод којег, ако је пјесник аутентичан, осећате рану” (281).

Имперсоналност је, дакле, рана у завоју, гдје би *завој* могао бити нека врста метафоре *мјере*, а *рана* – *страсти* и бола.

То говори пјесник који је посезао за имперсоналношћу.

Лалић, по правилу, држи до склопа књиге, циклуса и пјесме, о чему сведочи чињеница да је,

осврћући се на дела других пјесника, настојао да проникне у принцип компоновања одређене пјесме, циклуса или пјесничке књиге. Однос између дјелова и цјелине предмет је његовог критичког интерпретирања и освјетљавања. То нас упућује да истом мјером сагледавамо и пјесништво самога Лалића; учвршћује нас у увјерењу да је Лалић, нарочито послје своје „праве” прве књиге, односно послје прекомпоновања првих пет књига, изузетно држао до изградње циклуса и односа међу њима и пјесничкој књизи као цјелини. Цјеловитост пјесничке књиге, пажљиво грађена усклађивањем система односа пјесама у циклусу и циклуса у књизи, остаће Лалићев идеал.

Тај идеал је критички сасвим јасно изражен у есејима о Васку Попи и у критичком приказу *Алги* Александра Вуча. Лалић истиче у први план четвородјелу структуру Вучове књиге. Али он не акцентује само „условну самосталност” циклуса, већ указује на „повезивање њихових међусобних одјека у чврсте лукове”. Показаће се у анализи да челни („Глаголи”) и завршни („Ергела несанице”) циклус „најдиректније кореспондирају”, док су средишња два („Сновићења о Сидри” и „Покрету без кретања”) уграђена „као интерлудијуми, који тематски проширују и функционално допуњују исказ целине” (187).

А онда слиједи фина анализа пјесама и њихових односа унутар циклуса.

У поезији Васка Попе се „циклуси (...) као беоцузи склапају у чврсту целину јединствене структуре”. Када је већ неко прије, или боље од њега,

описао неку пјесникову особеност, Лалић ће се радо ослонити на већ постојеће мишљење. Тако ће, управо у есеју о Попи, упутити на налаз Миодрага Павловића, који је „посебно указао на цикличку организацију његове (Попине – Ј. Д.) поезије, и то у склопу једне тезе да, ... поезија ипак иде ка томе да нађе за себе архитектонску основу великог облика, који ће бити само аналоган, а не и подударан с епском структуром” (112). Ту тежњу могућно је уочити и у пјесништву Миодрага Павловића, односно Ивана В. Лалића: није ли та тежња обиљежила и *Велику скитију* и *Четири канона*? Сличну идеју развијао је и Т. С. Елиот и у својој теорији поезије, и у својој пјесничкој пракси (*Пуста земља*, *Велика средина*, *Шупљи људи*, *Четири квартета*).

Као примјер савршене хармоније циклуса и пјесама Лалић наводи Попино *Споредно небо*, гдје је правилност досегла математички – аритметички и геометријски – идеал. Ова Попина пјесничка књига има седам циклуса, а средишњи је „Подражавање сунца”. Циклуси се могу читати линеарно, један за другим, али и симетрично, при чему је оса симетрије четврти циклус, односно „Подражавање сунца”. Уочљива је, наиме, одређена сагласност и „дозивање” првог и седмог, другог и шестог, трећег и петог циклуса. Исти овај принцип односа важи и међу пјесмама, на нивоу сваког појединачног циклуса.

С тим у вези Лалић говори о митском значењу бројева, односно значењу броја седам као структурног начела збирке, и бројева три и четири, из којих је састављен:

„Основно симболичко значење броја седам јесте савршен ред, остварен у извесном комплетном периоду или циклусу. (Истовремено, број седам представља јединство принципа заступљених бројевима четири и три, што значи и уписивање или суперпонирање троугла, који означава небо, четвороуглу, који означава земљу; најзад, број седам обликује основне серије тонова, боја и планетарних сфера; говото сва ова значења су за песникову интенцију изразито функционална.)” (113).

Слиједи анализа циклуса у *Споредном небу*, којом се доказује теза о њиховој симетричној уређености и потврђује да је Васко Попа пјесник циклуса и цјеловитих, строго компонованих пјесничких књига.

Ако се из овога угла прати Лалићева пјесничка еволуција, јасно је уочљива тенденција ка цјеловитости, од пјесничке књиге *Време, ватре, вртови* – „праве” прве његове књиге – до уланчавања пјесама у циклусе и наглашене цјеловитости и кохеренције пјесничких књига, што је идеал достигнут на крају живота лирским спјевом *Четири канона*.

5. Традиција, ерудиција, Медитеран, цитатност

Иван В. Лалић није скривао своје велике симпатије за Елиота; своју блискост с овим пјесником, теоретичарем и критичарем, аутором најутицајнијег есеја у свјетској књижевности – „Традиција и индивидуални таленат”. Тај есеј је озрачио наше

модернисте послије Другог свјетског рата, међу њима и Лалића.

Управо у свом раду о Елиотовој поезији Лалић ставља посебан акценат на *historical sense* овога пјесника и на његово прекретничко схватање традиције. Нешто од тога наш аутор подвлачи и у есеју о себи ближем Јовану Христићу.

У свом раном есеју „О модерном у поезији” двадесетогодишњак Христић оперише појмом *осећање традиције* као кључним критеријумом модерности, што је, у основи, Елиотов став, а што се може разумјети и као Христићев полемички однос према рушилачким тенденцијама авангарде. Тај амбивалентан однос према авангарди, а претежно негативан према дадаизму и надреализму, поготово у њиховој српској варијанти, имаће и Лалић. Лалић перманентно инсистира на освајању и усвајању традиције, на традицији као избору из баштине, као живим гласовима мртвих, као оном што је живо и дјелотворно из прошлости. При том избору мијења се и слика традиције, и слика савремености, и сам пјесник, Елиотов „индивидуални таленат”.

Поезија се, наравно, не може ограничити језичким баријерама, иначе бисмо били затворени у језичак гета. Самим тим, ни појам традиције не може се редуковати на свој језик, већ се појам традиције у елиотовском смислу ријечи шири на избор из свјетске књижевности. Али тај језик – језик на којем се пјева – пресудан је за пјесника. Лалић на томе инсистира:

„Језик моје поезије обликован је, дубински, на искуству поезије Војислава Илића и Јована Ду-

чића; песници других језика, које сам током година читао и преводио (а то превођење је, у мом случају, један од почетака, паралелан колосек), могу бити само елементи једне надградње, у којој се изражава и једна трајно повратна спрега” (276).

Традиција и оригиналност (индивидуалност) нијесу антоними и не морају се искључивати, већ су за модерног пјесника, од Елиота наовамо, „у уској корелацији”. Не може се писати без свијести о томе да су на овом језику „пре вас писали такви песници као што су Лаза Костић, Јован Дучић или један Растко Петровић, на пример” (288).

Лалић је, доиста, то имао на уму.

Поклоник Зорана Мишића, Лалић је, можда баш захваљујући концепту традиције, могао боље од Мишића да осјети врлине лирике Стевана Раичковића и да његову поезију доживи „као још једну, изузетно значајну потврду специфичне, у савременом тренутку искушане традиције у поезији овога језика” – традиције емотивног лирског пјевања – и као наговјештај даљих метаморфоза те традиције, „која наставља да живи у битно измењеном контексту српске поезије” (218).

Пишући о поезији Јована Христића, Лалић открива и неке заједничке теме, па чак и опсесије, с овим пјесником, што је, вјероватно, резултат сличног избора из традиције. Истаћи ће, рецимо, да ће се „Христићева централна (ако не и основна) метафора” остварити „у биному море – лето”. Нијесу ли *море, лето* и *Медитеран* заједнички овим пјесницима, па и „Подне”, макар и „Стеријино”, и

„Mezzogiorno”? Ваљало би управо на сродним (или истим) мотивима трагати и за разликама.

Слично је и у односу према Грчкој: антички мотиви и грчка модерна поезија инспиративни су за обојицу. Христић се – вели Лалић – отискује на своје путовање у знаку Одисеја, али Одисеј неће „постати основна Христићева метафора (на начин на који је то, рецимо, Елпенор за Сефериса) – с тим што ће остати сачуван покретачки мотив путовања, односно пловидбе”. Али управо ће Елпенор бити један од Лалићевих мотива и лирских јунака, и није ли нас, онако узгред, Лалић упозорио на један могући интертекстуални однос са Сеферисом (131)?

Уопште, однос према антици, класицизму, нарочито српском, Стерији, прије свега, па према мору, лџету и Медитерану, према култури и умјетности, према ерудицији, према енглеској и америчкој поезији – јесте оно поље блискости између двојице пјесника, Лалића и Христића. Има нечег елиотовског код обојице у том двосмисленом односу према класицизму и симболизму. Колико год било разлога да се зову неосимболистима, нашло би се, не мање, основа да се именују и као неокласицисти. Али, није ли то помало у знаку националне традиције: сјетимо се Лалићу више него драгог и блиског Војислава Илића – зар се у његовом пјесништву нијесу најбоље укрстили позни класицизам и рани симболизам?

Из елиотовског схватања традиције излази и Лалићево поштовање традиције. Тако је и када спомиње Стерију; чак и у пјесми инсистира на знању; тако је и када говори о себи блиском савременику

Христићу као репрезенту једног новог типа пјесника у српском пјесништву, пјесника „који располаже једном систематизованом ерудицијом, говори неколико језика и уме да се креативно служи и једним и другим”; пјесника дубоке самосвијести и одличне оријентације у традицији и савремености; пјесника с елиотовским *historical sense* (127, 130).

Говорећи о Јовану Христићу, Лалић као да се овдје удваја пројектујући се у тип пјесника који описује. Није ли Лалић водио дијалог с лириком свијета на њемачком, француском, енглеском, италијанском и шпанском језику, преводећи и преносећи изабрану свјетску лирику у свој језик и културу? Нијесу ли његове антологије њемачке, француске и америчке поезије израз те ерудиције у поуздане оријентације у предјелима свјетске лирике? Није ли он истовремено веома укоријењен у своју културу и свој језик? Пјесник ерудита, дакле, помало самоук, али строг према себи; строжи него према другима.

У завршном пасусу четвртог дијела есеја о Јовану Христићу, Иван В. Лалић подвлачи *цитатност* као „упадљиви квалитет Христићеве поезије”, мада самим термином није одушевљен. Лалић истиче да је више него легитимна пјесникова употреба и елаборација „елемената и фрагмената преузетих из лектире”, ако је ријеч о креативној употреби и елаборацији, и то поезија, нарочито модерна (рецимо, и Лалићу и Христићу блиски Елиот) добро зна, а поготово постмодерна („па било шта да та реч значи”). А да је ријеч о креативном поступку у Христићевом случају потврђују анализа крити-

чара на које се Лалић позива: Ђорђија Вуковића, који је оцијенио да Христић пише „као да стоји пред лицем целе европске традиције и дозива њене главне фигуре”; Александра Јовановића, који подвлачи да Христићева „ерудиција не потискује емоционални однос према свету” и Радивоја Микића, који показује на отвореном цитату из Кавафија да је Христић, „полазећи од смисаоних тонова који постоје у песмама других песника, настојао да иде у сасвим другом правцу”. Сам Лалић додаје примјере скривених цитата и одјеке Валерија и Елиота у Христићевим пјесмама (133).

Не говори ли овдје Лалић изнутра, као велики мајстор у дијалогу с туђим текстовима, страним и домаћим, у дијалогу који је водио у својој поезији, критици, есејистици и антологијама. Лалић је водио један од најплоднијих дијалога са лириком свијета за који знамо.

Одговарајући на питање о цитатности као особини своје поезије, Лалић, прво, умјесто одговора поставља питање да ли цитатност подразумијева алузије и парафразе, којих је у његовој поезији много више од правих цитата, а онда и да ли је то примарна или секундарна особина његове поезије.

Ако се пјесма замисли као тонски запис, а култура и традиција као простор у којем је тај запис настао, онда је у тонском запису немогуће уклонити све разнородне звуке и шумове који из тог простора долазе. Природно је онда што једна пјесма носи у себи трагове неке друге, али „тонски запис”, односно пјесма, остаје оно што је примарно. То никако не значи порицање цијеле мреже интер-

текстуалних односа с лириком свијета, рачунајући ту и српску лирику.

Jovan Delić

LALIĆ'S DIALOGUE WITH CONTEMPORARY
SERBIAN POETRY

- Towards an Explicit Poetics of Ivan V. Lalić -

Summary

The paper analyses the essays of Ivan V. Lalić on 20th-century Serbian poets with a view to arriving at the poet's poetic and literary-theoretical criteria, that is, at a kind of a mosaic picture of the epoch.

In his essays, Lalić's antinihilistic world-view came to the fore, that is, his notion of poetry as a celebration of the visible. Particular attention was paid to the thematic trinity of death, time and language, and also to the poet's poetic views on rhythm, verse, standard forms, especially the sonnet; to the relationship between poetry and myth and religion, the creative process, tradition, quotations and evaluation.

Through his dialogue with contemporary poetry, Lalić sharpened his poetic principles and critical criteria, bringing his poetic practice into connection with the works of the poets he liked and wrote about.

Александар Петров
ЦИКЛУСИ У ПОЕЗИЈИ
ИВАНА В. ЛАЛИЋА: „МЕЛИСА“

Изучавање циклуса и циклизације релативно је нова област у науци о књижевности, мада се циклуси јављају како у усменој тако и у класичној писаној књижевности. С обзиром на тему свог рада, прво ћу се кратко задржати на проблематици везаној за појмове лирског циклуса, односно циклизације, и то од времена симболизма, када су песници тим феноменима почели да посвећују знатну пажњу.

Још је Бодлер указивао читаоцима и критичарима да „Цвеће зла“ није књига у којој су једноставно сакупљене песме, да није „албум“ него „ансамбл песама“, дакле, једна складна и промишљено створена целина (Бодлер, 11). Знатан допринос стварању и тумачењу лирских циклуса и књига песама, такође као дела целовитог устројства, дали су и руски симболистички песници, Сологуб, Баљмонт, Брјусов, Блок и Бели, да споменем само њих, крајем 19. и у првим деценијама 20. века, па су њихови ставови, поготову последње тројице, писани као предговори њиховим песничким књигама, с разлогом актуални и данас. Како сам Брјусова и Блока већ наводио у једној својој ранијој студији, посвећеној циклусима Васка Попе (Петров, 403–417), указаћу и на схватање Андреја Белог о значају груписања појединачних песама у веће целине:

„Само на основу циклуса стихова једног истог аутора кристалише се полако у сазнању прималаца она општа целина, која се може назвати индивидуалним стилем песника; свака се песма прелама у свим песмама које се налазе покрај ње; и цео се тај низ слаже у целину која се не открива у свакој песми, појединачно узетој“ (Бели, 550).

Спомињу се данас размишљања на ову тему и неких истакнутих америчких песника, Паунда, Стивенса и Вилијамса, само што они користе појам „лирских секвенци“ (Сираза, 17–24). Овај појам задржао се и данас у америчкој науци о књижевности. Битна је, рецимо, у том погледу књига о генију модерне поезије америчких аутора М. Л. Розентал и Сели Гал (Розентал, Гал). Међу америчким славистима који користе појам циклуса издвојио бих Рони Александер, која је своју познату књигу, преведену са енглеског и на српски, посветила циклусима у поезији Васка Попе (Александер). А ево како М. Л. Розентал и Сели Гал дефинишу лирску секвенцу:

„Модерна лирска секвенца је ... група претежно лирских поема и одломака, ретко једнообразних, који теже да интерактивно делују као органска целина. Она обично укључује наративне и драмске елементе, као и рационалне, али је њена структура дефинитивно лирска. Равнотежа емоција – значних тоналних центара специфичних квалитета, и интензитета, и свести прожете осећајношћу и чулношћу – чини семе од којег зависи начин функционисања секвенце. Она прецизно означава природу лирске структуре, која је заснована на динамици:

смењивања и узајамног деловања јединица емоција“ (Розентал, Гал, 9)

Међу научницима из прве фазе изучавања треба истаћи име једног великог Руса с краја 19. века, Веселовског, који је писао не само о циклусима у фолклору него и у лирици Петрарке. И у новије време у Русији је, током последње четири деценије, циклусу и циклизацији била посвећена изузетна пажња, више него било где другде, како у теорији, или поетици, тако и у књижевној историји, односно историјској поетици. Разумљиво је отуда што је велика међународна научна конференција, одржана у Немачкој, у Магдебургу марта 1997, била посвећена циклусима у словенским књижевностима, а у првом реду руској. Учествовало је готово 50 (47) научника из земље домаћина, Русије, Америке и, наравно, више словенских земаља, укључујући Србију (Корнелија Ићин, Миливоје Јовановић, А. Петров). Зборник, на преко 600 страна, објављен у Магдебургу 2000. године, представља фундаменталан допринос овој области научног истраживања (Иблер). Три рада су била посвећена и нашим песницима, Дучићу, Настасијевићу и Васку Попи (Елермејер – Животић, Ходел, Петров). Закључак мог излагања – да је Попа један од највећих мајстора лирског циклуса међу песницима 20. века, мислим да је био веома добро прихваћен, јер је и могао да се ваљано образложи на једном доиста изузетном песничком делу. Верујем да није остало без одјека ни моје мишљење да у Србији, имајући у виду да имамо прворазредне цикличке примере и у усменој и у писаној књижевности, а такође и у мо-

дерној поезији, постоје сви разлози да проучавање циклуса уврстимо у своје приоритете.

Професор др Гојко Тешић као да је знао за ове моје речи, па је 2003. објавио у својој одличној едицији „Појмовник“ (Народна књига) превод са руског рукопис до тада још необјављене књиге *Поетика лирског циклуса*. Занимљиво је да је реч о грчкој ауторки Елени Апостолос Стерјопулу, која је свој „аналитички преглед постојећих концепција лирског циклуса“ засновала на метиријалу руске поезије краја 19. и почетка 20. века, са циљем да пружи „компаративно проучавање различитих гледања на природу и суштину ове жанровске творевине и изналажење круга проблема који одређују савремено стање проучавања поетике лирског циклуса“ (Стерјопулу, 131). У врло обимном списку литературе о циклусу ипак се не спомиње магдебуршки зборник нити текстови који су били објављивани током последњих петнаестак година. И поред тога књига је драгоцен и мора се препоручити свима које занима поетика лирског циклуса, а који могу да је читају на српском језику.

Како се може и претпоставити, постоје различите дефиниције лирског циклуса, чак се истиче да до данас није понуђена ниједна дефиниција која би била, ако не опште прихваћена, бар доминантна. Циклусе, пре свега, стварају сами аутори. Они поједине циклусе творе једном или, што је чешћи случај, у више наврата, па зато може да се говори о првобитним и измењеним, накнадним, првог или неког вишег степена, ауторским циклусима. Циклусе такође стварају уредници песничких књига,

критичари и историчари књижевности, а предложио бих да се такви циклуси зову – метациклусима. Најопштије дефиниције гласе да је циклус наджанровска целина, која има релативно постојани тип структуре, са жанровским и другим особеностима. Лирским циклусом се обједињује више појединачних песама у нову целину, при чему и број песама може да буде семантички активан. Песме су у циклусу повезане разноврсним везама, жанровским или смисаоним, односно семантичким, као што је, рецимо, песников поглед на свет. Улогу конструктивног принципа у грађењу циклуса често играју ликови првостепеног и другостепеног аутора, као и ликови јунака, веома специфичних карактера или животне судбине, чак и биографије, па поједини лирски циклуси могу да имају одлике епских и драмских дела. Песме у циклусима повезују и разне врсте понављања, истих тема и мотива, затим паралеле, стилистичке, ритмичке и сликовне, лексичке и фразеолошке, интонационе и звуковне, а кохезиони фактор високог реда су и наслови циклуса. За утврђивање статуса циклуса није занемарљива ни постојаност њиховог објављивања, као што је функционална и учесталост појављивања истих песама у оквиру истог циклуса. С тим у вези се поставља и проблем појаве истих песама у различитим циклусима, па сходно томе циклуси могу да се деле на отворене и затворене, или везане и слободне (попут везаног и слободног стиха). Принцип монтажне композиције, карактеристичан за филмску уметност, користили су и модерни песници. Они су у градњи циклуса примењивали и музички принцип лајт–мотива, као и уметнички

универзално начело асоцијативног повезивања. Поменуо бих и два типа узајамних веза међу песмама у циклусу, наративни, или синтагматски, и семантички, односно парадигматски.

Михаил Бахтин, заједно са својим следбеницима, знатно је својим књижевнотеоријским ставовима утицао и на проучавање циклуса. Циклус, који на грчком (куклос), а наравно и на латинском (cyklus) значи круг, право је поље и за истраживање интертекстуалних веза (о интертекстуалним везама у Лалићевој поезији в. књигу Светлане Шеатовић-Димитријевић). За циклусе је битан однос дела и целине. Односи између делова могу да буду различити, центрипетални, или центрифугални, или и једни и други; може то да буде и однос центра и периферије, или однос сличан карикама у ланцу, или однос заснован на сличности или супротности. Односи између дела и целине, као и делова у оквиру цикличке целине, могу да буду дубоко условљени и вишеструко узајамни, а могу да буду и сасвим лабави, тако да сваки део има различиту врсту аутономије, укључујући и неки вид „суштинске“ аутономије. Песма која улази у циклус може да постоји самостално, јер песме по времену настанка често претходе циклусу, па и самој циклусној замисли. Није редак случај ни да песма по свом значају далеко превазилази значај циклуса у којем се налази, као и свих осталих песама удруженим са њом у циклус. Једна од најпознатијих Лалићевих песама, „Аргонаути“, на пример, првобитно се налазила у циклусу истог наслова, заједно са још пет песама, од којих је песник у каснијим издањима и у новокомпонованом циклусу, без наслова, задр-

жао само једну. За многе чувене песме чињеница да су уопше и припадале неком циклусу временом се препушта заборава, па њихови циклуси престају да имају статус књижевне чињенице (како је тај термин формулисао Ј. Тињанов). Али нове анализе показују да и такве, сасвим осамостаљене песме, вреди поново читати и у њиховом првобитном циклусном контексту.

С тим у вези важан је и појам цикличности, а он се може дефинисати као могућност песме да се уграђује и уклапа у једну општију категорију целовитости. Присутством у циклусу она не само да се мења, него често, па и код најчувенијих песама, богати њено значење. Чак је и Вилијам Карлос Вилијамс, који се, пре поеме *Патерсон* (у 5 књига, 1946–1958), прославио био као песник кратких песама, заснованих на бележењу изолованих утисака, брзих као магновење, дошао био, у својој *Аутобиографији* 1951, до сазнања, сличном поменутих руским песницима, да удруживањем песме „стичу дубину“ (Вилијамс, 391). Уметнички смисао циклуса није, при томе, механички збир значења песама које га чине, јер циклус је нова целина која има своје посебно надзначење.

Навео бих и неколико дефиниција које ми изгледају значајнијим. Лариса Љапина је издвојила три термина-појма, имајући у виду синхрони и дијахрони приступ: „1. **циклизација** – продуктивна тенденција ка стварању нових интегративних уметничких целина – циклуса; 2. **циклус** – резултат те тенденције, специфично многострано стварање; 3. **стварање циклуса** (на руском – циклообразо-

вание) – конкретан историјски процес појаве циклуса у једном или другом временском периоду, процес који подлеже опису и анализи ... **Циклус** – тип естетичке целине, који чини ред самосталних уметничких дела, исте уметности, које је створио исти аутор, који их је укомпоновао по одређеном реду. Поседујући све особине уметничког дела, циклус обелодањује своју специфичност као херменеутичка структура тексто–контекстне природе, која укључује систем веза и односа између дела у циклусу. Специфичност циклуса се одређује учешћем тог система у организацији целовитости циклуса, а естетичка садржајност циклусне структуре ствара се дијалектичким усклађивањем **две равни целовитости** у оквиру те структуре“ (Љапина, 287–288).

Михаил Дарвин, још један руски теоретичар, веома значајан због својих радова посвећених теорији циклуса и историји циклуса у руској књижевности, уочио је два схватања циклуса у савременој науци, „условно говорећи широки и уски“:

„У широком смислу под лирским циклусом се подразумева таква целина (песничких) дела која садржи у себи неко заједничко обележје јединства: заједничку тему, идеју, проблематику, жанр, композицију итд. ... Супротно широком, уску дефиницију циклуса као лирског циклуса у правом значењу речи називају само такву скупину дела коју је створио сам аутор и која има сва обележја уметничке целовитости, заједнички наслов, задану композицију, постојаност објављивања итд. Наравно, треба поздравити настајања истраживача да се

реч 'циклус' претвори у научни термин. Разумљив је и заједнички, отворено речено, сложен задатак, с којим су суочени књижевни научници: да покушају да разграниче лирске циклусе у правом смислу речи од различитих блиских појава (од једноставних избора песама, делова песничких зборника и самих зборника) “ (Дарвин, 22–23).

Дарвин је скренуо пажњу и на то да је тешко супротставити се „слободној“ употреби појма „циклуса“, која доводи до неизбежних различитих употреба те речи. „Лирика увек тежи ка контекстима, ка разноврсним везама међу песамама“ (Дарвин, исто, 23), а такве контексте треба некако назвати. Дакле, без обзира на чињеницу да је лирски циклус „посебна жанровска творевина, која постоји по својим посебним законима“, није се још стигло „до убедљивог одговора о каквим је то посебним законима реч“ (Дарвин, 22).

Дарвин се у том погледу сложио са запажањем пионирке савременог проучавања циклуса, америчке германисткиње Хелен Мастард, цитирајући њену књигу о лирским циклусима у немачкој поезији из 1946, да свако ко „приступа проучавању лирског циклуса не може да рачуна да ће се циклус усагласити са неким специфичним структурним законима, јер то није вековима освећени жанр који би се руководио одређеним стилистичким и естетичким нормама“. Према њеном мишљењу, циклус је пре свега „такав структурни механизам који допушта велики број варијација“, па га је сваки песник користио „према својим циљевима“ (Мастард, 1).

Прошло је преко шест деценија од времена када је била објављена књига Х Мастерд, а скоро двадесет година (1988) од када је Дарвин, написао да циклус није још био постао „херој“ науке о књижевности. У међувремену је у изучавању циклуса обављен велики посао, а треба истаћи значајну улогу немачког слависте Рајнахарда Иблера, као теоретичара, организатора научног скупа у Магдебургу, издавача зборника излагања са тог скупа и покретача пројекта за истраживање циклуса у словенским књижевностима при Магдебуршком универзитету. Да ли се лирски циклус напокон нашао на путу који га води ка статусу хероја, или бар миљеника савремене науке о књижевности?

Ова уводна теоријска разматрања завршио бих закључком да су творцима лирских циклуса на располагању стајале (и стоје) велике могућности да искажу пуну меру свог дара и самосвојности, што су поједини песници својом праксом и учинили, не само у доба симболизма него и касније, у време модернизма, авангарде и постмодернизма. Иван В. Лалић, о чијој се поезији расправљало на скупу *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, веома је занимљив и као стваралац циклуса, или као песник „цикличке свести“.

* * *

После овог теоријског увода, посвећеног питањима циклуса и циклизације, проучавање циклуса у поезији Ивана В. Лалића започећу поређењем његовог стварања тих интегративних лирских целина са Попиним формирањем циклуса, и то на

примеру њихових раних песничких књига, као и првих издања њихових изабраних песама. Попа је своју прву књигу песама, *Кора*, започету још у ратним годинама, објавио 1953, две године пре Лалићевог *Бившег дечака* (1955), ствараног у првој половини педесетих година. Лалићеве изабране песме, *Време, ватре, вртви*, из 1961, претходиле су, међутим, Попиним изабраним *Песмама*, објављеним 1965. године. Лалић је свог старијег песничког савременика претекао и када је била реч о другим, новим песмама проширеним изборима. Лалићеве *Изабране и нове песме* појавиле су се 1969, а нове Попине изабране *Песме* 1971. године. Занимљиво је да је приређивач новог избора поезије Васка Попе, као и писац изврсног предговора, био управо Иван В. Лалић.

Заједничко обојици песника је то што су за релативно кратко време испољили критички однос према својим песничким првенцима. И Попа и Лалић су приликом прештампавања својих првих књига чинили измене на свим нивоима књига, циклуса и песама. Попа је прибегао радикалним захватима у ткиво *Коре* и *Непочин поља* (1956), а Лалић у својих пет књига (осим једне, *Мелисе*): *Бивши дечак*, *Ветровито пролеће* (1956), *Велика врата мора* (1958), *Мелиса* (1959), *Аргонаути и друге песме* (1961). Ни један ни други песник нису те промене оставили без коментара.

Васко Попа је издање *Коре* из 1969 (за које ме је подстакао да напишем веома опширан предговор) пропратио следећим објашњењем: „После петнаест година прегледано је прво издање збирке

песама *Кора*. Неке песме су изостављене, у неким су извршене мање исправке. Записи из спева *Далеко у нама* дати су у стиху. Циклус песама *Усправна земља* изостављен је цео: неке песме из тога циклуса биће уврштене у истоимену књигу. Ово издање *Коре* има се сматрати коначним“ Попа, *Кора*, 155). Треба још напоменути да се *Кора* у том облику, сведена на своја четири основна циклуса, а са циклусом *Далеко у нама* прераспоређеним са уводног, првог места, на завршно, последње место у књизи, јављала и пре 1969. године.

Сличан поступак применио је и Попа када се определио за коначно издање *Непочин поља*. И ту је збирку свео на само четири циклуса песама. Циклус *Беле кула*, с мањим изменама и проширен новим песмама, пренео је у књигу *Усправна земља*. Циклус *Очи Сутјеске*, с незнатним изменама, нашао се у књизи *Кућа насред друма*, а за ту књигу је од једног прозног записа, *Зид*, начинио и нови, истоимени циклус песама у стиху. Изостављени су циклуси песама *Препознавања* и *Унутарња месецина*.

Попа није споменуо разлоге који су га навели да се позабави ревизијом првих издања, а Лалић је, уместо да укаже на промене, истакао циљ којим се руководио када је одлучио да се прихвати мењачког посла приликом компоновања књиге *Време, ватре, вртови*: „покушао сам да од материје садржане у 5 мојих претходних књига, као и једне прегршти нових песама, сачиним целину која би по чврстини своје структуре и прегледности неких тематских линија представљала одређено јединство, пет књи-

га сведених, односно преструктурираних у једну“ (Лалић, *Дела*, I, 333).

Та нова књига имала је 9 циклуса. Први циклус, без наслова, садржао је песме из 1. књиге, која није била подељена на циклусе, затим песме из два циклуса 2. књиге и једну песму из 3. књиге. У другом циклусу, такође без наслова, нашле су се песме из првог и другог циклуса 3. књиге. Трећи циклус, „Орфеј на палуби“, исти је као трећи циклус 3. књиге. Четврти циклус, без наслова, скраћени је пети циклус 3. књиге. Пети циклус је 4. књига *Мелиса*, а у шестом циклусу су песме из првог, четвртог и петог циклуса 5. књиге. У три наредна циклуса, без наслова, ушле су нове песме, а нове песме су и последњем, деветом циклусу, насловљеном „Прологомена за јаву: обале“.

Лалић је, кад је 1969. приређивао своје *Изабране и нове песме*, пошао од претпоставке да је књига *Време, ватре, вртови* његова прва књига. У међувремену је објавио био *Чин* (1963) и *Круг* (1968), а имао је и завршену књигу *О делима љубави или Византија*. Од те четири књиге Лалић је сачинио десет циклуса. И у компоновању ове књиге Лалић је, као и приликом преструктурирања првих пет књига у књигу *Време, ватре, вртови*, користио два поступка: неке циклусе је преузимао у постојећим облицима, или уз извесна скраћења („Мелиса“, „Калемегдан“, „Дубровник, зимска прича“ и циклус нових песама „О делима љубави или Византија“), или је претходне циклусе разарао и градио нове. Не само да је Лалић при томе од првобитних циклуса *Чина* и *Круга* градио нове, накнадне ци-

клусе, (у једном, четвртом, комбинујући чак песме из ове две књиге са песмама из књиге *Време, ватре, вртови*), него је и песме новокомпонованих, накнадних циклуса те књиге поново премештао из једног циклуса у други, стварајући тако од накнадних циклуса првог степена накнадне циклусе другог степена.

У тој деконструкцији и реконструкцији песничког текста испољиле су се, на очигледан начин, знатне разлике у поетикама Попе и Лалића, а посебно у односу према првобитним циклусима и стварању накнадних цикличких целина. Васко Попа, за разлику од Лалића, промене је вршио на нивоу књига и појединих песама, али се строго придржавао облика првобитних циклуса, као да их је био исписао у камену. Ако се на циклусе примени терминологија која се користи у дефинисању стиха, може се рећи да је песник искључиво слободног стиха Васко Попа, творац „везаног“ циклуса, док је Иван В. Лалић, који се прославио колико слободним толико и, ако не и више, везаним стихом, чак и као мајстор сонета, песник, у тој својој првој фази, „слободног“ циклуса.

Поетичке разлике између Попе и Лалића могле би се формулисати и терминима које је Лалић користио у предговору за Попине *Песме* из 1971. „Док је, с једне стране, код Попе битно присутна тежња за идеалним уравнотежењем одређеног исказа, за сажимање експресије у најједноставнију делотворну формулу, с друге стране га одређује извесна темпераментална склоност као јарком, бизарном, сензуално метафоричком и живописном изра-

жавању. Зоран Мишић ове је контрастне елементе назвао 'класицистичким' и 'барокним', указао како се они у *Кори* срећно измирују у оним случајевима када 'класицистички' елемент однесе превагу. У каснијем Попином стваралаштву ће 'барокни' елемент све више бити подређен, све више послушно оруђе 'класицистички' организоване експресије ... " (Лалић, „Поезија Васка Попе“, 10).

Не преовлађује ли код Лалића, за разлику од Попе, и не само када је реч о грађењу циклуса, 'барокни' елемент над 'класицистичким'? Не иде ли таквој тези у прилог и чињеница да је Лалић и сам увидео да није успео да оствари ону тежњу из 1961, да од првих пет књига сачини „целину која би по чврстини своје структуре и прегледности неких тематских линија представљала одређено јединство“, па је осам година касније био принуђен да је, бар на нивоу циклуса, поново реструктурира? Нису ли му се чврстина цикличких структура и, захваљујући у првом реду њима, прегледност тематских линија, што је свакако била тежња превасходно „класицистичка“, измакле управо под утицајем веома наглашеног „барокног“ елемента у његовој поезији, не толико као одлици његовог темперамента него, да га парафразирам, у организацији експресије?

У организацији експресије, у ширем значењу тог појма, налазе се основне разлике између Попе и Лалића, разлике које су се исказале и у организацији појединих песама и целих песничких циклуса. Чарлс Симић је добро запазио да су Попини циклуси „продужења“ (обично их има седам) „сре-

дишње иконе“ и да она играју игре с појмовима идентитета и различитости (Симић, 12–13). Тако се у односима између песама Попиних циклуса запажа двосмеран процес: од централне песме према „спољашњим“, дакле центрифугални, и од песама на линији круга према песми у средишту круга, дакле центрипетални процес. Такав се процес може запазити и у организацији многих Попиних песама, као и целих књига (О циклусима у поезији Васка Попе в. моју студију).

Код Лалића се ти процеси, како у оквиру појединих песама (на нивоу слика) тако и међу песамама у циклусима, могу дефинисати као односи засновани на принципу асоцијација, претежно центрифугалног типа. Такав тип организације омогућује лакше претварање првобитних циклуса у нове, накнадне циклусе. А грађења таквих накнадних циклуса прихватао се не само песник него, још за његова живота, неки од најбољих зналаца његове поезије (Светлана Велмар-Јанковић, Александар Јовановић).

* * *

Покушаћу сада да пар ових теза о Лалићевој поетици грађења циклуса у првом периоду његовог стваралаштва (1955–1969) образложим на циклусу „Мелиса“, који је и приликом претварања књиге у циклус, а затим и при укључивању у контекст *Избраних и нових песама*, остао резистентан на промене (не, наравно, и на избор песама за поменуту књигу). Баш као да је и „Мелиса“ била, попут Попиних циклуса, писана у камену, али руком друк-

чијом од Попине и друкчијим рукописом. Ако би се „Мелиси“ тражио, ипак, циклички пандан међу раним Попиним циклусима, онда би то за Попу био најмање карактеристичан циклус „Далеко у нама“.

За разлику од других циклуса, Попа је тај циклус подвргавао највећим променама, али само у његовом оквиру. У прва два издања *Коре* тај циклус је имао 33 песме, распоређене у 3 дела; у трећем издању циклус је био подељен на 2 дела, на први део у којем је 21 песма и други део који се састоји од 12 „белешки“ за претходни део; у коначном издању циклус је без поделе и чине га 30 нумерисаних песама. Колебао се Попа и око његовог жанровског одређења, називајући га у једном тренутку (Попа, *Кора*, 1962) „песмом“, а касније (Попа, *Кора*, 1969) „спевом“. Циклус доиста има одлике спева јер су сви његови делови чврсто обједињени јединственим хронотопом. Време је ратно, а простор је „непочин–поље“, који подсећа на „малу кутију“ у којој се налазе „мале кутије“: непочин–град, у граду непочин–кућа, у кући два људска непочин–бића са заједничким, интимним, љубавним непочин–пољем далеко у њима. Поред њих двоје ту је још непозвано и многолико „страно присуство“, „трећа сенка“, смрт. Песме/делови спева су описи тог хронотопа и љубавни искази/поруке другостепеног аутора/јунака који својој драгој жели, и настоји, да подигне молитвени шатор „од својих дланова“. Спев/циклус није опис градње тог шатора него пута до њега, а пут није успон из пакла у рајске висине него силазак у најдубљи и најскривенији простор, унутрашњи љубавни простор. Овај синтагматски заснован циклус неким се елементима парадигмат-

ски везује за низ других Попиних циклуса, не само у прве две књиге.

И „Мелиса“ је дугачак циклус од 31 нумерисане песме, које имају и своје наслове. Тај податак о насловима песама у „Мелиси“ указује и на једну важну разлику између Попиног и Лалићевог циклуса: песме у „Мелиси“ имају много самосталнији статус од песама циклуса „Далеко у нама“. Ако је заједнички наслов „Мелиса“, један од фактора јединства циклуса, онда су наслови појединачних песама фактори њихове аутономности. У „Мелиси“ постоје и четири песме истог наслова, „Гласови мртвих“, нумерички означене (1–4), које су и као група знатно осамостаљене у односу на остале песме, тако да представљају потциклус у оквиру већег циклуса. Ни кад су биле распоређене у посебне делове, ни када су биле разврстане у „песме“ и „белешке“ о песмама, песме у циклусу/спеву „Далеко у нама“ никада нису имале ту самосталност као појединачне песме „Мелисе“ или као песме потциклуса „Гласови мртвих“.

У „Мелиси“, поред наслова, делују и други, још значајнији фактори уједињавања песама у јединствену целину, као и фактори осамостаљивања песама у јасно распознатљиве целине. Главни фактор јединства циклуса као целине је жанровског типа, јер све су песме сонети. Лалић је „Мелису“ 1983. назвао „сонетном поемом“ (Лалић, Вашингтон, CD), а ја бих је пре дефинисао као сонетни циклус. Тиме се „Мелиса“ уклапа у веома препознатљиву, и по вредности изузетну, традицију сонетних циклуса у европској књижевности, коју обележавају

имена врхунских песника, као што су Данте, Петрарка, Ронсар, Шекспир, Дон, Вордсворт, Рилке, Дучић („Јадрански сонети“, „Царски сонети“). Припадност тој традицији такође је битан чинилац цикличке целовитости „Мелисе“.

Сви Лалићеви сонети су истог обрасца, вероватно најстаријем међу она три или четири класична: после два катрена следе две терцине. Фактор јединства представљају и риме, с напоменом да Лалић није користио јединствену шему римовања него је од сонета до сонета мењао шему римовања, чинећи то и у четири песме истог наслова, у потциклусу „Гласови мртвих“. Сонети „Мелисе“ су и метрички јединствени, у том смислу што су сви писани дугим стихом, углавном између четрнаест и шеснаест слогова, али и ту се запажа ритмичка разноврсност.

И женски лик, истакнут већ у наслову циклуса, као и у готово половини песама, везује „Мелису“ за сонетну традицију љубавне поезије, поготово што је и у сонетима те традиције дама била делимично платонистичка визија, а делимично имала и атрибуте божанства и светице. И егзалтирани тон у обраћању лирског субјекта Мелиси – „О тајно уплашеног цвећа, о чиста ватро“ – приклањају „Мелису“ сонетним циклусима класичне љубавне поезије. У том једном стиху, другом по реду у првој песми циклуса, нешто је од оног битног што су чувени канцоњери видели у својим мадонама и донама, дамама и лаурама: тајну, цвет, страх, чистоту и ватру. Мелиса је и све то и много више од тога.

Сам лик/симбол Мелисе, игра, међутим, двоструку улогу у погледу повезивања песама у целину, али у погледу њиховог осамостаљивања. Лирски субјект, који се може дефинисати као другогостепени аутор, у бахтиновском смислу тог појма, обраћа се Мелиси у низу песама, у 13 од 31 песме, као неком загонетном, по свему судећи женском лику. Тиме се „сонетни венац“ тих песама, са ликом/појмом Мелисе као обједињујућим фактором, такође издваја у целину унутар циклусне целине. А фактор јединства није само призвано присуство Мелисе у тим песмама (у 12 песама директно по имену) него још један важан чинилац: сам чин обраћања, дакле апострофички карактер тих песама. А како је апострофа једна од диференцијалних фактора жанра лирске молитве, и сама Мелиса поприма обележја паганског божанства.

Треба упозорити на још један чинилац, а то је распоред тих Мелисиних песама (с Мелисиним именом или ликом) у простору целог циклуса: оне су груписане на циклички два најактивнија дела, на сам почетак (1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10) и на крај (29, 30, 31). Мелисине песме тим прстеном уобручују цео циклус и тиме такође „оверавају“ јединство целог циклуса. Две Мелисине песме смештене су и у само средиште потциклуса „Гласови мртвих“ (2, 3), а тај потциклус се налази на такође веома активном цикличком месту, близу његовог средишта, на почетку другог дела. У том другом делу Мелисине песме су у мањини, али су распоређене на циклички кључна места. Сем тога, у том другом делу налази се још 5 песама апострофичког типа, тако да је, и када Мелиса није субјект обраћања, апостроф

још један пресудан чинилац што „Мелису“ чита-
лац доживљава као циклус високог степена цело-
витости.

Али та целовитост је веома сложеног и дина-
мичног типа, у којем се јасно разазнају тенденције
уједињавања и тенденције издвајања и осамос-
таљивања појединих песама и делова. Сам лик Ме-
лисе је сложен, динамичан и, песниковим речима,
„хиљадостручан“ (сви цитати песама су, ако није
друкчије назначено, према првом тому Лалићевих
дела из 1997), да његово присуство или одсуство
у песмама овог циклуса мора да буде фактор ди-
ференцијације. У језгру тог лика је, како се сазнаје
из првог стиха прве песме, симбол пчеле, више-
смислен и присутан у дугој традицији многих наро-
да, а има и истакнуто место у оној која је у темељу
српске културе, јудеохришћанској традицији. Ла-
лић није од песника, а нарочито то није био у свом
раном периоду, који би попут, рецимо, Попе, ишао
на сужавање и продубљивање једног значења, него
их је, напротив, подстицао на усложњавање и ум-
ножавање поступком асоцијације. Асоцијације се
код Лалића надовезују једна на другу, по сличности
или супротности, развијају једна из друге и тако
осамостаљују у мале семантичке целине, међу-
собно блиске највише по томе што потичу из тог
основног, првобитног симболичког језгра, као из
семена, баченог руком маштовитог сејача у плод-
но тло песме. Првом песмом наговештава се раз-
новрсност, богатство и динамичност доминантног
вида лирске структуре овог циклуса, укључујући и
његову прстенасту структуру (истоветност првог и
последњег стиха). У том „хиљадостручном“ лику

Мелисе препознају се и две њене јасно супротстављене, а ипак нераздвојно сливене стране: светла и мрачна, нечујна и звучна. Као да је и Мелиса виђена дучићевским очима, које „с брега смрти“ на „оба света гледају“ (Дучић). Брег смрти код Лалића је „страшна дебљина зида“, а Мелиса је с обе његове стране, с ове и с оне границе живота и смрти.

Лалићеве/Мелисине пчеле су и пчеле Персефоне, владарке света мртвих. Подсећају оне на пчеле с дланова у једној Манделштамовој песми, на мртве пчеле које су мед претвориле у сунце (Манделштам, 56). О симболици пчела у вези са „Мелисом“, помињући при томе и Кирила Тарановског и његово тумачење Манделштамових пчела, писао је Радивоје Микић у изванредном тексту „Мит о поезији“. Он је истакао да се за примерима певања о пчелама не мора трагати ван српске поезије, јер их има и у усменој лирској и у писаној поезији. Међу радовима посвећеним „нашим“ пчелама, Микић је указао на рад Новице Петковића „Словенске пчеле у Грачаници“ (усмене лирске песме о грачаничким пчелама пре више од једног века забележили су били и објавили руски конзул на Косову Иван Јастребов и Бранислав Нушић). Те пчеле „све су то људи у цркви“, а „дрво високо“ на које су „пчелке попале“ „то јесте црква Грачанка“ (Микић, 62–64; Петковић, 6). Петковић је пронашао и код Змаја поређење кошнице („трмке“) и цркве, као и похвалу Лазе Костића тој „згодној поредби“. Микић је, међутим, у праву када указује да је „основни подстицај“ за, бар један вид Мелисиног лика, Лалићу послужила митска прича о смртној жени Мелиси и грчкој богињи Деметри, која „Мелисино

мртво тело претвори у пчеле“. А ово је цитат, како сазнајемо захваљујући Микићу, из *Митолошког речника* Александра Замуровића (Нови Сад, 1936). И у једној једној изванредној, недавно објављеној књизи преписке Лалића и Чарлса Симића, сазнали смо и песникову изјаву да је ова „цела сонетна поема“ грађена према „минорном миту, у којем Деметра раскомадано тело Мелисе, из захвалности што ова није хтела да ода Деметрине тајне, претвара у рој пчела (Шеатовић, Поглед, 111).

Навео је Микић и тезу Светлане Велмар-Јанковић, „без икакве сумње једног од најбољих тумача Лалићеве поезије“, да је Мелиса „друго име за љубав као срж живљења“ (Микић, 59; Велмар 21). Али Микић је „Мелису“ протумачио као „мит о поезији“, као једну од оних „песничких творевина у којима се гради мит песничке речи, мит говора“. „И мада реч не може да продре у онај свет у коме се налази Мелисина ’крв златна’, дакле ’с оне стране мрака’, она ипак може да опише све садржаје живота с ове стране мрака и да се претвори у онакве химне какве срећемо у сонету ’Псалам’... Отуда ми се и учинило да Мелиса не може бити само љубавна песма, да је она и једна разграната песма о судбини и моћи саме песничке речи“.

У „Мелиси“, међутим, постоји и религиозни аспект, који се може довести у везу и са грачаничким пчелама као, према Петковићевом запажању, „божјим весницима“. Пчеле се у таквој функцији јављају још у Старом завету, где се у књизи пророка Исаије каже да ће Господ „зазвиждати“, да би људима послао свој знак, „мухама које су накрај

ријека Мисирских, и пчелама које су у земљи Асирској“ (Ис. 7: 18). А то је управо оно поглавље где се налази и за хришћане најважније пророчанство у Светом писму: „Зато ће нам сам Господ дати знак: ето да дјевојка ће затрудњети и родиће сина и надјенуће му име: Емануило. Масло и мед јешће, докле не научи одбацити зло а избрати добро“ (Ис. 7: 14–15). Из тих стихова, а и оних који следе, види се двострука природа пчела из обећане земље, чији је мед, као и млеко коза, оваца и камила, био знак и Божјег благослова и природне благодети (које ће се одрећи син Божји).

Назнака религиозне симболике има и у Мелисиним пчелама „које зује златно / На цвету што се отвара, свеж ко почетак, и влажан / Од кише јутра, иза неба од крви праха“ („Цвет почетка“). Мелисине пчеле су и пчеле–душе, рајске пчеле „у вртовима иза слуха, светлим и звучним, / Где расте огромна, прозирна грађевина саћа, / Тешка од меда светлости, горка од заборав“ („Цвет почетка“).

Поменуо сам да се у циклусу „Мелиса“ налази и велика група песама у којима се не спомиње њено име. Веза са симболиком пчела тешко би могла да се и наслути да те песме нису делови овог циклуса и да се не читају под утицајем поетике Мелисиних песама. Слика звезде је, на пример, у средишту песме „Псалам“: „Звездо ветра, тишино, светлуцава сенко гласа, / Звездо чеканог јутра, доброто, звездо смирења, / Ружо архипелага светлосних, кишо класа, / Пшеницо звездана, мокра птицо, звездо тишине“ – да цитирам само први катрен, исписан у, за молитве карактеристичној, форми обраћања. У

целој песми звезда има преко двадесет и пет атрибута. Микић је, оценивши с правом да „није сасвим јасно коме је тај псалам посвећен“, закључио да „ако имамо у виду тон и перспективу лирског субјекта, онда нам мора бити јасно да је у питању обраћање Мелиси“ (Микић, 79). Или је, ипак, о некој другој звезди реч?

До одговора на то питање стиже се ако се користи поетички кључ из песама посвећених Мелиси. Описи загонетне звезде подсећају, доиста, на описе Мелисе, као што је онај на самом почетку циклуса. „Мелиса, то тело што се претвара у пчеле, / О тајно уплашеног цвећа, о чиста ватро, / О мутно грожђе очију што постају зреле / Тек кад пресечен вид је ко пупчана трака, // ... О крв та твоја звучна / Тајном преображења наједном хиљадостручна, // Крв боје топлот лета што зуји кроз поподне ... “ („Пчеле“). Кључ је да се кроз овај рој атрибута и квалификатива стигне до матичне слике, речником пчелиње симболике речено до слике матице, до ока матичњака, од којег су све ове слике/ пчеле кренуле на свој пут, а то је, као што сам већ истакао, слика зида као међе живота и смрти. Другим речима, да се, уместо центрифугалним смером асоцијација, смером оствареним у самој песми, крене обрнутим, центропеталним смером, ка сликовном језгру песме, ка оку песничког „саћа“.

Таквим поетичким кључем „отвара се“ и песма „Псалам“. У звезданој симболици препознаје се лик Богородице када се „Псалам“ чита у оквиру целог циклуса „Мелиса“ и уз помоћ његовог заједничког поетичког кључа. Сви ти атрибути звезда

везани су за један матични атрибут, све те набројане и ненабројане звезде су зраци једне једине звезде, једне богиње, само не паганске него хришћанске – „звезде благе вести“. Блага вест је, наравно, она коју је анђеоло Гаврило пренео девојци Марији: „И ево затрудњећеш, и родићеш сина, и надјени му име Исус“ (Лука, 1:31). Како се Мелисино тело, тело паганске богиње, претвара у пчеле, тако се тело хришћанске Мајке света претвара у звезде, а активирају се новозаветне конотације у набројаним и ненабројаним тропима звезда. Апострофички кључ Мелисиних песама исто тако претвара и апострофе „Псалма“, „изразито химнично интонираног“ (Микић, 79) у хришћанску молитву. А, захваљујући Мелиси, и у звездама се наслућују њихови аналогони, пчеле, јер се у словенској традицији пчеле везују за култове појединих светаца и за култ – Богородице. Сонет „Псалам“, мада добро уграђен у циклус, може зато добро да се чита и као од циклуса независна песма. А својом новозаветном симболиком „Псалам“ представља и везу са Лалићевом Византијом, поготову у његовим каснијим песмама.

Вреди споменути и то да Лалић, приликом свођења „Мелисе“ на „20 фрагмената“ за *Изабране песме*, није изоставио нити једну од Мелисиних песама, али у тај избор није укључио сонет „Псалам“. Вероватно је то тако јер је према поступку низања и варирања слика, бар у наглашеном виду или у великој мери, карактеристичном за ту песму, као и низ других песама из првог периода стваралаштва, заузео критички став. У прилог таквом образложењу иде и чињеница да је још за књигу

Време, ватре, вртови из књиге *Аргонаути и друге песме* искључио једну песму сличног типа, а поетичког и програмског наслова – „Критика поезије“. Чак 35 стихова од 42 стиха те песме имају исти или готово исти почетак: „речи“ (31), „те речи“ (3), „све те речи“ (1), „мртве речи“ (1).

Тог поступка Лалић се није одрекао али га је, још у низу песама циклуса „Мелиса“, учинио разноврснијим, као на пример, у четвртој песми „Гласова мртвих“: „Остају гласови мртвих. Далеко. Ко их чује? / Гласови мртвих. Можда обојени старим златом / И пеном тамног мора. Можда ко зрелост олује / Испуњени тескобом, можда тихи од бољке // Непознате. Свеједно. Можда обојени ратом, / Прашином, плавим звекетом, или благо шумни као шкољке / Наслоњене на уво у светло летње поподне. / Свеједно. Гласови изван игре. Речи сродне // Зујању вретена из бајке за успављивање, / Из чистог доба сна прерушеног у збивање ... “. Лалић је и у песмама овог типа задржао исти поступак, који је применио у песмама „Пчеле“ или „Псалам“, само што је редуковао варијацију и понављање поређења и метафора (учинио је то још радикалније у прве три песме „Гласова мртвих“), и променио је синтаксички контекст у којем су оне смештене, јер је скраћивао или, сасвим супротно, разуђивао реченицу, а и пресецао је границама стиха и строфе.

О изменама тог, њему својственог поступка, писао је и сам Лалић, али већ на крају првог периода свог стваралаштва. Александар Јовановић, који заслужује да му се ода признање и као тумачу Лалићеве поезије и као приређивачу његових дела у

четири књиге, добро је урадио што је у напоменама за други том Лалићевих дела прештампао део песничког интервјуа из далеке 1970. године. Тада је Лалић указао да су промене, уочене у песничком изразу у књигама објављеним после канонизоване прве књиге *Време, ватре, вртови*, настале не као последица његове „нове осећајности“ него као резултат „песничког сазревања“. А песничку зрелост је описао као „способност концентрације на оно што је у песничком изразу најважније, и као комуникација највиталније, способност елиминације сувишног“. Дакле, уместо „нове оријентације“ у својој поезији, ствараној шездесетих година, он је истакао „изоштравање фокуса, продубљивање визуре – што ми је омогућило да успоставим тачнији однос према опсесивним феноменима света, које морам да изразим у песми“ (Лалић, Дела, II, 267)

Према свом раном стваралаштву, укључујући и сонетни циклус „Мелиса“, Лалић је и касније испољавао критичан став. Тако је у избор 39 песама, које 1983. прочитао у Конгресној библиотеци у Вашингтону, а тиме их и завештао њеном песничком архиву, Лалић укључио само прве три песме „Гласова мртвих“ (Лалић, CD). Један од разлога је могао да буде и тај што се у потциклусу „Гласови мртвих“, као у најдубљем окну целог овог циклуса, укрштају две основне групе песама „Мелисе“. А када је реч о способности за „повећаном концентрацијом“, за „елиминацијом сувишног“, за „изоштравањем фокуса“ и „продубљивањем визуре“, треба, ипак, истаћи да је она била делотворна и код стварања његових најбољих песама из раног

периода, баш као што је до израза долазио и његов раскошни дар сликовне маштовитости.

* * *

Желим на крају да подсетим да се две песме с обраћањем Мелиси налазе и у циклусу „О делима љубави или Византија“, писаном и објављеном деценију после сонетног циклуса „Мелиса“. Између ове две песме, „Сећање на воћњак“ и „Три строфе“, налази се још једна апострофичка песма, истог типа, *** („Можда си тада рекла“), само што се у њој не помиње, али се готово подразумева Мелисино име. Ове три песме смештене су између две песме чији наслови представљају делове наслова целог циклуса, „О делима љубави“ и „Византија III“. Заједно са песмом „О делима љубави“ оне чине својеврсни потциклус и минициклус (4 песме од укупно 30), посвећен љубави. Од Мелисиних песама оне се разликују по томе што нису сонети и јер су писане слободним стихом. Ни ова нова/накнадна Мелиса није више загонетно биће које би лирски субјект дочаравао и покушавао да очара атрибутима земаљским и надземаљским, „као смртан човек“ – како је поводом ранијег љубавног пара написала Светлана Велмар-Јанковић – „према бићу из бесмртности, као рођен из таме према рођеној из светлости“. У овим песмама нема ничега ни од „слатког и меденог, путеног и љубавног“ заноса (Велмар Јанковић, 21). Љубав је сећање на жену у воћњаку и, наравно, крај мора: „Твоја кожа, Мелиса, капљу мора / Жедном небу узноси; градим цркву, / После свега љубав ће да нас правда, / Изравна меру“ („Три строфе“, Лалић, Дела, II, 162). Први

пут се уз Мелису директно помиње црква, што је и разумљиво, јер је и овај потциклус донекле у знаку Византије.

Управо та веза Мелисе с Византијом, као једним од Лалићевих опсесивних лирских мотива и тема, најважнији је разлог да се помену и ове три песме. Византија није, како је написао Александар Јовановић, „тек једна од тема у Лалићевој поезији“. „У њој се, као у некој врсти жиже, преламају све битне смисаоне линије, почев од односа према традицији до питања о могућностима и сврси певања“. И „према сопственом бићу“. Византија је, попут љубави, „за Лалића мера која се не може превиђати“ (Јовановић, 97–98). Песме посвећене Византији налазе се у неколико Лалићевих циклуса и књига. Цео тај круг византијских песама А. Јовановић је назвао „асоцијативним циклусом“ – „Асоцијативни, јер га читалац тек накнадно конституише, стављајући песме из различитих књига у још један контекст“ (Исто, 97). Зато би требало да циклуси с византијским песмама буду предмет посебне студије.

Литература

- Alexander, R. *The Structure of Vasko Popa's Poetry*, Columbus, 1985.
- Белый, А. *Стихотворения и поэмы*, Москва - Ленинград, 1966.
- Baudelaire, C. *Les Fleurs du Mal*, Paris, 1961.
- Велмар-Јанковић, С. И. В. Лалић, *Песме*, 1987.

- Cirasa, Robert J. *The Lost Works of William Carlos Williams*, Medison, 1950.
- Дарвин, М.Н. *Русский лирический цикл*, Красноярск 1988.
- Дучић, Ј. „Натпис“, *Песме љубави*, Београд, 1999.
- Ibler, R. *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000.
- Јовановић, А. „У знаку мнемозине. Лалић и Византија“. И. В. Лалић, *Верни одсутном прволику. Три византијска круга*, Београд, 1996.
- Лалић, И. В. *Дела I, II*, Београд, 1997.
- Лалић, И. В. „Поезија Васка Попе“, В. Попа, *Песме*, Нови Сад, Београд, 1971.
- Лалић, И. В. CD, снимак Лалићевог читања песама у Конгресној библиотеци у Вашингтону 6. септембра 1983 (у власништву супруге Браке Лалић).
- Ляпина, Л. „Пути и принципы циклообразования в лирике“, *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000, 287-298.
- Микић, П. *Песма: текст и контекст*, Приштина, 1996.
- Мандельштам, О. „Возьми на радость из моих ладоней“, А. Петров, *Антологија руске поезије, књига друга*, Београд, 1977.
- Mustard, H. *The Lyric Cycle in German Literature*, New York, 1946.

- Петковић, Н. „Словенске пчеле у Грачаници“, *Књижевне новине*, Београд, 1. VI 1987, 6.
- Rosenthal, M.L. and Gall, Sally. *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*, New York, 1983.
- Petrov, A. „Cycles in the Poetry of Vasko Popa“, *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000, 403–417.
- Simic, Ch. V. Popa, *The Selected Poems*, Oberlin, 1987.
- Стерјопулу Апостолос, Е. *Поетика лирског циклуса*, Београд 2003.
- Шеатовић-Димитријевић, С. *Традиција и иновација. Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*, Београд, 2004.
- Шеатовић-Димитријевић, С. *Поглед преко океана. Преписка Ивана В. Лалића и Чарлса Симића 1969-1996*, Београд, 2007.
- Williams, C. W. *Autobiography of William Carlos Williams*, New York, 1951.

CYCLES IN THE POETRY OF IVAN V. LALIĆ:
„MELISSA“

Summary

The study consists of three parts. The first one offers a survey of interpretations of cycles and associated concepts, beginning with the Symbolists. It includes quotes of some of the most relevant definitions, presented by poets and scholars alike, whose names are given in the bibliography. The second part contains a comparison of cycles, original and subsequent, in the works of V. Popa and I. V. Lalic from the fifties and sixties of the past century, and the conclusion that the cycles of the poet of free verse, V. Popa, could be defined as “bound” or “strict” cycles, while the cycles of the master of conventional verse and sonnets, I.V. Lalic, are mainly free. The third part is a detailed analysis of Lalic’s sonnet cycle “Melissa”, highlighting the principles influencing their unity (genre, meter, rhyme, common title, apostrophe, lyrical subject, the central character of Melissa as protagonist, the centripetal structural principle, thematic similarities) as well as the principles influencing the independisation of certain poems or groups of poems (lack of a central character, centrifugal structural principle, individual titles, thematic differences). These principles are viewed as being connected to the principles of structuring the poems of the cycle.

Бојана Стојановић-Пантовић

НАРАТИВНОСТ ПОЕЗИЈЕ
ИВАНА В. ЛАЛИЋА

Једна од истакнутих поетичко-формалних одлика целокупног песничког опуса Ивана В. Лалића могла би се окарактерисати као постојање *наративног поступка* који се превасходно односи на његово функционисање у контексту лирског поетског говора, а не у оним поетским жанровима где се он по природи ствари подразумева (нпр. у поеми, балади, епској песми или епу). Током дијахронског развоја модерне српске поезије пре свега од класицизма до данашњих дана – наратија је уз дескрипцију играла веома важну улогу не само у конституисању формалног лика лирске песме, већ и њеног семантичког хоризонта очекивања.

Новије теорије и методологије нараторолошких анализа лирске поезије¹ управо желе да испитају могућности примене приповедних аспеката у тумачењу лирских текстова у ужем смислу речи. Посебно треба имати у виду чињеницу да се овако схваћена наративност састоји из комбинације две димензије. Прва од њих је низ догађаја (секвенци), односно временска организација и повезивање

¹ Peter Hühn / Jens Kiefer: *The Narratological Analysis of Lyric Poetry* (Studies in English Poetry from 16th to the 20th Century); Walter de Gruyter, Berlin-New York, 2005; *Theory into Poetry. New approaches to the Lyric*, ed. by Eva Müller-Zetzelman and Margarete Rubik, Rodopi B.V, Amsterdam-New York, 2005. Сви наводи са енглеског језика дати су у нашем преводу.

индивидуалних „дешавања” у облик кохерентног узрочно-последичног ланца, док се друга димензија означава као медијација (посредовање), која подразумева селекцију и значењску интерпретацију оваквог низа из појединачне перспективе.² У лирској поезији, међутим, тзв. догађаји карактеристични за наративну прозу најчешће се састоје и упућују на менталне, психолошке, рефлексивно-сазнајне и емоционалне процесе. Стога се и феномен темпоралности другачије артикулише у лирској песми, а на сасвим други начин у краткој причи или новели.

Ово је посебно важно када је реч о поезији и поетици Ивана В. Лалића. Обе су од самих почетака песниковог рада прожете једним особеним поетским напором за изналажењем „интеракције простора и времена, смрти и живота”, односно „уметности равнотеже тренутка заустављеног у равни једне, или преплету изукрштаних слика”³, како је Лалић, на трагу властитих поетичких преокупација, тумачио уметност поезије Војислава Илића. Повлашћени моменти „визуелних свечаности” код нашега песника управо подразумевају онај тип синестезијског и симултаног искуства који простор по правилу условљава одређеним временским паралелизмом и обрнуто.⁴

² Уп. Peter Hühn / Jorg Schönert, *Introduction*, 2005, p. 1-2.

³ Иван В. Лалић, *О поезији Војислава Илића, О поезији, Дела Ивана В. Лалића*, књ. 4, прир. А. Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 39.

⁴ Предговор Александра Јовановића, *Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности у: Време, ватре, вртови*, књ. 1, Београд, 1997, стр. 13.

Дијалогичност и наративност Лалићевог песничког поступка⁵ почев од прве збирке *Бивши дечак* (1955) све до последње *Четири канона* (1996), засноване су на две основне когнитивне схеме. Прва почива на емпиријско-тематском оквиру: путовање, љубав, егзистенцијална усамљеност, успостављање крхке равнотеже видљивог у невидљивом или тзв. страсне мере, свест о људској пролазности и коначности, песништво, однос према божанском и нуминозном. Друга подразумева сложени интертекстуални контекст у који спадају бројни скривени и отворени цитати, интертекстуалне референце који откривају националне и стране културно-историјске топосе, моделе, писце и конкретне текстове. Затим дела других уметности и наука, различите типове језика, метаметричка својства стиха и строфе итд.⁶ Због тога је уочавање

⁵ Уп. рад Јована Делића, *Дијалогска природа поезије и естетике Ивана В. Лалића*, *Споменица Ивана В. Лалића*; Персида Лазаревић di Giacomo, *Историјско-културни подтекст наративности песме *Acqua alta** Ивана В. Лалића, САНУ, Београд, 2003, стр. 1-13, односно 111-128; Радивоје Микић: *Слика, убрзање и огледало*, *Песнички поступак*, Народна књига/Алфа, Београд, 1999, стр. 77-124; Светлана Шеатовић-Димитријевић: *Развој интертекстуалности у песништву Ивана В. Лалића*, *Споменица Ивана В. Лалића*, стр. 15-23; Иста, *Традиција и иновација – интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*, Филип Вишњић, Београд, 2004; Соња Веселиновић: *Магија правог распореда* (поредбена анализа *Четири квартета Т. С. Елиота* и *Четири канона Ивана В. Лалића*), *Књижевност*, 2006, бр. 1, стр. 200-212.

⁶ Ова два типа когнитивних схема Петер Хин означава терминима „frames”, односно „scripts”. Уп. у тексту *Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry, Theory into Poetry. New approaches to the Lyric*, Amsterdam-New York, p. 150.

приповедних поступака везаних за артикулацију временских перспектива појединих „поетских чинова” код Лалића тесно повезано са тзв. фокализацијом лирског гласа, односно говорног субјекта и његових промена. Том приликом активирају се у процесу читања и разумевања она имплицитна значења песничког текста која се испољавају на равни појединачних *дискурзивних догађаја* (Discourse Events), који произилазе из својеврсног заплета поетске приче. Они увек представљају одступање од очекиване узрочно-последичне повезаности каква се чешће појављује у прози, посебно традиционалној, и због таквог укрштаја тематског и интертекстулног оквира од читаоца захтевају посебан напор.⁷

На примерима појединих песама Ивана В. Лалића из његове ране и позне фазе покушаћемо да покажемо како њени тематско-мотивски елементи уједно упућују на једну или више интертекстуалних референци, „унутар којих такав оквир представља специфично средство за моделовање динамичности, односно појединачне *наративне* димензије текста”.⁸ Такође, указаћемо и на начин компоновања заплета и „агенсе посредовања” који се могу појавити на четири нивоа: као биографски аутор, текстуални субјект, говорни или приповедни субјект и протагониста. Питање темпоралности, односно временске артикулације поетског дискурса, разматраћемо кроз форме лирског заплета или изградње приче у лирици, која се дефинише

⁷ Исто, стр.150-151.

⁸ Нав. текст, стр. 150.

као: а) ретроспективно приповедање, б) симултано приповедање, ц) проспективно приповедање и д) дискурзивни догађај.⁹ Уз поменуте теоријско-методолошке претпоставке све време треба имати на уму поменуте координате Лалићевог поетичког система, а то су временско-просторна изукрштаност и узајамност, релативизација и отвореност, што песничком субјекту омогућава различите облике активног или прикривеног присуства говорног/наративног субјекта и протагонисте, као и дистанцирања од такве улоге.

Ауторова рана песма „Офелија”¹⁰ испевана у јампском једанаестерцу у форми катрена са укрштеним римама, свакако је аутентична песникова реплика на тзв. мит или комплекс Офелије, који се односи на тему женске, лепе, цветне смрти у води. Офелију је у истоименој песми опевао Артур Рембо.¹¹ Иако Лалићева „Офелија” има извесних мотивских сродности са Рембоовом варијантом, особито када је реч о симболичкој вези између природе, воде и (мртве) жене, што је неоромантичарски и симболистички топос, она је много ближа истоименој дводелној песми трагично преминулог

⁹ Исто, стр. 154-169.

¹⁰ Најпре је објављена у другој Лалићевој збирци *Ветровито пролеће* (1956), потом у збирци *Време, ватре, вртови* (1961) и одатле у првој књизи Лалићевих дела са истим насловом, Београд, 1997, стр. 93.

Наводи се дају према овом издању.

¹¹ О повезаности ове Лалићеве песме са Рембоовом пише Јелена Новаковић у студији *Иван В. Лалић и француска поезија, Споменица Ивана В. Лалића*, САНУ, Београд, 2003, стр. 55-56.

немачког експресионистичког песника и прозаисте Георга Хајма (Georg Heim, 1882-1912), коју је сам Лалић препевао за *Антологију немачке лирике XX века* (1976). За разлику од Рембоа чији се говорни или наративни субјект психолошки пројектује у лик девице Офелије и кроз њу остварује неку врсту песничке самоидентификације, Хајма, као и Лалића, занима пре свега феномен тајне самоубиства, усуд лепоте и љубави који се на свом врхунцу доживљавају као самопорицање у лудилу и смрти. Типично експресионистички, ова тема подразумева конвенцију труљења и распадања тела, дисоцијацију песничког субјекта и гротескно разобличавање хармоничних принципа лепоте и склада.¹² Упоредимо само почетне стихове обе песме:

С накотом воденпацова у коси,
С рукама пуним прстења, што броде
Као пераја, вал је сенком носи
Прашуме која мирује сред воде.

(Хајм, прев. И. В. Лалић, 1976, 139)

Многе је реке љуљају и носе,
Белу и мало подбулу од воде,
И муља пуне и слепљене косе,
Где каткад мртва грана се забодје.

(Лалић, 1997, 93)

¹² О томе код Силвија Виете у: *Lyrik des Expressionismus*, Hrsg. von Silvio Vietta, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1999, S. 69-72.

Мотиви из Хајмове „Офелије” попут „густе трске и ветра” (9. стих) одговарају истим Лалићевим (14. стих); „сенке” (Хајм, 3. стих, 21. стих; Лалић, 18. стих), „плави капци” (Хајм, 21. стих; Лалић, 9. стих) и неких других, имају сличну стилску функцију код оба песника. Она упућује на непрестану опозицију лепог и ружног, као и наглашавање преваге овог другог принципа, посебно код Хајма. У погледу наративног заплета, може се рећи да је код оба песника реч о тзв. симултаној нарацији, која је широко распрострањена у лирској поезији, а подразумева приповедање догађаја који се дешавају у исто време када их он опажа и посредује читаоцу.¹³ У Хајмовом случају, говорни субјект се у другој строфи првог дела песме, и само тада, оглашава непосредно, постављајући два питања у духу власти те поетике урбаних демона и фантома који лутају велеградским улицама, раскршћима и мостовима: „Зашто је умрла? Шта је то гони / Да кроз сплет биља плови тако сама” (Хајм, 1976, 139). Офелија је за немачког песника прелепи, полудели самоубица који се придружује поворци оних „гласова пуних улица и тиранина црног чела, Молоха једног”, пловећи у свом јединственом воденом гробу кроз време, вечност, у трену поднева сунчевог зенита, у лето када се обављају сетве. Овде препознајемо типичну лалићевску тему лета која увек садржи и клицу разградње, растакања егзистенцијалне пуноће. Ова тема за нашег песника представља једно од кључних поетичко-значањских исходишта.

¹³ Уп. Peter Hühn, *Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry*, p. 158.

У „Офелији” српског песника наративни заплет је нешто другачији од Хајмовог. Иако утопљеница плови испод „мостова који се тресу”, чиме се несумњиво читава сцена и код Лалићевог наративног субјекта помера ка урбаном, велеградском амбијенту, седма, осма, девета и десета строфа уводе модус директног обраћања говорног субјекта Офелији у форми питања, на сличан начин како то чини Рембо у својој песми. Занимљив је значењски обрт који импликује констатација да Хамлетова вереница не може да се спусти на дно воде, јер је у њој замро плач, заледиле се сузе: „Да мртва љубав живу смрт надјача / Кад смрт за тебе не би знак слободе”. Овим стиховима наративни субјект посебно акцентује везу између еротичке и танатичке силе која мртвом Офелијином телу парадоксално не дају да потоне и на тај начин заправо умре, без ослобађајуће катарзичке снаге. Овако, лебдећи и плутајући на површини реке, подбула и са „болем смрти у месу” као да представља управо отелотворење те свагда *живе смрти* која је једнако снажна као и љубав. Песник је зато позива да у плач груне и тиме ослободи своју мртву љубав, а тело припреми за труљење и деградацију. Управо после тога долази до преокрета на равни дискурзивног догађаја: „Први пут, можда, у плач ћеш да грунеш / И пашћеш као звезда на дно муља”.

Ослобађање патње не значи, међутим, да ће Офелија постати „празна љуска”, као што се каже у првом стиху пете строфе („И она није само празна љуска”), чиме се антиципира завршна метафоричка синтагма „звезда на дну муља”. Она нас, несумњиво, упућује на увођење још једног новог „скрипта”,

односно на смисао палих звезда из Костићевих и Дисових песама, што представља рефлекс трансцендентног, оностраног простора у појавном свету. Али овде је реч о звезди која сјаји на дну муља, дакле речног дна које Офелијиним метаморфозом подарује води тај чудесни ореол женствене, иако потпуно материјално разорене смрти. А она, опет, као да обезбеђује спасење и продужетак девојчине љубави у вечном времену и сећању, слично као код Георга Хајма. Укрштај најмање четири интертекстуалне референце (Рембо, Хајм, Костић и Дис) уз Лалићеву оригиналну визију ове теме дају песми „Офелија” несумњиво сложен и модеран смисао.

Једно од најзанимљивијих наративних решења остварио је наш песник у својој песми из раног периода која, опет према наводима А. Јовановића, није била досада објављена у Лалићевим збиркама (1997, I, 335). Реч је о тексту необичног наслова, „Инвентар месечине”, која на мајсторски начин комбинује не само елементе поменутих *оквира* и *скрипта*, већ и аспекте ретроспективног и симултаног приповедања, измену тзв. фокализације и дискурзивног догађаја, као и својеврсну антиципацију мотива који се из првог или последњег стиха сваке од девет строфа антиципира и потом развија у следећој строфи. Тиме се ствара некаква интерна текстуална мрежа лајтмотива унутар које говорни/наративни глас артикулише за Лалића карактеристичне теме путовања, љубави, усамљености, сећања на преломне догађаје из младости и детињства. Оваква поетска техника ствара могућност да се селективном значењском ретроспекцијом поново ре-конструише прошлост која се про-

тагонисти објављује симултано са садашњим тренутком и његовим актуелним доживљајем једног новог простора (Истра, морски пејзаж) и времена (летња ноћ).

Управо почетним акцентовањем „једног истарског месеца”, Лалић отвара могућност да овај женски, каткада језовити симбол отвори причу у правцу наслага потиснутог и полузаборављеног искуства *некадашњег* егзистенцијалног простора и времена:

Месец који би могао да буде шибица
Запаљена на степеништу једне београдске
куће

Срушене пре шеснаест година,

Једна кућа срушена пре шеснаест година,
Кућа насељена нечистом ватром и децом
Која су, по предању, постала анђели

Ретроспективно приповедање доводи нас тако до песниковог детињства и (највероватније) драматичног сећања на неко од бомбардовања Београда током Другог светског рата, при чему су жртве у тој порушеној кући биле деца, претворена, како песник каже, у анђеле. Сваки мотив (месец, шибица, кућа, анђеоло) постаје агенс покретања новог „ланца” психо-спознајних и афективних дешавања, да би током песме непрестано динамизовао поетску причу. У четвртој строфи, на пример, тај анђеоло „што на зиду већ неколико векова / увежбава један покрет, у непознатом циљу” може да упућује

на Белог анђела из Милешеве, или на Миљковићевог Ариљског анђела, или можда на чувену фреску анђела из манастира Сопоћани, Каленића итд. У сваком случају, овде се одиграло преусмерење од емпиријског искуства ка интертекстуалној равни, да би се од пете строфе наратија из треће, неутралне позиције, концентрисала у прво лице, истичући поново у први план просторно-временске сензације наративног субјекта, овога пута кроз симултану наратију. Тиме њихов интензитет расте, и како је сам Лалић писао у тексту *О поезији Т. С. Елиота*: „... суочава се са темом времена и вечности, са темом самотничке визије света и тешкоћама међуљудске комуникације, са проблемом релација простор-време и субјект-објект. Тема времена је кључна, јер провучена кроз целину, повезује све остало”.¹⁴

Отуда се она, експонирана на почетку сликом истарског месеца, мотивски усложњава преко поменутих јединица, а затим преко мотива „једног врта окренутог самилосно према мору”, „ватре мора између стабала” и „једним стаблом на ветру”, које је слично имену што га за своју љубљену узалуд смишља песник. Из сасвим друге, унутрашње перспективе, која је описала круг сећања и самим тим и психолошког времена, песма се завршава нешто измењеном метафоризацијом мотива месеца, који сада добија и симболичке назнаке постепеног растакања жељене пуноће и савршенства:

¹⁴ *О поезији, Дела*, књ. 4, стр. 174.

У нападачком ваздуху равнодневице
Над падинама посним и тамнозеленим
Рошав од соли и западног ветра
Један истарски месец.

Тиме сâм наслов, „Инвентар месечине”, заокружује свој пуни смисао кроз евоцирање прошлости у садашњости и њихову сталну замену, захваљујући различитим наративним позицијама говорног односно приповедног субјекта.

Следећа песма на коју ћемо овом приликом обратити пажњу припада можда најбољој Лалићевој збирци из позне фазе *Писмо* (1992). Реч је о тексту „Пиета”, који је написан те исте 1992. године¹⁵, а као и у првој анализираној песми већ сâм наслов уз мото-стих Тина Ујјевића *Срце је Мајке срце Богомајке*, упућују читаоца на један сасвим специфичан угао његовог читања и разумевања. Треба имати у виду њено место и положај у шестом, последњем циклусу збирке, који садржи девет песама наглашене религиозне инспирације и имагинације, о чему је посведочио и сам песник¹⁶. Она се налази између песама „Као молитва” и „Писмо” и призива дух свете везе између Мајке и Сина, односно Исуса и Богородице у чину њеног оплакивања Христовог тела скинутог са крста. За Ивана В. Лалића интензиван емоционално-психолошки однос према мајци кореспондентан је са емпиријским оквиром још од његових првих збирки. Посебно занимљиво

¹⁵ Овај податак наводи приређивач Александар Јовановић у трећој књизи *Страсна мера*, Београд, 1997, стр. 264.

¹⁶ *Дела Ивана В. Лалића*, 1997, књ. 4, стр. 290.

је тематизован у песми „Requiem за мајку”, у коме је обликована временски дисконтинуирана нарација патње и љубави сина према умрлој мајци.

У „Пиети” је, пак, принцип материнства уздигнут на општи, универзални план култа Богородице и њеног односа према распетом Божјем сину, што је у последњем песниковом делу *Четири канона* добило наглашен, доминантан статус. Због тога је у овом тексту говорни, односно наративни субјект женског рода, те се као медијатор приче и протагониста појављује сама Богомајка. Осим Ујевеићевог мото-стиха, постоји још један интертекстуални оквир који ову песму несумњиво упућује на тзв. римски простор Лалићевих бројних песама. То је једна од бројних вајарских композиција у којима Богородица држи у крилу беживотно Исусово тело, а најпознатија међу њима је свакако Микеланђелова *Пиета* из цркве Свети Петар у Риму.

Прва четири стиха одвијају се као ретроспективна нарација мајке која придиже и преповија своје дете, да би значењски, метафорички преокрет настао у следећа три стиха: „помакла / Из водоравне равнотеже, лако / Као да ниси за смрт једну тежи - / (Али за утег жртве твоје лакши” (Лалић, 1997, књ. 3, 169). Овде долази до промене дословног плана аутодиегетичког наратора / нараторке на фигуративни план. Није реч, дакле, о уобичајеној радњи карактеристичној за мајку и дете, већ о посмртној припреми Исусовог тела за сахрану и Богородичино оплакивање, иако – и ту је такође изневерен моменат читалачког очекивања – заправо никаквог оплакивања, пренаглашног изливања

осећања нема. Наиме, равнотежа између смртности човека и бесмртности Бога у једном телу, Исусовом, управо је исказана кроз последња три стиха. Од наредног стиха, који је јасно наглашен, приповедање тече симултано:

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.

Блискост Богородичиног говора упућених Сину не губи од своје материнске туге, али све време рачуна са фигуративним читањем. И то не само на нивоу предодређене жртве Исусове за спас човечанства, што подразумева и ону љубав „изван мене”, дакле универзалну љубав за свет, за сваку мајку, жену и човека. Она свакако наговештава три издвојена завршна стиха ове песме у којој се варира њен почетак, али се последњим стихом несумњиво алудира на вечиту повезаност Исуса и Богородице коју симболизује чувена Микеланђелова скулптура:

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

Тај фиксирани тренутак вечне уснулости, који се према Лесингу остварује баш у медијуму сликарске или вајарске уметности, могао је имати на

уму и Иван В. Лалић када је писао ову песму. Тако се „бол смрти” из Офелијиног тела или мяса, у овој песми преображава у скамењену уметничку композицију Богородичине трагедије и синовљеве, Божанске жртве, баш као у мермерном ремекделу Микеланђела Буаноротија. 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.

NARRATIVE IN THE POETRY OF IVAN V. LALIĆ

Summary

Methodological approach of this paper is based on the new theoretical analysis of narrative devices in the lyrical poetry which also enables different function and meaning of the conventional elements of narration. Considering the poetry of the eminent contemporary Serbian poet Ivan V. Lalić (1931-1997), we can observe combining of two significant narratological aspects. The first of them is distinguished as *frame* (empirical experience, topics of travelling, love, loneliness, fear, poetry) and the second one as *script*, which refers to various intertextually and cultural quotes and implications. Most often Ivan V. Lalić used to combine retrospective with simultaneous narration in order to establish poetical interaction and balance between the past and present time, as well as the inversion of space in a single, eternal moment. These patterns are being analysed in three of his poems: „Ophelia”, „Inventory of moonlight” and „Pieta”.

Слађана Јаћимовић

ПУТОПИСНИ ЕЛЕМЕНТИ У ПОЕЗИЈИ
ИВАНА В. ЛАЛИЋА

Сводити изузетно сложену поезију Ивана В. Лалића на путописне елементе може бити узалудан и сувишан посао који тумача заводи да заобиђе суштину и истинску вредност Лалићевог певања. Јер, без сумње, његове песме никада нису оно што бисмо могли назвати путописом у стиху, нити остају строго и искључиво у домену такозване „путничке поезије“ (travel poetry). Лиризација путописног садржаја у Лалићевој поезији изузетно је сложена и она се никада не своди на једноставно превођење путописних подстицаја у поетске слике и лирску дескрипцију. Једноставно речено, путописно искуство само је подлога, нека врста фактографске путне основе, која се у песми надограђује, умногостручава и усложњава, она је у извесном смислу стварносно тло изван којег се полази у просторе дубоких значења Лалићеве лирике. У путописни контекст смештају се, пре свега, она дела чија је тематска оријентација усмерена на обликовање модела страног простора из перспективе путописца који га описује и вреднује у складу са сопственим искуством и културолошком завичајном подлогом из које се на пут полази. А путопис, без обзира на поетичке особености у оквиру којих се остварује, увек је сведочанство о сусрету једног простора и једног писца. Када се има у виду целокупна поезија Ивана В. Лалића, може се закључити

да је оваква врста лирских сведочанстава једна од константи његовог певања.

Мотиве пута и путовања срећемо од првих Лалићевих песничких збирки, а они се остварују на различите начине, односно лирски реализују у различитим контекстима. Истовремено мора се нагласити да се оваква тематска усмереност укршта са основним питањима и темама Лалићевог певања, односно да се она ретко остварује сама по себи и да дескрипција страног, готово по правилу, никада не постаје превасходна сврха песме. На овај начин може се успоставити својеврсна типологија путописних елемената и покушати да се објасни на који начин они функционишу у Лалићевом песништву. Централни круг овако издвојених песама чине песме у којима је мотив пута и лирског моделовања простора укључен у певање поетичких питања, могућности и исходишта поезије и певања, схватања песничког задатка и његовог остваривања у оквирима високе мере Лалићевих стихова (ту пре свега мислимо на песме „Места која волимо“, „Аргонаути“, „Мнемосина“, „Војислављев врт“, „Завичај“). Отуда се, и када се тумачи условно речено путописни аспект, мора говорити о већ прецизно тумаченом односу видљивог и невидљивог, то јест о Лалићевој поезији као, како каже Александар Јовановић, „својеврсној и великој химни видљивог света“ као „поузданом посреднику кроз који се испољавају различите ситуације и времена“¹; о пре-

¹ Александар Јовановић, „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности“, предговор у *Дела Ивана В. Лалића*, Иван В. Лалић, *Време, ватре, вртови*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 13.

вођењу простора у слике у којима се успоставља временска вертикала, а географија преводи у историју и мит (и обратно). Јер, читамо у „Местима које волимо“, „простор је само време на други начин видљиво“, место где је само одабранима дато да виде подржавање и истовремено деловање различитих временских планова – прошлости, садашњости и будућности. Путописна подлога спада у широк дијапазон видљивих ствари, она је сегмент појавног света који се отвара пред осетљивим чулима песничког субјекта, наводећи га да се, суочавајући се са трошношћу и коначношћу садашњег тренутка, разабере у сликама „убрзања“ и „разградње“ и у поезији васпостави оно што је прошло а што га одређује.

Велики број песама можемо сместити у границе широко схваћеног путописног оквира јер је путовање и опис одређених, прецизно маркираних географских локалитета, јасно назначено у самим песамама, неретко и у њиховим насловима. Али, оно што им је заједничко, без обзира на то за које се просторне одреднице везују, јесте превазилажење географије и просторне омеђености, измештање из уских оквира стварносне задатости и логике. На такво схватање упућује и песма „Мапа“ која се може читати као програмска у ужем, путописном смислу. Основни реквизит путовања, мапа, водич и путоказ путнику у освајању егзотичних страних простора, релативизован је већ на почетку песме: „Непоуздана, али једина при руци“, она се „лако отвара, али тешко чита“. Мапа је синоним за стварносни географски простор задат и одређен прецизним координатама, створена за сабијање

земаљског шара у односе математичких односа блискости и удаљености. Али она је то само за оне који јој прилазе споља и чије су намере профане и баналне, као и трагови присуства који сведоче о некадашњим путницима и читачима. Трагови воска, мрље од мастила и вина, отисак прљавог прста и кратер од жара цигарете кваре и ремете тачност мапе, мењају зацртани рељеф, али пред песником отварају нове просторе и значења, те појачавају потребу за додатним тумачењем и поновним именовањем нереди насталим радом у времену. А оно што је предмет интересовања Лалићевог песничког субјекта и измиче раду картографа и њему постављеном задатку. Рајска острва и воћњаци, „сан Аргонаута“, проклети библијски градови Содом и Гомора – митска дубина времена дата је у одсуству на стварној мапи – њу замењују банални трагови читача/путника, који се, стога, преиначују у знаке својеврсне митологизације географије. Односно:

„Географија / најчешће превиђа
истинитост легенди;
Тиме путовање постаје узбудљивије,
У трајној неизвесности исхода. Уосталом,
Тачне мапе и нема.“

Трајна неизвесност исхода залог је смисла путовања и песничког задатка у продубљивању и преиначењу путне географије. Ови стихови наводе да се присетимо „Аргонаута“ којима „није важан свршетак, важна је само пловидба“, а исказ је двоструко усмерен: колико на питање мита и путовања чија се сврха не испуњава достизањем циља

већ самим чином искуственог освајања простора, толико и на питања и природу песничке уметности. Трајна неизвесност путовања, у којој се неретко превазилази смисао и значење постављеног путног исходишта, управо је именовање песничког чина у којем се иза просторних одредница задатих мапом открива и пева, како се у „Мнемосини“ каже, „простор (...) заражен грозницом знакова, клицом присећања“.

Тачне мапе и нема јер у прецизној и рационалној, математички прорачуној географији нема места за памћење времена и искуство векова, за бивше слике и прошли свет који песник препознаје у видљивом. А тамо где завршава картограф, свој посао почиње песник и отуда је његово „путовање“ смислено и узбудљиво, а поезија која настаје подстакнута стварним путописним искуством надилази и прераста почетне путописне подстицаје. У Лалићевој поезији мапе се све време „дописују“ и „усложњавају“, у њима се поступком песничког путописца осваја и лирски маркира оно што је, како читамо у песми „Catena mundi“, „невидљиво оку без љубави“. Смерницу за тумачење ове песме даје сам Лалић у разговору из 1987. године: „Што се моје мапе тиче – па, морам опет да позовем једну моју песму. ‘Catena mundi’ што значи ланац света. Код Јована Цвијића пронашао сам податак да су картографи у простор Балкана упорно уцртавали један непостојећи планински ланац (којег у ствари прекида долина Мораве и Вардара). То су неки реално непостојећи брегови који су, у мојој песми, само ‘невидљиви оку без љубави’. Па кажем да ‘светлост и воду пијем из длана, у подножју

/ недоказаног врха'. Ти недоказани врхови су највише коте у мојој унутрашњој географији.² Превођење дословно схваћене географије у унутарњу песничку географију, односно дописивање мапе пределима, временом (митом и историјом) који су изостављени у просторним координатама, а присутни у свести и памћењу песничког субјекта – јесте једно од тежишних усмерења Лалићеве лирике. Следећи путописне подстицаје песник, из збирке у збирку, гради сопствену путописну мапу, чије су тачке ослонца „места која воли“, простору придодаје временску димензију, мит, историју и лично егзистенцијално искуство.

Путописна подлога од које се полази, односно у коју смешта своју поезију, пре свега је простор медитеранског басена, утврђен на потезу од Израела, преко Грчке, па до Италије. Споменули смо да су код Лалића простор и време неодвојиве категорије, па је, самим тим, и место неодвојиво од догађаја који се ту некада одиграо. Удаљеност од путописне основе можда је најуочљивија у песмама које бисмо могли сврстати у грчки тематски круг, јер је опис простора ту хотимично изостављен, односно готово по правилу је само повод да се на начин близак модерној поезији успостави дијалог са митом и хеленским наслеђем и преиспитају њихова значења у контексту савремене цивилизације. Тако се ове песме могу назвати путописним само ако се следи песникова мисао о „географији која превиђа истинитост легенди“, односно у њима се

² Слободан Зубановић, Михајло Пантић, *Десет песама десет разговора*, Матица српска, Нови Сад, 1992, стр. 84-85.

прати зацртавање унутарње песничке мапе у којима истинитост митског обликовања света превазилази топографску прецизност картографа. Крећући се кроз митске просторе старе Грчке, кроз ликове наизглед различитих судбина, Иван В. Лалић у свима проналази исто – човека као мислећу трску, баченог у свет и остављеног да тумара по њему, тражећи пут и смисао. Ту, пре свега, мислимо на песме „Елпенору“, „Вежба“, „Елпенор“, и „Песма о Еуридики“, „Орфејев други силазак“, „Орфеј“. Ликови грчке митологије који су предмет посебног песничког интересовања веома су различити, и по значају и по месту које заузимају. Орфеју се придаје значајно место – у поезији Ивана В. Лалића остварене су све његове димензије (песник, певач, племенити и пожртвовани љубавник). У „Песми о Еуридики“ јасно је, још из наслова, с којим митом посвећеним Орфеју песник саобраћа – силазак у Хад по Еуридику. Тај мит, где се песник посматра као играчка богова, често је био обрађиван у књижевности, а код Лалића је то стална парадигма, изнова потврђивано правило: да је живот нешто што је овде, на овом свету, потпуно несхватљиво, и бесмислено, што се може превазићи једино уметношћу; а могу га превазићи једино одабрани. Као и све остало, и уметност је за Лалића нешто што је само реткима доступно, и то има своју велику и страшну цену („Уплашен, грозно обогаћен“).

У овој песми Лалић уводи још једну димензију, која би се само условно могла назвати путописном. Она се, заправо, састоји у повезивању два света – овоземаљског и Хада. Ако се Лалићева поезија тумачи у светлу традиције којој припада, прво

хеленске, а затим јудеохришћанске, онда је немогуће избећи димензију оностраног, која је, према Лалићу, без обзира колико неухватљива, исто толико присутна и реална као и димензија оностраног („Гласови мртвих“, пева се у „Мелиси“, „нису мртви гласови“). Такво схватање простора присутно је и у *Писму*, у песмама „Елпенор“ и „Вежба“. За разлику од трагичног Орфеја, у њима је присутан Елпенор; он се помиње само у неколико стихова у *Одисеји*, као слаб борац и слаб карактер; гине на путу за Итаку тако што у сну пијан падне с крова лађе. Он је, међутим, као такав јединствен у Хомеровим еповима, у друштву полубогова и хероја – ништаван карактер којем је додељена ништавна смрт (отуда се код Лалића именује као „пепео ватре која није горела“). Иван В. Лалић му даје сасвим друго значење – Елпенор је жртва *случаја комедијанта*, тако типичног за књижевност 20. века, који преживљава Троју, Киклопа, Лестригонце, Кирку, да би погинуо на тако баналан начин. Али, он је, такође, први кога Одисеј среће у Хаду, пре Тиресије, Јокасте, Ахила, Агамемнона и осталих, и то даје вертикалну и метафизичку димензију просторима у које је смештена Лалићева поезија. У песми „Елпенор“ само је у наслову назначено име јунака; у песми је он присутан својом одсутношћу („крчаг из којег ветри мирис жеђи“, „бунар исцрпљен срком нагле суше“, „крај мора беше чвор око празнине“) којом је наглашена осујећеност људске судбине и узалудност постојања. Овакав доживљај човековог места у свету, задатих могућности и ограничења, умног бића као играчке слепих сила, дискретно је, али стално и неоспориво присутан

у Лалићевој поезији. У лику овог античког јунака дата је, временски и просторно, сва недовршеност људска, од могућности да се постане мит (Троја) до срамног завршетка (Грчка) и постојања само као сенка (Хад). Он ће се такође појавити у песми „Вежба“ која је смештена у исте просторне оквире. Линијом којом прати симболе доњег света (*црно сунце – Персефона – жртва на гробу – Одисеј – Елпенор*) Лалић повезује несхватљивост и бизарност људских судбина од митских времена па до данас и то одсуство временске дистанце једна је од основних одлика Лалићеве поезије.

Јасно је да се овај тематски круг природно подржава и наставља певањем о Византији (о којем овом приликом неће бити речи), а која је, следећи нит цивилизацијског развоја, продужена у певање исходишта националне културе. Простор песама „Плава гробница“ и „Војничко гробље“ прецизно је фиксиран за локалитете грчког Средоземља, али, свакако, још више за унутарња места и колективним страдањем обележена места националне историје. Отуда је у овим песмама боравак на просторима српских гробница лирски реализован у дијалогу са песничким претходницима, кроз преиспитивање исхода националног страдања и сучељавању знакова профане савремене цивилизације (у „Плавој гробници“ иронија је пре свега усмерена на банализацију под утицајем туристичког духа³) са унутарњим памћењем и доживљајем песничког субјекта.

³ В. анализу „Плаве гробнице“ Александра Јовановића у књизи *Поезија српског неосимболизма*, Филип Вишњић, Београд, 1994, стр. 195-201.

Италија се такође може сврстати у опсесивне просторе Лалићеве поезије и у великом броју песама као путописна подлога назначена је управо ова медитеранска земља. Поменимо само неке од њих: „Римски квартет“, „Римска елегија“, „Путујући Умбријом“, „Бензинска пумпа“, „Излет у Торчело“, „Фиезоле, киша“, „Palazzo Del Те“, „Тиренско море“, „Aqua Alta“, „Мнемосина“. Са лирско-путописног аспекта посебно су занимљиве две Лалићеве римске песме.⁴ У „Римском квартету“ путописна подлога утврђена је обележавањем и дескрипцијом познатих римских локалитета: Piazza Navona (архитектонско решење овог римског трга који сугерише структуру брода у песми се метафорички шири у путовање по Риму као пловидби не само простором, већ и временским слојевима; љубавницима као слепим путницима по Вечном граду и сопственој страсти; до устаљене метафоре пловидбе као конкретизације симбола животне путање – „на броду мога поноса, на пловидби моје смрти“; а у последњој, четвртој песми ова римска знаменитост маркирана је трима чесмама крај које се заокружује лирска слика зачета на почетку квартета), Via Salaria, вртови на Aventinu, препознатљиви пејзаж римских улица, паркова и пијаца, али и овде се прецизно маркирана путописна територија превазилази и преобраћа у просторе сложене љубавне

⁴ Песмама „Римски квартет“ и „Римска елегија“ посвећене су две детаљне анализе: Радивоје Микић „Слика, убрзање и огледало“ (*Иван В. Лалић, песник* : зборник, Повеља, Народна библиотека Краљево, 1996, стр. 69-96) и Предраг Палавестра „Простор и звук у *Римском квартету* Ивана В. Лалића“ (*Споменица Ивана В. Лалића*, САНУ, Београд, 2003, стр. 129-134).

и мисаоне лирике. Песма „Римска елегија“ чита се као својеврсни дијалог са претходном, знатно раније написаном песмом, лирско свођење рачуна више не младог песника са сопственим путним, животним и песничким искуством, али и са Гетеовим „Римским елегијама“, које су, опет, својеврсна лирска надоградња путописног искуства романтичарског песника, који је у Италији боравио од 1786. до 1787. године, а елегије су, попут Лалићевих стихова, обележене и вођене љубавном и еротском емоцијом (у Гетеовом случају према Кристијани Волпијус, којој су елегије и посвећене).

Поменимо само још песму „Бензинска станица“, такође занимљиву јер тематизује одређени путописни садржај, а овако изабран насловни мотив је и амблемски жанровски елемент *roadmovie* филмова, са којима је, по убрзаном пејзажу, ова песма у извесном дослуху. Наизглед баналан мотив бензинске пумпе из опсега савремених путних искустава удвојен је у готово митски приказ „опасне равнотеже“, која је у привидном миру спремна да се суноврати у катастрофу или „блиско чудо“. Зазивањем Рилкеове „Девинске елегије“ (а која је у вези и са личним песниковим искуством - „Сваки је анђео страшан“) помера се средиште значења путописно лирске слике која се усложњава и креће од садашњег времена (са маркерима савременог и профаног), преко историјске позадине (није случајно што је сужејна ситуација смештена у Duino, градић у округу Трста, те се на тај начин призива напета послератна политичка ситуација тршћанске кризе, а мотив опасне и привидне равнотеже добија додатно значење), до митских простора.

Путописно маркирање повлашћених места у завичају чини, са овог аспекта сагледано, значајан круг Лалићеве лирике – од песама са путописним елементима родног града („Београд са старих фотографија“ и „Калемегдан“), до песама „Рашка“, „Смедерево“, „Дунав код Смедерева“, „Елегија или Дунав код Доњег Милановца“. Већ из наслова последње три наведене песме види се да је тежиште овако схваћеног путописног простора Дунав, и то не случајно већ као река оптерећена националним историјским памћењем, синоним за границу која је делилила једнако трагичне просторе трајања народа којем песник припада, али и водени ток са изразитом садржином митске конотације. У „Елегији, или Дунаву код Доњег Милановца“ просторни локалитет јасно је одређен, то јест предео лирске дескрипције маркиран је појединачним географским одредницама које се мењају (смањују или увећавају), пратећи промену просторне перспективе песничког субјекта (планина Мироч, именовани град „померен нама у сусрет“, Трескавац на другој обали, праисторијске ископине – „брадато камено јаје рибљим нас очима гледа“, хотел на обали). Привид који се у песми више пута именује и варира потиче од стварне визуелне слике, то јест од нетипичног изгледа реке која се указује пред очима оног ко је посматра. Дунав који „сад личи на море“, а који, ипак, није море и, у ствари, је „успорен у језеро, за љубав генератора“. Наведена путописна слика типична је за Лалића, прецизна и конкретна у свежој метафори у којој се спаја Дунав као митска река, праелемент са прозаичним мотивом савремене техничке цивилизације у којој се природно-митс-

ко кроти и усмерава према профаним, практичним потребама, и мења у сопствени привид („Видљиво, то је сигурност, и онда када је страшно“) терајући песника да стварносној, путописној слици преиспитује значење, и при томе и оно што је потиснуто у „некој напорној нади“ преводи у слике разграђене у времену.⁵ Песма „Смедерево“, посвећена је последњем српском граду и обележена је слутњом надолазеће и неминовне пропасти.

„... Наш господар Деспот
Пије вино златно као шарани у реци,
А брада му се прогрушала као слава
предака;
Нека му господ подари свршетак пре
свршетка.“

⁵ Тумачећи сложену интертекстуалну мрежу, Јован Делић указује на везу ове Лалићеве песме са Стеријиним песмом „Спомен путовања по дољњим пределима Дунава“, које су сродне како по наглашеној рефлексивности и елегичном тону, тако и по тематизовању путовања и истом путописном простору: „Пејсаж је драстично помјерен у односу на Стеријино доба: сада ријека личи на море; створено је вјештачко језеро којим се напајају машине хидроцентралне Ђердапа. Лалић воли да у пјесму унесе ријечи из савременог техничког свијета: *генератори, мотор, друга брзина, изохипсе* – и да те ријечи доведе у везу са древним митским представама: зујање мотора у другој брзини онемогућава да се чује глас вила, којима је једино било дозвољено да некажњено пјевају Мироч планином. Блага иронија је неминовна у том споју: виле су немоћне да забране моторима да зује и брундају; мотори су потиснули виле.“ (Јован Делић, „Дијалогска природа поезије и поетике Ивана В. Лалића“, *Споменица Ивана В. Лалића*, САНУ, Београд, 2003, стр. 8).

Чак и јасна слутња предстојећег пада није дата као дефинитивна и коначна; у Лалићевој поезији све се креће, путописни простор у „Римском квартету”, ишчекивање чина у „Шапату Јована Дамаскина”, слутња оног што долази а што је извесно у оној мери у којој је то и прошлост. Као и код Т. С. Елиота и код Лалића је веома наглашено осећање једновремености, односно паралелног постојања прошлости и будућности; да се оно што треба да се деси већ давно десило. Тако и у песмама са путописним аспектом, он избегава дескрипцију, претварајући је у чин:

„Саградили смо град, Ивоје, град од камена,
И сенке кула четвртастих замочили смо
У широку сиву реку.“

У наведеним стиховима је изражена управо та особина Лалићевог певања. Зидање Смедерева се не описује, већ се у првом стиху оно приказује као факт: „Саградили смо град“ У префиксу *са* свршеног вида глагола „саградити“, види се завршен процес, али процес радње која је трајала у времену. Обраћање („Саградили смо град, *Ивоје*) има као ефекат да се и дескрипција одвија кроз нарацију, док се у стиховима „И сенке кула четвртастих замочили смо / У широку сиву реку“ лирски скицира град у покрету и додатно, статичност призора превазилази мотивом реке. Низовима опозиција живо/неживо, покретно/непокретно, река/камен, постиже се утисак сталног кретања, који накнадно појачава рефлексивност града у води, што поново доводи у узајамну везу две димензије – онострано

и онострано. Чврстина и њен одраз, растварање у праелементу и поновно спајање с њим, слично је „Стражилову“ Црњанског, а успостављени паралелизам се наставља и у истовремености прошлости и будућности:

„ослушкују
Како одјек хиљаду копита расте у ноћи
Под оуглалим звездама.“

Глаголом „оуглале“ Лалић евоцира сталну историју почетака и крајева, цикличну (каквом је види и у циклусу о Византији и у „Acqua alta“, на пример), историју опадања једне и уздицања друге цивилизације. „Смедерево“ је, међутим, дато у првом лицу једнине, из перспективе његовог градитеља, свесног узалудности свог дела, као и његове немогућности да утиче на ток историје. Тон његовог казивања је миран и утолико страшнији јер одаје утисак помирености са судбином и ишчекивања надолазеће пропасти, коју би он, градитељ, требало да прихвати теже него остали: крај града значиће и његов крај, као човека и као уметника. За читање Лалићеве поезије готово да је императив читати их с препознавањем прошлог у садашњем, и садашњег у прошлости. С тим знањем све има смисла, уколико служи препознавању, и ништа није пропало; међутим, човек преко кога и преко чијег дела се пренос између времена врши, мимо своје воље је медијум кроз који се испуњава циљ, кога он није свестан, нити му је дато да то буде.

У песми „Дунав код Смедерева“ поново варира, за Лалићево песништво типичан поступак укрштања различитих временских планова, којим се и просторне одреднице усложњавају и губе своју рационалну опипљивост:

„Фисон, боје прљавог сребра, од раја
исходећи
На путу према Доњем Милановцу и још
даље,
На путу да му се име истопи у светлуцању
Жеднога мора, хладно Дунаво натоварено
сећањима
И метрима муља, избраздано реморкерима
Као јутарње небо ветром - река пролази
поред тврђаве...“

Сталним изменама дискурса током прве строфе Лалић све време поставља у узајамни однос прошло и садашње, односно реално и онострано: Фисон – библијски назив реке која, према Књизи постања, протиче кроз рај, према неким схватањима, Дунав; Хладно Дунаво натоварено сећањем (полустих прегнантан значењима, реминисценцијама на народне баладе, као и на историјска збивања, посебно везана за граничне ситуације националне историје), „избраздана реморкерима“ (слика из песничке садашњости). У другој строфи фокус се усмерава на лирски субјект, односно субјекте у овом случају, јер је лирски говор обликован у првом лицу множине. Као и у „Смедереву“, и сада се лирско ја задржава на опису тврђаве, али овог пута из друге временске перспективе – из садашњости према прошлости.

Директно обраћање Деспоту (титула се, не случајно, пише великим словом, као да је све људско и интимно у личности Ђурђа Бранковића подређено њему као владару, обележеном судбином да буде последњи), стоји у супротности са сликом „птица што слећу у празне бифоре“, слике, дакле, која потврђује у реалности одсуство оног коме се обраћа. У последњој строфи је наглашено, и, необично за Лалића, прилично одређено осећање међусобног прожимања прошлости и садашњости, и сагледавања смисла у томе:

„Ова кратка немогућност смрти све док препознајемо

Обе приказе: ту стару ватру што нам слеће
на рамена,
И тебе замишљеног на прозору, уз звиждук
Маневарке на споредном колосеку, како
мотриш
Фисон боје прљавог сребра, од раја
исходећи
Са свим шлеповима на путу ка свом
почетку.“

У овој строфи, и, уопште, у читавој песми, кључан је мотив *препознавања*, прусутан у различитим контекстима у Лалићевом певању. Овде се њим сугерише схватање прошлог у садашњем, и садашњег у прошлости, и самим тим из тога произилазеће свести о једновремености, из чега произходе једине могућности смисленог живота овде и сада – љубави и уметности. Последња строфа ове

песме подупире то гледиште – у истом простору и времену су Деспот и маневарка, као и Фисон који се, заједно са шлеповима који плове по њему, враћа тамо одакле је потекао. Елементи којима се лирски допуњава и конкретизује пејзаж само су елементи лалићевске „сметње на везама“ која се превазилази и не поништава основну песничку мисао - Дунав треба да прерасте у Фисон, и поново се врати изгубљеном рају; шлепови, прилично неромантични, профани и банални део пејзажа из песничке садашњости, потврђују да време не може да измени суштину ствари и дешавања.

У поезији Ивана В. Лалића готово да нема песме у којој је интересовање усмерено на просторе Севера. Утолико је *Voyage philosophique* јединствена песма у његовом опусу.⁶ У октавама испеваним у правилном једанаестерцу, изразито римованом, толико правилном да добија један мало успорен, монотон звук, који наговештава став лирског субјекта према главном мотиву, песник дословно преводи њено име – Ниска Земља – и тиме одузима сваку евентуалну митску димензију (која је иначе наглашена у културама и просторима о којима пише). Стиховима „Да схватим брзо, ал заволим споро“ песнички субјект показује и директно свој став – Холандија као земља не сувише компликована и као таква путнику/странцу не нуди превише простора за дописивање (односно допевавање)

⁶ О овој песми видети и анализе Љубомира Симовића „Лалићево филозофско путовање у Холандију“ (*Споменица Ивана В. Лалића*, САНУ, Београд, 2003, стр. 85-89) и Драгана Хамовића „Пут у Ниску Земљу, на северу“ (Драган Хамовић, *Песничке ствари*, Филип Вишњић, Београд, 1999, стр. 77-84).

путне географије. Маршрута путовања зацртава се већ на почетку, зазивањем литерарног претходника – „Стопама крећем трезнога Дидроа“ – и овде се лирски реализује алузија на путовање по Холандији на које је Дени Дидро пошао 1773. године, пре свега да би доказао своју физичку кондицију (његови биографи сматрају да му је ово путовање нарушило здравље и скратило живот за неколико година). У песми се наизменично јављају реминисценције на Хелладу и хеленску културу, колевку свих култура; у односу на њу, култура Севера дата је само као негација: „Одавде неће да полети Икар / јер лавиринт је дозлабога ниско“. Дакле, пажња је усмерена на указивање одсуства културне пуноће и указивање на то шта се од хеленских прототипова и парадигми неће одиграти, и зашто се не може одиграти. Паганској, православној и католичкој култури у којој говори у својој поезији песник хотимично супротставља протестантско виђење света:

„Корену близак овде сваки плод је,
Овде би палма била **неразумна**”

(подвукла С.Ј).

Поново се у истој строфи песник служи негацијом за опис, и као негативну могућност користи палму, дрво карактеристично за југ. Употребљава се, не случајно, већ сасвим прецизно и промишљено израз *неразумна*, и у тој негацији једног типично протестантског квалитета чита се сва здраворазумска, трезвена логика, и у њој однос према свему што није такво; а, опет, из тога се рефлектује и став

лирског субјекта према култури коју негира. Ту је опет на снази за Лалића типична двостраност, која се у његовој поезији успоставља по различитим принципима, супротстављање и сједињавање у супротности.

У последње две строфе са хеленских мотива прелази се на библијске, старозаветне и новозаветне:

„Да ли је ово земља обећана
За оне које воле споре кретње,
Оне што кроте свакодневне претње
Склопом насипа, устава и брана?“

Јасно је да је синтагма *земља обећана* преузета из Библије, али секуларизована јер израз који подразумева нешто жељено и скупо плаћено на овом путном одредишту губи сав смисао. Кроћење насипима, уставама и бранама проширује значење и на личности становника, односно кроћење карактера својеврсним ограничењима и забранама. Даљи стихови ће све оно на чему се такав живот заснива обесмислити до краја:

„Оне што давно не чекају Месију,
Помирени са својим благостањем,
И насељавају депресију
Коју су знањем створили имањем?“

На питање из првог катрена, „Да ли је ово земља обећана“, одговор је у другом, „Оне што давно не чекају Месију“: једино за њене житеље сан о жи-

воту у обећаној земљи остварује се управо у Холандији. Егзистенција хришћанске конфесије која не чека Месију промашена је и без своје суштине, а појам уновчене депресије још више појачава то гледиште. Последњи стихови су препознатљиво Лалићеви, у мешањима дискурса и времена:

„Потоп разложен као дуг, на рате,
Тако се може трпети до краја.“

Потпуном банализацијом и упрошћавањем односа према кључним тренуцима постојања људске врсте (потоп и нови уговор, односно завет с Богом) искључује се могућност прочишћења, спасења, катарзе, како год да се то зове (јер у песми све постоји паралелно – хеленско, старозаветно, ново-заветно). Без обзира на то што је код Лалића човек трагично биће, невољни учесник у догађајима који се одвијају мимо његове воље и могућности спознаје, ипак постоји могућност превазилажења, уметношћу или љубављу, односно љубављу као стваралачким чином. Али, за то је потребно снажно схватање осећања трагичности, односно било какве страсти и претераности која ће космос избацити из равнотеже, а затим га поново, али уз помоћ жртве, вратити у њу. У Ниској Земљи то није могуће. Разумско свођење невоља на подношљиву меру не може да уроди таквим потресом.

Све ово можемо схватити као, у Лалићевој поезији, успостављену опозицију север/југ, али који се као културни модалитети не искључују већ функционишу напоредо структурирани по различитим

принципима. Песнички субјект се диви сликарству („Чуда сликана бојом смеђег злата/ Сунца маглена, сумаглице златне“), бродовима, мору, али је та култура доживљена као недовољно присна, страна, можда управо због одсуства пракултуре (хеленске и јудеохришћанске, те се отуда историја именује као „столећа од исушеног блата“), те песнички субјект иако је „заволи споро“ одбија да је прихвати као блиску.

Од првих до последњих песничких збирки Иван В. Лалић стрпљиво и доследно разастире путописним искуством уписану мрежу своје сопствене географије. Простори Грчке, Италије и ужег, национално утемељеног завичаја, чине повлашћена места на његовој песничкој мапи. Путописно искуство, путописно-песничка намера и избор, можда се најјасније именују у песми „Завичај“, која је смештена у византијски циклус, али се може читати и изван њега као својеврсни метапутописни текст:

„По туђим земљама и градовима ходећи,
Неодлучан међу сликама, које везују
Верност за простор завољен, сећањима
оправдан.”

Простор оправдан сећањима чине места потврђена у путописном, личном егзистенцијалном искуству, издвојена и обележена печатом сопственог памћења, којима песник наставља посао тамо где га је картограф завршио. На читање „Завичаја“ у поетичком кључу експлицитно упућује и сам Ла-

лић: „Суштина саопштења у тој песми јесте да се завичај саставља део по део – од онога што сам у некој другој песми назвао *места која волимо*. А то су места на којима ме сустижу и пресрећу знакови као *правда/ са друге стране где је повод љубави неважан / а љубав засушна*. (...) Таквим местима морам да се враћам – и она испуњавају ту никада поуздану мапу нечије унутрашње географије.“⁷ Доследно зацртавање сопствене мапе, односно успостављање песнички повлашћених путописних простора („круг опасан присним именима као кулама“) гради се по унутарњем механизму сопственог избора вољених места. Отуда су путописни простори надрасли своју стварносну/географску задатост, из географије прешли у унутарњу мапу, а из туђине у песнички завичај.

Sladana Jacimović

THE ELEMENTS OF TRAVEL WRITING IN THE POETRY OF IVAN V. LALIĆ

Summary

The poems of Ivan V. Lalić are never what we might call travelogue in verse, nor do they remain strictly and solely in the domain of the so-called “travel poetry”. The experience of travelling is just a background, a kind of a factographic journey basis, which is built upon, multiplied and made increasingly complex; in a sense, it is the reality-based ground beyond which one enters the spaces of deep and complex

⁷ Слободан Зубановић, Михајло Пантић, *Десет песама десет разговора*, Матица српска, Нови Сад, 1992, стр. 84.

meanings of Lalić's lyrical poetry. Within the framework of the travel writing context, we place first of all those works whose thematic orientation is focused on shaping the model of foreign space from the perspective of the travel writer who describes and evaluates it on the basis of his own experience and the culturological home-country basis from which he sets out on his journey. We encounter the motifs of journey and travelling as early as the first collections of Lalić's, and they are realised in various ways, that is to say, they are realised in a lyrical manner in different contexts. At the same time, we must emphasise that such a thematic orientation is crossed with the basic issues and topics of Lalić's singing, that is to say, it is rarely realised in itself, and a description of the foreign, almost as a rule, never becomes the dominant purpose of a poem. Following his travel writing stimuli, the author, moving from one collection to another, developed his own travel map, whose footing were "the places he loves", adding to the spatial dimension a temporal dimension, myth, history and personal existential experience.

In this way, one can establish a kind of typology of travel writing elements and try to explain how they function in Lalić's poetry. The central circle of poems thus singled out is made up of poems in which the motif of journey and lyrical modelling of space is included in the singing of poetic issues (here we refer, first of all, to poems such as "The Places We Love", "Argonauts", "Mnemosine", "Vojislav's Garden", "Home Country", "Map"). The travel writing basis from which the poet proceeds, that is to say, where he places his poetry, is first of all the area of the Mediterranean basin, stretching from Israel through Greece to Italy, and space and time are inseparable categories in Lalić's poetry, so that a place is inseparable from the event which once took place there. A significant circle of poems with a travel writing basis is made up of those poems marking the privileged places in the home country, and towards the end of the paper, we point out a poem with a very pronounced travel writing basis – *Voyage philosophique*, of which we may say that it is unique in the poet's opus, for it lyricises the spaces of north Europe and models an awareness of a different travel-culturological basis.

Светлана Шеатовић-Димитријевић

ЛАЛИЋЕВО МОРЕ, ОД МЕДИТЕРАНСКЕ
ЧУЛНОСТИ ДО СТАРОЗАВЕТНОГ СТРАХА

Друга послератна генерација српских песника друге половине 20. века, којој припада и Иван В. Лалић, трагала је за новим изражајним облицима, поетички модернијим поступцима, али и за аутентичним потврдама идентитета, песничког и националног. Иван В. Лалић и Јован Христић су свој програм назвали трагањем за „другом традицијом”. Налазили су је у миту, историји, традицији, европској и српској и на Медитерану. Та медитеранска традиција, коју су прокламовали Иван В. Лалић и Јован Христић, први више својим делом, други опширније есејима посвећеним Лалићу и у постхумно објављеној књизи есеја *Тераса на два мора*¹, представља поетички и културолошки феномен у модерном српском песништву. Заступници „елиотовског синдрома” Лалић и Христић су, први више у постсимболистичкој, а други у неокласицистичкој поетици, развијали мотиве мора, лета, поднева и Медитерана до апстрактних и филозофских појмова. Ослањајући се на тековине европског и српског литерарног наслеђа оба песника су налазила своје уточиште за тему Медитерана код Елиота, Квафија, у Византији, али и у једном регионалном и културолошком простору Медитерана. Код нас су се до сада ови песници углавном ретко

¹ Јован Христић, *Тераса на два мора*, Филип Вишњић, Београд, 2002.

проучавали у таквом књижевно-културолошком контексту. Другу традицију је дефинисао Јован Христић у предговору Лалићевим *Изабраним и новим песмама*², тумачећи на тај начин феномен круга као цикличног принципа, на основу којег је Лалић формирао своје тематске и формалне циклусе и збирке песама. При томе је Христић своју анализу посветио, пре свега циклусу песама о Византији. Желећи да оствари класичан склад духовног и чулног, откривеног у звучном, тактилном и визуелном презасићени искуствима и знањима на концу једног миленијума, Лалић и Христић трагају за естетиком лепог у аутентичности изворног доживљаја (искуства), митским реминисценцијама мора, лета и љубави. Насупрот „хиперборејским зимама и маглама”, једно крило српских послератних песника тежи да формира култ медитеранске поезије, инспирисане класичном лепотом која се супротставља естетици ружног, али су подстакнути и наслагама културе и књижевности овог региона, од античке, хеленске Грчке и Рима, Византије до Кавафија, Валерија, Рилкеа. Пратећи све ове културолошке и литерарне константе Лалић у том склопу баштини и мотив мора. „Друга традиција” се открива у лепоти Средоземног мора, његових обала и самог центра европоцентричне културе. Тако се сабира и развија цео круг медитеранских мотива, мора, лета, сунца у метафизици свих ових појавних облика свакодневног, уједињених у песничким сликама ванвременског.

² Јован Христић, „Иван В. Лалић”, предговор у: *Изабрane и нове песме*, СКЗ, 1969, стр. V-XX.

Море је један од најчешћих и најважнијих мотива-тема у Лалићевој поезији од првих песама, па све до последње песничке књиге *Четири канона*. Мотив мора, који израста из медитеранског окружења, позитивно конотираног, развија се кроз Лалићево песничко дело до дубоко филозофски и трагично одређеног мотива, који је условљен песниковим поетичким, развојним фазама, читалачким искуством и на крају личним биографским догађајима, о којима сведочи и сам песник у својој рукописној заоставштини. Лалићеву поезију су критичари понекад дефинисали као ерудитну или медитеранску³. У последњој деценији тај квалификатив је често изостајао и уступао место и у последњим књигама *Писмо* и *Четири канона* дубље разрађеним проблемима, интертекстуалности, везаног и слободног стиха, мотивима лета, поднева, Византије. Међутим, чак и у јединој савременој историји српске књижевности, а реч је о *Историји српске књижевности* Јована Деретића, Лалићеву поезију аутор одређује као медитеранску, испуњену приморским пејзажима, дахом лета и трепетом

³ Видети радове у којима се експлицитно тумачи мотив Медитерана у Лалићевој поезији: Слободан Ракитић, „Медитерански видици Ивана В. Лалића”, *Савременик*, Београд, Год. 22, књ. 43, бр. 6, 1976, стр. 546-555 и Предраг Палавистра, „Песничка визија Медитерана”, *Књижевност*, Београд, Год. 51, књ. 53, бр. 11-12, 1996, стр. 1372-1374. Милица Николић, *Mare Mediterraneum Ивана В. Лалића*, Независна издања Слободана Машића, Београд, 1996. Студија Милице Николић штампана је као засебно издање и представља анализу песме „Море”, па се посредно може третирати и као књига посвећена медитеранским елементима у Лалићевој поезији.

мора⁴. Треба имати на уму да је ову *Историју српске књижевности* Деретић написао пре Лалићевог објављивања *Писма* (1992) и *Четири канона* (1996). Док је Дучићев Медитеран, ренесансни и романски, Лалићев је хеленски и византијски, сматра Деретић. Занимљиво је да су Лалићеве песничке књиге, пре свега у Великој Британији, често представљане као песме једног медитеранског песника. Такво одређење Лалићеве поезије значило је осамдесетих и деведесетих година, поезију не српског или југословенског песника, већ поезију која баштини културно наслеђе једног много ширег европског региона. Лалићев преводилац, Френсис Џонс у „Предговору”⁵ књизи песама *Фејдинг контакт* (*Fading Contact, translated by Francis R. Jones*), која је превод целокупне песничке књиге *Сметње на везама* (1975), пише да је Иван В. Лалић, пре свега, медитерански песник, наводећи у прилог том одређењу цео корпус мотива, море, лето, обале и традицију медитеранске културе, коју овај песник баштини и нове књижевне поступке, које уграђује у своје дело. Исте ставове износи Силвија Хоксворт на корицама овог лондонског издања. Силвија Хоксворт је и у тексту „Страсна мера”, написаном непосредно по Лалићевој смрти сажела његову поетику у синтагми „Страсна мера”, напомињући: „Живећи на немирном Балкану, Лалић је сажео у свом песничком искуству многа сведочанства као

⁴ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Просвета, 2004, стр. 1173 - 1174.

⁵ Вид.: Francis R. Jones „Introduction” у: Ivan V. Lalic, *Fading Contact, translated by Francis R. Jones*, Anvil Press Poetry, London, 1997, стр. 9-17.

што се може видети у два последња циклуса у *Зарђалој игли*⁶, 'Дубровник' и 'Византија'. Те две цивилизације, византијска и касно дубровачка, сједињују два битна одредишта медитеранске културе Балкана.⁷ Френсис Џонс у феномену медитеранског истиче и интеркултуралност или могућност да се на тај начин споје источна и западна цивилизација у Европи. Лалић у својим песмама Медитеран поставља и као средиште европске културе, али и као мост ренесансне Италије и високе културе у Византији. Поводом мотива Византије и циклуса песама „О делима љубави или Византија” Христић је још крајем шездесетих година писао: „Византија представља нашу везу не само са једним делом наше традиције од кога смо били одсечени, већ и везу са традицијом свих традиција, са Грчком. Она је знак нашег припадништва и нашег учествовања у медитеранској култури, која је – ма колико се то данас стављало у питање – ипак основа свеколике европске културе”.⁸ Један од најважнијих мотива медитеранске културе је мотив мора, као биолошке и културолошке константе у Лалићевом песничком опусу. Овај мотив се још од првих песама када га

⁶ Силвија Хоксворт у тексту говори о два циклуса, која је Лалић формирао за енглеско издање његових изабраних песама 'Дубровник' и 'Византија' у књизи која је носила назив његове прве песме 'Зарђала игла'. Дакле, назив збирке *Зарђала игла* односи се на превод наслова: Ivan V. Lalić, *A Rusty Needle*, translated by Francis R. Jones, Poetry Book Society, Anvil press poetry, 1996.

⁷ Силвија Хоксворт, „Страсна мера” у: *Књижевност*, Београд, Год. 51, књ. 53, бр. 11-12, 1996, стр. 1381.

⁸ Јован Христић, „Иван В. Лалић”, предговор у: *Изабране и нове песме*, СКЗ, Београд, 1969, стр. XI.

дефинишемо као медитерански у географско-климатском, пејзажном контексту, описује на нивоу опажајних, али и сложенијих апстрактних и симболичких конструкција. Мотив мора се у Лалићевој поезији развија, мења, трансформише и прилагођава општем ширењу тематског, садржинског и формалног аспекта његовог песничког опуса, доносећи са собом и разнолике интертекстуалне и интермедијалне облике контекстуализације овог мотива. Ипак, његово извориште је у корпусу медитеранских тема, а досеже на крају Лалићевог песништва до библијског, хришћански и старозаветно контекстуализованог мотива.

Прва квалификовања Лалићеве поезије као медитеранске подстакнута су његовим раним песмама у *Време, ватре, вртови*⁹, у којима доминирају мотиви мора, сунца, приморски пејзажи, али и наслеђе ране медитеранске културе, антички митови, који су врло често везани за море, нпр. у песмама „Аргонаути”, мотив Одисеја, његових путовања, „Аријадна на острву”, „Велика врата мора”, „Увод у поморско право”. Све ове песме кроз мотив мора, који је семантички одређен интертекстом, тј. античким митовима изграђеним на мотивима мора, његове опречности или судбинске одређености представљају сложен и кохерентан мотив - метафору мора. Тиме песме из ране фазе песниковог опуса на трагу интертекстуалних релација баштине мотив мора у склопу семантике античких митова са којима се води дијалог. Море као мотив и метафо-

⁹ Сви цитати песама и циклуса се у овом раду узимају према издању: *Дела Ивана В. Лалића*, приредио Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.

ра, кроз Лалићеву поезију остварује у складу са развојним луком његове поетике, од раних песама, које су постсимболистичке, усмерене на баштину античке културе, преко песама у циклусу „О делима љубави или Византија”, ширењем и продубљивањем интертекстуалних извора, до сложене метафоре мора остварене у *Писму* и *Четири канона*. У склопу тезе о неосимболистичкој поетици Ивана В. Лалића, његов проучавалац Александар Јовановић скренуо је пажњу на чињеницу да: „једно од основних својстава поезије неосимболистичког усмерења јесте њен непрестани лирски дијалог са традицијом и културом, са најпознатијим нашим и европским текстовима, од античког мита до модерне европске поезије. Претходним текстовима они прилазе веома слободно, и зависно од одабраног поступка под њима подразумевају мање или више: од једне синтагме, стиха, мотива, до књижевности читавог једног раздобља, а одражавају их у појединачним песмама, у облику одјека, далеких наговештаја, алузија, реминисценција, преузетих или преобликованих стихова”.¹⁰ У том контексту и мотив мора се препознаје као мотив, који носи семантичку вишеслојност, условљену књижевним подтекстом, и доноси нам филозофске и религијске аспекте митова, корелације са песничким текстовима европског песништва (Пол Валери, „Гробље крај мора”, Милутин Бојић, „Плава гробница”, Душан Матић, „Море”) у којима је море основни мотив или средишња метафора и библијску пројекцију мора из Прве песме канона, која је канонизо-

¹⁰ Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, Филип Вишњић, Београд, 1994, стр. 62-63.

вана Мојсијевом песмом благодарности по изласку из Египта и преласком Црвеног мора (2Мојс 15, 1-19). Мотив мора у песмама *Време, ватре, вртови* (1961), контекстуализовано је античким митом, поред чулности, егзотичности, светлости и бљеска пучине, доноси и негативистичку конотацију мора. Море потекло из античке традиције налазимо у песмама „Аргонаути”, „Атлантида”, „Тиренско море”, „Аријадна на острву”. У „Аргонаутима” море је основни мотив, који се реализује као простор по коме се крећу Аргонаути, забављени својим поносним пустоловинама по пучини. Већ у првом стиху Аргонаути кажу: „Море нас је трпело, забављено вечношћу / У себи; и тако смо пловили од обале / До обале, данима, ноћима, годинама.” У њиховим стиховима море је константа, вечност, истоветност, само Аргонаути плове јер: „није важан свршетак, / Важна је само пловидба”. Песму „Атлантида” одликују историјско-митске реминисценције на заувек несталу Атлантиду, мотиви мора, лета и времена. По први пут колективно песничко ја казује да: „Сумњамо у море. Море није безазлено”. Море већ у тој песми задобија и негативну конотацију, појављује се као оно у које се сумња, двоструко и судбинско, као: „Море зашивено концима звезда”.

Море античке инспирације је и оно које ће у „Аријадни на острву”, једној од изостављених песама из *Време, ватре, вртови*, бити опевано као „оно, велико море”, „плавило изрезуцкано пеном / Купано ветром, и натопљено сланим звуком”. Поред тог мора налазе се, „шарене шкољкице”, „обале беле / Од разголићеног камена, тврдог и осунча-

ног”, борови, „обала с тишином на кострешеном од цврчака”. То је море медитеранског амбијента са усамљеном Аријадном на острву, али је то море у последњој строфи и судбина: „Судбино, и твоја је колевка била море. / Ја чекам, напуштена, једног бога на обали / На шљунку мокром од плиме, сјајном од месечине”. Тако се море из медитеранског амбијента, окруженог боровином и гласовима цврчака трансформише у судбинско море, одређено књижевним контекстом. У „Аријадни на острву” најбоље се открива тај пут трансформације мотива од медитеранског, локално климатски и географски одређеног ка мору као филозофској или судбинској константи. „Тиренско море” је медитеранско, „мирисна крпа плавила” које се развија „полако као застава” међу цврчцима и сигналним димовима Етрурских пинија. Поред чулно натопљеног простора мора и обалног дела, у песмама античке инспирације развијају се идеје о судбинској одређености морске пучине, о њеној снази и моћи која надилази само добар летњи декор.

С друге стране, Лалићево море у раној фази, јер све ове песме су настале између 1954. и 1961. године, доносе и мотив мора, али без подтекстне контекстуализације. Такве су песме „Увод у поморско право”, „Лука”, „Велика врата мора”. У песми „Увод у поморско право” налазимо реквизите мора и његове обале, бродове, луке, љубавнике, бродаре, али и претњу да „На плавом и равнодушном мору, што прогута / Морнаре, пацове, трбух брода и пшеницу. / Постоје шуме црних смоластих четинара / Што певају на дну мора”. У песмама медитеранске биолошке инспирације, чисто, природно море

је оно које постаје и претња, судбинско одређење или плава велика пучина, тајновита и мистериозна. Море као биолошка константа или Медитеран као топоним у наведеним песмама се развија ка апстрактном и симболичком нивоу организације песничке слике. Од чулног, морског и приморског пејзажа ове песме теже да на вишем апстрактном нивоу формирају песничке слике сложених семантичких нивоа. Мотив мора се тиме трансформише од препознатљивог, видљивог ка апстрактном, наслућеном или симболичком појму. Процеси трансформације из видљивог у невидљиво, из опажајног у мисаоно суштински су елементи Лалићеве поезије, засновани на дескриптивности и интертекстуалности. Служећи се јасним дескриптивним средствима прецизне песничке слике, уз елиотовски синдром сећања, тј. реактивирања историјског и књижевно-историјског памћења кроз различите интертекстуалне облике, алузија, реминисценција или цитата, Лалић трансформацијом тих садржаја досеже сложене симболичке и филозофске нивое у својој поезији. Влада Урошевић је сасвим тачно запазио да: „Основни задатак који Иван В. Лалић поставља пред свој песнички подухват је трансформисати спољне утиске, подложне разорном току времена и по својој природи пролазне – у чврсти кристал песме који ће тренутак пренети у непролазност”.¹¹ У песми „Еквиноциј” море је извор живота, раног јутра јер: „Сад јутра излазе из мора као копљаници”. У мору се огледа и двострукост, наслућују две стране наших живота. Такву фасци-

¹¹ Влада Урошевић, „О процесу преобраћања у злато” у: *Књижевност*, Београд, Год. 51, књ. 53, бр. 11-12, 1996, стр. 1366.

нацију морем, као сликом наших двојника налазимо у песми „Велика врата мора”: „Помозите ми, да отворим велика врата мора / Иза којих можда спава нестварна легија / Наших двојника, наоружаних јачим сном”. Глас песничког субјекта пред великим вратима, молитва да му се отворе врата мора сада постају пут до друге обале, оностраног или само песничком гласу доступног сазнања. Тако од чулости и опажајног, тактилног и мирисног мотив мора већ у „Великим вратима мора” задобија нова значења, његов семантички склоп се шири до суштинског и бивствујућег у онтолошком и гносеолошком, јер ће глас вапити: „Разумите ме, ви што сте сањали и мислили... / Застаните да отворимо велика врата мора / Пред којима ми се руке претварају мучно / У расечену ружу ветрова, која крвари, А глас у птицу која има прободене очи / Да би истинитије певала”. Да ли ће велика врата мора бити пут до истине и насушна потреба песника? Тек у песмама из последње стваралачке фазе уз мотиве мора везиваће се суштинска питања људске егзистенције и поезије, путеви трансформације спољних утисака медитеранског мора и његових обала до мора као метафизичке константе и симбола двострукости¹². Сва ова питања људске егзистенције и поезије развијају се као што су се Лалићево целокупно дело и поетички поступци мењали и

¹² О двострукости, огледалима као поетичком принципу, писао је Радивоје Микић, у текстовима: „Песнички поступак Ивана В. Лалића” у: *Песнички поступак*, Народна књига, Београд, 2000, као и у раду „Слика, убрзање, огледало” у зборнику: *Иван, В. Лалић, песник*, Народна библиотека, Краљево, 1996, стр. 69-125.

усавршавали током времена. У изостављеним песмама из књиге *Велика врата мора*, које су поново објављене у *Делима Ивана В. Лалића*, налазимо и песму „Мирис мора” која семантички оквир мотива мора шири ка идејама судбинског, вечитог јер се море квалификује тврдњом да „доброта опаког неба станује у очима мора”. Оксимороном „доброта опаког неба” Лалић гради песничку слику о двострукости мора, његовој судбинској и опречној моћи. „Доброта опаког неба” је оксиморонска творевина која припада општим одликама Лалићеве поезије, спремне да свету каже „да”, упркос опакостима неба, као судбинског и света на крају другог миленијума огрезлог у злу и негацији.

У песмама византијске инспирације, где се као подтекстна или контекстна основа у облику алузија, цитата или реминисценција појављују песме, које кореспондирају са темама пропасти Источног римског царства или пропасти средњовековне српске државе, мотив мора егзистира као синоним пропасти, ивице егзистенције тих држава, народа или целокупне цивилизације. Море из круга тих песама је море са ициве, рубно море, море пропасти, море последњих гласника који нас обавештавају: „Коначно остаје само град / На грлу мора, опасан црвеним очима ватре”. То је слика пропасти Цариграда опасаног ватром, у коме је море сведок гашења једне цивилизације пред најездом турске коњице. Такво море је „свирепа празнина пучине”, безутешна и сурова у својој постојаности и неумољивости. Напокон, и „Крв је отекла у море. Разбежале се рибе.” Остала је само сенка „дивног мртвог чуда у зеницама времена”. У песмама са

историјским реминисценцијама о пропасти Византије и Србије, као што су песме „Византија”, „Писмо Господина Синадина погинулог у боју код Ангоре лета господњег 1402” налазимо исте синтагме „уско грло мора”, које је симбол Цариграда, судара два света, Истока и Запада, прелазак те границе и тог уског грла мора је продор и победа једне цивилизације другом, варварском и нехришћанском. Зато је море овде граница, место судара, неми и сурови сведок пропасти царстава, вера и народа. Песнички субјект море поставља као константу вечности и непроменљивости. Насупрот трајности мора, налазе се државе и народи, ломних и слабих граница на којима „шушти чипка бесмисла”. Море, као симбол вечности, и људски род, као симбол пропадљивости са својим творевинама опозити су који стварају драмску напетост у песмама са историјским подтекстом или контекстом. Море и историја се у циклусу песама о Византији или ширем асоцијативном циклусу¹³ остварују у константама времена, прошлог и садашњег, па спољни утисци или доживљаји неког културно-историјског објекта или чак само топоним Цариграда структурира сли-

¹³ Термин асоцијативни циклус песама о Византији је појам који је дефинисао Лалићев проучавалац Александар Јовановић. Он објашњава да је реч о асоцијативном циклусу са десет песама названих „Византија” и још тридесетак, које припадају њеном тематском кругу: „Асоцијативни, јер га читалац тек накнадно конституише стављајући песме из различитих књига у још један контекст, чинећи, на тај начин, уочљивијим појединачне вредности сваке песме, али и везе међу њима”, „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности” у: *Дела Ивана В. Лалића*, први том, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 26.

ку града разапетог на мору између два континента. Расцеп народа и држава, као историјских општих референци, у песмама историјске, византијске инспирације прерастају у апстрактне и метафизичке слике, оног другог света, вечног и надвременског. У песми „Писмо господина Синадина” се каже: „Море расцветано у светлост и пену остало је / На оној страни иза срца.” уверавајући нас још једном да смо се ми, дакле народ, повукли, а да је море остало с оне стране срца, немо и вечито. Пропаст српске државе у Првом светском рату је у песми „Кораца према мору Албанија 1915” опет мотив мора довела у функцију посматрача, али и удаљеног, спасавајућег мора, обећаног, Мојсијевог мора, оног које ће избавити српски народ из врлетних албанских планина. Зато ће песнички субјект вапити за: „Слободом званом море” јер ће то обећано море бити „отворено и старије од ове наше вечности”. Мотив мора тиме, у новом интертекстуалном или транстекстуалном окружењу бива симболично море спасења, граница која обећава нови живот, историјски и надисторијски.

У другом тому *Дела Ивана В. Лалића*, који обухвата збирке *Чин*, *Круг*, *О делима љубави или Византија*, *Сметње на везама* мотив мора се ређе појављује, тек се у песми „Елпенору” јавља као мотив злокобног мора, смрти обесног младића у мору. Песма је контекстуализована, тј. у свом подтексту носи мотив Елпенора, Одисејевог верног пратиоца који се пијан наслонио на зид Киркине палате и пао у море. Када су се његови другови спремали за полазак Елпенор је скочио са терасе и погинуо. Никада није сахрањен, а када га је Одисеј

срео у подземљу, Елпенор га је молио да сахрани његово тело. Приређивач Лалићевих *Дела*, А. Јовановић је написао у Белешкама на крају другог тома да је на основу рукописа открио да је мотив Елпенора дуго опседао Лалића и да је намеравао да напише цео циклус песама са темом смрти обесног младића у мору. О овој теми сам писала у монографској студији посвећеној теми интертекстуалности, *Традиција и иновација*.¹⁴ Мотив смрти и мора се први пут појављује експлицитно у овој песми, која је настала 1968. године. Условљена је и подтекстном основом, али ће се од другог тома Лалићевих дела мотив мора и смрти све чешће појављивати да би кулминирао у збирци *Писмо и Четири канона*. Песма „Елпенору” из 1968. године заснована је на митском и античком подтексту, али се ту понављају и синтагме из ранијих Лалићевих песама о судбинском карактеру мора, а међу којима је и синтагма „конци звезда”. Мотив мора и смрти младића у мору контаминира се са мотивом лета и наративним деловима античког мита о несрећном Елпенору, несахрањеном који је прогонио Одисеја у подземном свету. „Елпенору” је песма коју је Лалић ставио после песме „Одисеј код Феачана”, а пре песме „Пилат”, једне од првих у којој се реконтекстуализује Понтије Пилат као историјска личност и превреднује његова улога у јевађељима, пре свега улога егзекутора Исусу Христу. Тиме се могу сагледати и начини компоновања циклуса и збирки у којима се Лалић веома често руководио

¹⁴ Вид.: Светлана Шеатовић-Димитријевић, *Традиција и иновација. Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*, Филип Вишњић, Београд, 2004, стр. 88-89, 121-122.

тематским принципима, а у овом случају и сложен- нијим семантичким аспектима односа невине жр- тве и одговорног починиоца злочина. Свесно или несвесно извршење злочина према Елпенору, обес- ном и несавесном младићу за кога је ипак био одго- воран Одисеј и улога Понтија Пилата у доношењу коначне пресуде Исусу Христу, различити су обли- ци грешног деловања у моралном и опште егзист- тенцијалном смислу. У збирку *Писмо* уврштена је песма „Елпенор”, која је према, Белешкама¹⁵ при- ређеним на основу Лалићевих рукописа, настала као преименовани сонет „Мртавац” написан између октобра 1966. и октобра 1968. године. А. Јовано- вић у „Белешкама” је забележио следеће: „Уз две измене он је, под насловом ’Елпенор’, увршћен у *Писмо*. Те две измене извршене су у деветом стиху (претходна верзија: ’Прилазили су, а био је даљи’) и у четрнаестом стиху (ранија верзија: ’А звезде ближе за пуно горчине’).”¹⁶ Дакле, друга песма у Лалићевом опусу која је посвећена Елпенору и мо- тиву смрти младића у мору писана је у облику со- нета 1966. и 1968. године, а објављена тек у *Писму* 1992. Опседут мотивом мора као свепрожимајућег са мотивом смрти и алузијама на мит о Елпенору један је од важних аспеката у процесу трансформа- ције мотива мора у Лалићевом песничком опусу.

У циклусу „Дубровник, зимска прича” из збир- ке *Круг* откривамо море дубровачког окружења, медитерански амбијент Дубровачке републике,

¹⁵ *Дела Ивана В. Лалића*, трећи том, приредио Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 262-263.

¹⁶ Исто, стр. 263.

опасане пучином, „плотну тишину” и „подневно море”. Темпорална одредница летњег поднева једна је од веома честих у касним Лалићевим песмама, које су описали бројни његови проучаваоци¹⁷. Спајање мотива мора и поднева јавља се први пут у песми „Путник пред Дубровником, јануара”. Подне на мору је један од веома важних Лалићевих мотива, који припада његовом трагању за другом традицијом, како ју је дефинисао Јован Христић у свом есеју¹⁸ о Лалићу. Подне и море су мотиви које ће у интертекстуалним релацијама са поезијом Пола Валерија и Готфрида Бена интерполирати у своје песништво Јован Христић и Иван В. Лалић у неколико песама. Христић посебно у песми „Mezzogiorno”, и *Тераси на два мора*, а Лалић у низу песама из збирке *Писмо* (Подне, Лето). Песма „Ахасвер у Дубровнику” апострофира доживљај мора као судбине у аутентичном окружењу дубровачких зидина. Лалићево море се кроз нове

¹⁷ О теми поднева у Лалићевој поезији писало је неколико његових проучавалаца. Вид: Александар Јовановић, „Песник зрелог лета” у: *Иван В. Лалић, песник*, зборник радова, уредио Драган Хамовић, Народна библиотека, Краљево, 1996, стр. 97-112; Милосав Тешић, „Рујне метастазе Ивана В. Лалића” у: *Иван В. Лалић, песник*, зборник радова, уредио Драган Хамовић, Народна библиотека, Краљево, 1996, стр. 113-123.

¹⁸ Термин „друга традиција” је појам који је користио Јован Христић да би описао свој и Лалићев песнички порив за откривањем медитеранске традиције и Византије, као доказа о континуитету српске културе. О овом термину је већ било речи на почетку овог рада, али скрећемо пажњу и на Христићев предговор *Изабраним и новим песмама* Ивана В. Лалића у коме је детаљније образложен тај појам. Вид.: Јован Христић, „Иван В. Лалић”, предговор у: *Изабрране и нове песме*, СКЗ, 1969, стр. V-XX.

збирке *Страсна мера*, *Писмо*, *Четири канона* све сложеније трансформисало у правцу метафизичког и филозофског. Од чулног или судбинског мора у збиркама *Круг* и *Сметње на везама* оно је било све чешће семантички конотирано историјским реминисценцијама градова и царстава, народа који нестају, а од песме „Аврам у себи” и у контексту старозаветне лексике и тематике народа Израилјевог, који се спасио прелазећи преко Црвеног мора. Старозаветно море, страшно и опако као мера Господове воље и снаге, не више судбинског, него дубоко верски и догматски одређеног уверења, развијаће се у Лалићевој поезији у *Страсној мери*, *Писму* и канонима. Море страха и трепета људске душе песник ће молити у песми „О делима љубави”, молећи море да учи друкчију нежност од љубавника над увалом мора. У *Сметњама на везама* Лалић ће наставити циклус „Марина”, посвећен лукама, обалама и пучини мора, низ амбијентално-мисаоних песничких слика, инспирисаних бескрајем мора и артикулисањем питања која задиру у суштину темпоралних одредница, вечног, тренутног, стварности и песничке имагинације. Море се, поред биолошких, вегетативних елемената, у појединим песмама отвара или кроз историјске реминисценције и поларизацијом темпоралних одредница историјског или неисторијског времена. Тако се море удружује са једном од великих Лалићевих тема, темом времена.

Посебно тумачење и значајно проширење и трансформација мотива мора открива се у циклусу „Ровињски квартет”, посвећеног великом Ивановом пријатељу Зорану Мишићу. „Ровињски квартет” припада збирци *Страсна мера* и кроз њега се

отвара нови низ песама у којима је море, не више само медитеранска чулност, већ целокупан свет мора, биљке, мириси, боје, птице, овде у функцији песничких слика теже да се остваре као мисаоне, ерудитне експликације. Четвероделни циклус, „Ровињски квартет” инспирисан је Ровињом, Лалићевим омиљеним местом, у коме је готово провео тридесетак година у летњем периоду. Ровињ је једно од оних места које је волео, светих места, где је проводио много година и са Зораном Мишићем, једним од најважнијих критичара српске послератне књижевности. Море мудрости, море сазнања, море носталгије и море сећања. То је „Ровињски квартет” посвећен Зорану Мишићу, написан поводом његове преране и трагичне смрти.

У песничким књигама *Страсна мера* и *Писмо* мотив мора се доводи до крајњих, трагичних константи у песамама, „Aqua alta”, „Елепнору”, „Плава гробница” и „Море”. Општи песнички мотив, потекао из античке књижевности и митова, прерастао је у песми „Aqua alta” у мотив смрти и расула Венеције, града на мору. Тако је мотив мора уз вишеструко интертекстуализовану песму, литерарним и историјским подацима уткан у песму о смрти једног града, кога разједа управо море. Изузетно тумачење наративности и многобројних интертекстуалних и трансекстуалних (историјских, архитектонских и културолошких) релација налазимо у студији Персиде Лазаревић Ди Ђакомо¹⁹. Песма „Aqua alta”

¹⁹ Персида Лазаревић Ди Ђакомо, „Историјско-културни подтекст наративности песме *Aqua alta*” у: *Споменица Ивана В. Лалића*, уредио Предраг Палавестра, САНУ, 2003, стр. 111-128.

је подељена у три дела. У првом делу песнички субјект се оглашава са позиција неког ко је безгранично обожавао Serrenisimu, краљицу мора. Овакву дечачку фасцинацију морем и његовом краљицом Венецијом исказао је стиховима: „Била је то љубав / И мржња на први поглед: ја скоро још дечак”. Та љубав и мржња према мору, али и фасцинација, започета је у првом стиху, горчином изневерене љубави и болном констатацијом: „Сувише дуго смо заједно, Serrenisima”. У другом делу песме песнички субјект се креће временски унапред и проговара гласом зрелог човека, свесног opakости Serrenisime, њеног злог мора и моћи којима је покорила Византију. Ту opakост јој њен обожавалац из младости не прашта. Слегање купола цркве Santa Marie је њен погром, она није знала ни да „болује од рака на Лагуни” нити да ће је разједати „распамећена плима”. Песник јој се овде обраћа следећим стиховима питајући је: „Смешиш се, Serrenisima, / И кажеш: јеси ли када размишаљао о смрти / У Венецији?” Асоцијацијом на приповетку Томаса Мана, „Смрт у Венецији”, написану о овом граду на мору, употпуњава семантичку сложеност мотива мора литерарним подтекстом на нивоу асоцијација. У наредним стиховима Лалић мотив смрти и мора повезује и низом асоцијација и на смрт Езре Паунда, који је и сахрањен на острву у близини Венеције, као и цитатом из његових Певања: „Што истински волиш траје, / остало је шљака.” Последњи, трећи део песме представља глас песничког субјекта из позиције садашњости, старости, расула и разлаза љубавника. Песнички субјект је згађен над лепотом и снагом Serrenisime, изграђене на стаблима

са Јадранских обала, ликујући над њеном пропа-
шћу: „Тако да болесно столеће врши правду / И
кажњава дрскост лепоте, осовљене / У ништавил-
лу, између два огледала”. Игром огледала, слике и
њеног одраза, злочина и казне која стиже са мора,
Лалић нас усмерава на своја основна поетичка на-
чела, двострукости и сталног двојства у видљивом
и транспоновану у невидљиво. Асоцијацијама на
четири јахача Апокалипсе са Патмоса тријумф
смрти над градом у мору, краљицу мора теши
разочарани глас песничког ја. Нажалост, његово
људско расуло је брже: „Ја ћу да одем први. Твоје
расуло / Спорије се убрзава, Serrenisima”. Смрт
песничког ја и смрт и расуло Serrenisime осуђе-
не да као лепотица мора од тог истог мора страда
јер јој разједа стубове, јетру и осрчје су у „сумрак
априлског дана” вапаји, исказани стиховима: „Су-
више дуго смо заједно. / У љубави и мржњи две
разне пролазности.” Тако се мотив мора у песми
„Aqua alta” вишеструко усложњава литерарним,
историјским интертекстуалним облицима, цита-
тима, асоцијацијама и реминисценцијама, а снагу
песничке слике употпуњавају стварносне слике,
емотивни искази разочараног песниковог гласа.
Море у сложеним песничким сликама ерудиције и
стварносних одраза света несавршеног и одсутног,
формирају врхунске естетске домете. Море је оно
које је створило моћну Венецију, али оно врши и
опаку правду, јер се њеним расулом кажњава опака
лепотица за сва злодела начињена Византији. Море
у „Aqua alti” је море осветник, оно које је створило
и уништава лепоту света. Укрштањем биолошких,
вегетативних процеса мора и историјских контра-

дикторности владара и поданика Лалић је створио сложене песничке слике, инспирисане елементима архитектуре Венеције и историјским реминисценцијама, трансформишући их у сукоб живота и смрти, најопштијих појмова људске егзистенције. Море и смрт су у низу песама о Венецији постали биноми песничке и историјске инспирације.

У каснијим песмама о мору откриваћемо и утицаје неколико песама европске књижевности, које су оставиле трага на Лалићево море. То су Валеријево „Гробље крај мора” и песма „Средоземно” Готфрида Бена²⁰, обе у Лалићевим преводима у *Антологијама новије француске поезије*²¹ и *Антологији немачке лирике XX века*²². Лалићева²³ „Плава

²⁰ Јован Делић је скренуо пажњу на значај Лалићевог превођења песме „Средоземно” Готфрида Бена која нам открива Бенову опсесију југом, морем и Средоземљем. У Беновим стиховима открио нам је понешто и од Лалићевог аутопоетичког програма о којем је записао следеће: „Тај програм то грађење и давање трајности стварима из туге сред развалина – веома је близак Ивану В. Лалићу и његовом пјесништву о Средоземљу, Византији и Смедереву.” („Дијалог Ивана В. Лалића с њемачком лириком”), предговор у: *Антологија немачке лирике XX века*, приредили и превели Иван В. Лалић и Бранимир Живојиновић, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево, 2005, стр. 34.

²¹ *Антологија новије француске поезије*, приредио и превео Иван В. Лалић, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево, 2005.

²² *Антологија немачке лирике XX века*, приредили и превели Иван В. Лалић и Бранимир Живојиновић, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево, 2005.

²³ Видети изузетну анализу Јована Делића о интертекстуалном односу Бојићеве и Лалићеве „Плаве гробнице”: „Иван В. Лалић и Милутин Бојић: Плава гробница с почетка и с краја

гробница” је дијалог са песмом „Плава гробница” Милутина Бојића, сумња и одраз једне утопистичке и поражавајуће идеје о жртвовању српског народа, које се показало узалудним на крају 20. века. Мотив мора у „Плавој гробници” је одређен подтекстном основом. Поново се поставља питање смрти у мору, али сада колективне смрти изазване великом националном несрећом, која се открива као део једног историјски сасвим непотребног страдалништва. Море није више само смрт, већ њена парадигма, одлагалиште жртава, гробница, праелемент из кога је све потекло и у кога се све враћа. Напокон, песма „Море” коју је Лалић припремао већ двадесетак година, написана је, према белешкама у *Делима*, између 22. и 30. јануара 1992. У писму од 1. фебруара 1990. само неколико месеци после смрти сина у мору крај Венеције, Иван је писао свом пријатељу у Америци Чарлсу Симићу: „Dear Charlie,

Много си ме развеселио телефонским позивом. Хтео сам да ти ово писмо куцам већ следећег дана - али ме је време, проткано ситним обавезама, опет преварило (ни први ни последњи пут...). Да сам барем за то време нешто направио! Не, само сам читао и слушао музику. Извлачио се из још једног таласа депресије, не знам ког по реду од летос. При свему томе, осећам да ћу ускоро наставити књигу, прекинуту летос. Треба да ставим на папир још четири или пет песама (у јулу сам их написао девет за шест дана - али ти знаш да су све то песме које

20. вијека” у: *Наука и наша стварност*, Филозофски факултет, Бања Лука, 2003, стр. 187-221.

су дуго ношене, док нису сазреле да буду написане). Мислим да сам ти у разговору рекао да једна од њих, која ће се звати „Море”, чека већ двадесет година да буде написана - али да после 19. августа прошле године море за мене не може бити оно исто, као што сам га доживљавао још од детињства и младих дана. Нисам престао да га волим и да се узбуђујем пред његовим лицем, али тек сада схватам његову тоталност, која ме пуни страхотом. И у новој светлости читам Рилкеов стих: „Сваки је анђео страшан”²⁴.

Песма „Море” је одређена мотом из Књиге пророка Јеремије: „Одавна ми се јављаше Господ. Љубим те љубављу вјечном, за то ти једнако чиним милост”, контекстним релацијама са неколико песама из Лалићевог интертекстуалног корпуса, Валеријевог „Гробља крај мора”, али и синтезом многобројних наноса читалачког искуства, које се сагледава као коначно свођење рачуна са мотивом мора-конститутивним елементом људске егзистенције. Море у овој песми прераста у суверену тему, која уводи лексику старозаветног мора, страшног и страхотног у снази и моћи Божје промисли. Истовремено, као што видимо из писма Чарлсу Симићу, коначан суд о мору дао је и трагичан биографски догађај, погибија сина на једној једрилици у близини Венеције, 19. августа 1989. године. О песми „Море” и њеној семантичкој и версификацијској

²⁴ *Поглед преко океана. Преписка Ивана В. Лалића и Чарлса Симића 1969-1996*, приређивање, превод и предговор Светлана Шеатовић-Димитријевић, Чигоја штампа, Учитељски факултет Београд, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 197.

сложености писала је изузетно компетентно Милица Николић у књизи *Mare Mediterraneum* Ивана В. Лалића²⁵. Море је зачетак живота, „ларве видљивог света”. Потом се у првој строфи најављује, како Милица Николић каже, „слутња озверења света”²⁶ да би се завршном синтагмом „Море тутњи” укрстиле силина живота и смрти, тутањ давања и узимања живота. Море у последњој песми *Писма* бива живот и смрт, бином море-смрт се одвија као двострукоост море-живот, море-смрт. То је та сурова лепота двострукости, биполарности, двозначности у којој се клепсида стално преокреће. „Море се поти у својој лепоти / Којој је ужас само саобразан.” И сада у јасној корелацији биографског записа пријатељу и читалачких наноса откривамо ин-тертекстуалну релацију са Рилкеовим „Девинским елегијама” и коначним помирењем са чињеницом да „Сваки је анђео страшан”. Лепота ужаса или ужас лепоте у којој су сравњени емотивни и мисаони садржаји, формира коначну синтезу певања о мору. Море Медитерана, с краја педесетих и почетка шездесетих година, у које се сумњало, наслућивало судбинско, трансформисало се у море почетка и свршетка света и људског постојања. То је море трагичности израсло на личној драми песника и људске егзистенције. М. Николић је приметила да је медитерански круг: „драматична тема сваког промишљања које жели да открије наше просторне духовне одреднице. Лалић њему припада целином свога песништва и својим духовним саставом,

²⁵ Милица Николић, *Mare Mediterraneum*, Независна издања Слободана Машића, Београд, 1996.

²⁶ Исто, стр. 16.

свим својим везивањем за изворнике и блиске им подстицаје. То што се страшно збивање, трагедија песникове живота, догодила у једној од медитеранских плодних енклава – околност је у којој откривамо још један семанатизам Мора.²⁷ Како Милица Николић тврди у овој песми лежи драмски чвор *Писма* спремног на уступке и дијалог у свој суровости кажњавања. Не случајно последњи стих *Писма* биће и први стих парафразиран у *Четири канона*: „Слушај море: море тутњи”. Том таласу и тутњави мора, првог и последњег у маниру Књиге над књигама посветила је изузетну анализу Светлана Велмар-Јанковић: „О Првој песми „Првог канона” Ивана В. Лалића”²⁸ Први стих Канона гласи: „Море се склопило с треском, шкљоцнула је / Зупчаста брава таласа, мрвећи бестрасно / Оклоп и точак, ломећи дуга убојна копља.” Ово је и алузија и парафраза канонске подтекстне основе у Мојсијевој песми благодарности по изласку из Египта и преласку Црвеног мора (2Мојс 15, 1-19) Међутим, у првом тропару како нам је открила Светлана Велмар-Јанковић у поменутом тексту, Лалић је изван канонизованог, библијског цитата увео и цитат из Друге књиге Мојсијевоје (14, 21-23/26-28) о преласку синова Израилевих преко мора копном створеним снагом Божјег ума. Море у канонима је море страха и трепета угроженог људског бића, јединке или народа, зависног од моћи Творца. Оно је медијум милости и свирепости у коме синови

²⁷ Исто, стр. 116-117.

²⁸ Светлана Велмар Јанковић, „О првој песми Првог канона Ивана В. Лалића” у: *Уклетници*, Стубови културе, 2005, стр. 287-305.

Израиљеви чудом посред мора добијају пут, а Мисирци таласе пропасти. Тако књига над књигама, којој Лалић простира поверење каже: „Господ је велики ратник”. Море у канонима је то прастаро море, што спашава и уништава, вечито, двоструко у својој милости и срџби. То је на крају море тоталности у коме је само време божанско, безгранично и вечито, а мала клепсидра нужан реквизит „да један бездан не остане заувек празан”. Стога је Лалићево море и љубав и мржња и време и смрт. И сам песник је рекао да постоје само три велике теме у поезији: „Љубав, време и смрт”. На крају песничког опуса Лалићево море је онај свеобухватни океан у коме се све три равни стапају у једну, по мери Божје промисли.

Svetlana Šeatović-Dimitrijević

LALIĆ'S SEA, FROM MEDITERRANEAN
SENSUALITY TO OLD TESTAMENT FEAR

Summary

The paper follows the genesis of the motif of the sea, its transformations from the first poems to the last collection *Four Canons*. The motif of the sea is also interpreted as part of a circle of Mediterranean themes and motifs in Lalić's poetry. Ivan V. Lalić and Jovan Hristić insisted on the phenomenon of "another tradition", which they found in the Mediterranean, on the heritage of the European culture formed in that area, Byzantium and the influence of the

Mediterranean poets Cavafy and Valéry. The motif of the sea belongs to that complex literary-culturological concept of poetry. The paper follows its transformation from the first poems, where it is under the influence of the biological inspiration with the Mediterranean or intertextualised through texts belonging to the literature of the era of antiquity, through the sea motif in poems with historical transtextual allusions, where the sea is the border of the empire, a path towards a new life or leading to death. The twofold character of the sea also appears as the sea of salvation in the poems dedicated to Byzantium, Serbian mediaeval history or the life-preserving march of the Serbian people through Albania in the First World War. In the final phase of Lalić's poetry, in poems such as "Aqua alta", "The Blue Tomb", "The Sea" and "The First Poem of the First Canon", the sea motif is increasingly contextualised by means of texts from European literature, but also by means of Christian, Old Testament heritage. The motif of the sea is therefore viewed as a motif that develops and grows increasingly complex in semantic terms throughout the poetic opus of Lalić's, from the Mediterranean, perceptual level, to abstract, symbolic notions of human and artistic existence. Through the sea motif, we also review elements of Lalić's poetics developed on the principle of the mirror, doubling and the process of the semantisation of external, reality phenomena. That is why the sea is revealed in its biological, culturological and philosophical dimensions.

Иван Негришорац

ПОЕЗИЈА ИВАНА В. ЛАЛИЋА И
ДИСКУРС ЛУДИЛА

Чини се да мало има разлога за оваквом формулацијом теме: поезија Ивана В. Лалића толико је далеко од дискурса лудила да се успостављање ове релације може учинити сасвим неоправданим. Сав у напору да досегне просторе ума у којима се смисленост човековог бивања у свету и читав онтолошки поредак испоставља са пуном озбиљношћу и свечаношћу, са узвишеношћу и трагичношћу, Лалић, одиста, није остављао много простора за тему лудила и одговарајући дискурс. Тек наговештена одступања од нормалности у начину мишљења, вербалног изражавања и глобалног погледа на свет увек су у његовој поезији имала неки виши разлог и дубљи мотивациони склоп, тако да се свест лудила никада у његовој поезији није указала као упориште за сагледавање неких суштинских одређења човековог бића. Лудило, једноставно речено, није Ивану В. Лалићу никада проговорило са пуном особеношћу која омогућује рационално устројеној свести да искоракне изван саме себе и да у тим искорацима открије нешто што се само у тренуцима неконтролисане луцидности може објавити.

Има нешто од картезијанске строгости у Лалићевој поезији: свдећи човека и његов егзистенцијални усуд на саму мисао о свему томе, он није показивао слуха за неконтролисаност негативитета, за корозивно дејство ништавила, а нарочито не за

разноврсне испаде поремећеног ума. Ако би се игде дало сагледати поље тихе слабости његовог поетског дискурса, онда је оно садржано у песниковим очигледним напорима да се увек и свагде постигне пуни мисаони учинак. Слабост је, дакле, тамо где је и оно највредније и најснажније што нам поезија Ивана В. Лалића обезбеђује. Претварајући биће у саму мисао, тачније држећи се Декартовог начела „Мислим, дакле, јесам!“¹, Лалић је вазда чинио да се постојање искључиво легитимише кроз мисао о њему самоме, али му је, при том, као нужно зло, понекад измакло оно неухватљиво, несистематично, неименљиво, што се у мисао уткати не да. Тако је он стварао поезију велике мисаоне концентрације и строгости, али и поезију која је остављала утисак како свет доследне ирационалности и луталачке фантазмагоричности у њој остаје некако изван видокруга.

Поетски дискурс Ивана В. Лалића, отуда, задобија посебно место како унутар ужег поетичког контекста српских неосимболиста, тако и унутар српског песништва друге половине 20. века. Међу српским неосимболистима, Лалић је понајвише имао истакнуту и уочљиву црту рационалности свога израза, свакако више од Бранка Миљковића, Борислава Радовића или Алека Вукадиновића.¹ Отуда је његове песме лакше тематско-мотивски одредити и ситуирати у простор људског искуства, што представља особину која се, током 20. века,

¹ О поетичком систему српског неосимболизма и специфичним индивидуалним варијететима унутар њега, види студију Александра Јовановића *Поезија српског неосимболизма: Историја једне осећајности*, Филип Вишњић, Београд 1994.

није баш доживљавало као песничка врлина. Тако је и у ширем поетичком контексту Лалићева песничка убедљивост задуго примана са суштинским поштовањем, али не и са безрезервним поверењем. Његова тиха слава споро и постепено је долазила до највише мере признања, да би закључним збиркама читавог опуса, *Страсна мера* (1984), *Писмо* (1992) и *Четири канона* (1996), задобила облике који га недвосмислено уврштавају међу одиста велике песнике српскога језика.²

Могло би се, стога, рећи да је Лалић био помало жртва сопствене опредељености за картезијански модел песничког говора. У његовој поезији је тако мало простора за искуства изван ума, не-ума, заума, па и лудила, да је његов опус сузио сопствени оквир комуникације и одатле елиминисао многе следбенике авангардног и радикално модерничког сензибилитета. Са многим покретима и посебним поетикама, од футуризма, експресионизма, дадаизма, надреализма, летризма, конкретизма итд, Лалић ће имати мало тога заједничког, а свима њима би се он могао указати као наглашено рационалан песник, лишен слуха за сфере разлике, случајности и прекршаја. Лалић је, одиста, био песник

² Пишући о књизи *Четири канона*, наметнуо ми се недвосмислени увид да „ако је ико од водећих српских песника чувао високе, највише стандарде, не дозвољавајући да у последње две-три деценије они, чак и ситним детаљима буду угрожени, онда је то Иван В. Лалић.“ Отуда је он био „главни мајстор спрам кога су одмеравани резултати“, са њим је „свима било лакше. Јер је било садржајније, одређеније и јасније.“ (О томе видети Иван Негришорац: *У славу Архитекта*, *Летопис Матице српске*, год. 172, књ. 458, св. 6, децембар 1996, стр. 944–948.

„страсне мере“ која није баш имала премного следбеника у несретном, а тако динамичном 20. веку. Баш због тога, међу песницима друге половине тога века, изуземо ли Миодрага Павловића, Јована Христића, Ивана В. Лалића и још понеког, тешко бисмо нашли песника за којег и даље, упркос свим поетичким менама, можемо користити традиционално одређење поезије као „певања и мишљења“.

1

Иван В. Лалић је за темом лудила ретко кад посезао. Приближавао се јесте на више места, каткад би се учинило да неће успети такву тематизацију да избегне, али до одлучног сучељавања, ипак, није дошло. Један од ретких примера где су не само тема, него и одговарајући дискурс лудила непосредно проговорили јесте песма под насловом *Јуродиви* (у збирци *Круг*, 1968)³, а та песма је врло индикативна за целину Лалићеве поезије: лудило о коме он у поменутој песми говори јесте „свето лудило“, лудило бића обузетог божанском енергијом. Јуродивост подразумева неспособност да човек овлада свим гласовима који кроз њега проговарају и због чега он о будућности говори на исти начин и са истоветним поуздањем као што говори о прошлости и садашњости. Јуродивац представља поље укрштања трансцендентних сила, те силе кроз њега проговарају обелодањујући неку вишу инстанцу, недоступну људском разуму.

³ Иван В. Лалић: *Круг*, Нолит, Београд 1969, стр.73–74. Приликом каснијих издања ове песме у оквиру књига изабраних песама Лалић није уносио никакве измене.

Песма *Јуродиви* има укупно 36 стихова распоређених у 12 терцета. Риме у овим строфама нису конституисане, али су на финалним позицијама стиха веома честе асонанце, понекад и алитерације. Стихови су доследно исписани у осмерцима, уз наглашену доминацију трочлане структуре 3 + 2 + 3; на два места, у другом стиху четврте строфе и првом стиху десете строфе, налазимо симетрични осмерац („Са поленом залебделих“, „Јер ми је коб да сведочим“), а на пет места (други стих пете строфе, први стих шесте и седме строфе, те трећи стих осме и једанаесте строфе) јавља се асиметрична структура 5 + 3 („Где борављаше помешан“, „И љубавници прену се“, „Јер је у њему растанак“, „Где састају се одјеци“ и „На рој невиних гласова“). Од два асиметрична облика осмерца (3+5 и 5+3) Лалићу је, очигледно, у овој песми ближи био образац са цезуром после петог слога, али је евидентно да је ритмичку упечатљивост понајвише остварио упорним понављањем трочлане структуре стиха. Строга изосилабичност, изразита доминантност истог начина рашчлањавања стиха на акценатске целине (3 + 2 + 3), редовна дактилска клаузула са константном наглашеношћу шестог слога, учинили су да стих, због упорних понављања, зазвучи попут какве мантре, којом се силази у дубине где време и простор губе своју конкретност и претварају се у супстанцу искони. У таквим доживљајима мудрост и лудило губе своја диференцијална обележја и говор, тако ритмички тврдо дефинисан, почиње да звучи чудно, неприлагођено рационалним критеријумима, али дубоко осмишљено и снажно.

Говор лирског субјекта у Лалићевој песми *Јуродиви* знатно је сабранији и композиционо одмеренији него што би се из наслова могло очекивати. Логоцентричка структурираност говора испољила се, дакле, и у ситуацији када лирски субјекат проговара из перспективе јуродивца, што на свој начин сведочи колико је Лалићева поезија утемељена у умном начелу говора и света. Тако се може уочити како песма има веома чврсту композициону структуру са таквим распоредом чинилаца да у њему препознајемо на делу некакво, не круто начело симетрије. Строфе су, наиме, тако распоређене да се групишу у оквиру мањих целина: 1 + 6 + 4 + 1. Осим тога, песник је начинио праву прстенасту лирску композицију, тако што је строфу са почетка песме поновио (али у обрнутом стиховном низу: XYZ постаје ZYX) на самом крају песме.

Прва композициона целина, сачињена од уводне строфе, излаже пророчки говор у коме јуродивац наговештава долазак лоших времена и периода страдања: „Године гнева долазе, / Капљице ватре певају / Олујним ветром ношене“. Уочљиво је, тако, да предстоји дуг период неповољне ситуације, тај се период мери „годинама“, а све то је у знаку гнева, очигледно Божјег, јер јуродивац има способност да изрекне пророчке речи којима Бог шаље упозорења људима. Назнаком доласка „ватре“ и „олује“ указује се на деструктивно дејство које предстоји, упркос томе што песник користи један „нежан“ персонификован глагол: „Капљице ватре певају“. Прва строфа Лалићеве песме отворила је, тако, основни проблем којем је песме у целини

посвећена: проблем пророчког обелодањивања нежељених догађаја као излива Божјег гнева.

Други композициони одељак, сачињен од наредних шест строфа, у потпуности је посвећен тематско-мотивској елаборацији времена страдања: слика таквог времена, у извесној мери, наликује на слику последњих времена, али ни изблиза не садржи приказ драматичних, светскоисторијских ломова и свеопште пропасти, након чега би требало да уследи некакав нови свет. У том смислу у песми не налазимо праве библијске, апокалиптичке слике, премда понека од њих итекако може да отвори овакво поље асоцијација и премда се непрестано намеће представа о преломном, апокалиптичком времену. То нарочито важи за другу строфу песме, којом други композициони одељак и почиње: „Празни се мера времена / И песак светских пустиња / У доње клизи бездане“. Реч је, очигледно, о свету суоченом са сопственом празнином, свету чије време нестаје и празни се, а као кроз какав левак супстанца овога света клизи у доње светове, у бездане. Љубитељи аналогичности између песничких слика и научних сазнања без већих тешкоћа би могли у овој слици да препознају представу црне јаме која усисава у себе сав материјални свет затечен у њеном „хоризонту догађаја“ и ствара облик високе компримираности у којој претходне, усисане стварности више не може бити.⁴

⁴ О томе видети Хари Шипмен: *Црне јаме, квазари и васиона*, превео Есад Јакуповић, Српска књижевна задруга, Београд 1980, стр. 108–114. О томе шта се налази у центру црне јаме Шипмен каже: „Теорија нам дарује један бизаран објект – сингуларност. Сингуларност је један апсурд. То је тачка која

Уследиће, потом, неколико слика које, по обрасцу старе реторичке фигуре егземплума, треба примером да конкретизују основну слику која је испостављена. Тако песник ређа слике птица, облика, језика, леда и љубавника, а сви ти чиниоци суочени су са неком давном, исконском стварношћу из које су потекли, а коју чувају у свом сећању: „Птица се сећа таласа / Где јој се покрет зачео“, „Облик се сећа безличја“, „Језик се сећа гласова / Са поленом залебделих / Над цртом прве обале“, „И лед се сећа пламена / Где борављаше помешан / Са ружом, оком, кишамом“, „И љубавници прену се / Када се у сну додирну / Прстима истог сећања“. Занимљиво је да Лалић бира различите врсте ентитета, почев од апстрактних (облик) и неживих облика (лед), преко животињских (птица) и људских бића (љубавници), па до човекових творевина (језик), а таквим низом он заокружује читав ланац разноврсних феномена који творе свеколико богатство света. За све њих је карактеристично да се у овим апокалиптичким временима суочавају са неким давним тренутком у коме они, као посебна бића, нису ни постојали. У том смислу су изузетно важни стихови које налазимо на почетку овог композиционог одељка, тачније у трећој строфи песме, као и стихови на самом крају одељка, а то је седма строфа песме. Завршни, трећи стих треће строфе гласи: „Облик се сећа безличја“, а њиме је указано баш на апокалиптички чин поништавања свих бића, чак и основне идеје њихових облика, што значи враћање у стање пре стварања света, у доба када је владало

садржи сву масу јаме. Она има нулту запремину, а густина материје у њој је бескрајна. “ (Нав. дело, стр. 111)

потпуно „безличје“ и када Творац још није започео свој демијуршки чин. Песник, дакле, указује на то да у сваком бићу, па и у птици, постоји дубинско, архетипско сећање које сеже до самога искона и до трена постања бића као таквога, те да отуда и сам облик мора имати свести о сопственом безобличју. У том сећању скрива се свест о супстанци од које су бића настала, али и свест о могућности, па и нужности поништења те непоновљиве везе супстанце и облика, везе која је успостављена да би бића настала. Отуда песник, говорећи о таквом тренутку, у закључној строфи другог композиционог сегмента вели: „Јер је у њему растанак / И тачна мера пепела / Који се неће мешати“. У сваком бићу, упозорава нас јуродивац, а са њим и сам песник, постављена је свест о довршетку живота самог бића („растанак“), свест о мери онтолошке супстанце која неће учествовати у стварању нових бића, као и представа о довршетку читаве стварности чије је биће само ситни, пропадљиви део.

Посебне моћи јуродивца почивају, дакле, на способности сагледавања јединства онога што су ствари биле пре него што су настале и онога што је постало са њиховим настанком. Отуда су кључни искази овог, средишњег дела песме, па и песме у целини, стих „Облик се сећа безличја“, као и стих који указује да постоји „тачна мера пепела / Који се неће мешати“. Пепео је, дакако, симболичка супстанца из које је све настало, и у коју ће се све поново претворити. Пепео је, у том смислу, истоветан библијском праху од кога је Бог створио човека: „А створи Господ Бог човјека од праха земаљскога, и дуну му у нос дух животни; и поста човјек душа

жива“ . (Прва књига Мојсијева која се зове Постање 2,7); прах је, међутим, и она супстанца у коју ће се све постојеће вратити после докинућа намењеног му живота: „И врати се прах у земљу, како је био, а дух се врати к Богу, који га је дао“ . (Књига проповједникова 12, 7). Облик је, пак, онај који ће, захваљујући енергији Творца, дати супстанци моћ постојања у пуној одређености некаквог бића. Отуда сећање на безобличје нужно значи сећање на исконску ситуацију супстанце без облика, као и дискретну опомену на постојање самога Творца без кога ни супстанце ни облика не би било.

Трећи композициони сегмент посвећен је опису самога субјекта, јуродивца, у коме колају многе страшне слике прапочетка и коначног свршетка света. Такви силни распони и противуречности окупљају се у глави („под овим тврдим кубетом“) тога бића, чија мисија и јесте да ослушкује оно што му је дато да чује. Ти притисци изнутра, притисци многих гласова који долазе ко зна откуда, чине такво биће изузетно крхким и осетљивим, оно је на самој граници нормалности, често и изван ње. Такво биће све то успешно издржава, па своје кубе сматра „тврдим“, иако је плот „препун“ разних звукова: „А све то зуји, мрмори / Под овим тврдим кубетом / Где састају се одједи, // У слуху овом рањавом, / У глави овој суђеној, / У плоти овој препуној“. Његова крхкост је, ипак, довољно чврста и постојана да издржи унутарњи притисак свеколике стварности која у њему проговара.

Тако је јуродивац проговорио и о самоме себи, о својој природи упућеној да потврђује свест о

постојању искони у многоструко заплетеним облицима модерне егзистенције. То сећање на искон, тако непостојано у емпиријским сложеностима човекове свакодневице, у пуној је надлежности управо јуродивца, али и песника и духовника, свих оних који су способни да различитост бића сагледавају кроз свеопште јединство: „Јер ми је коб да сведочим / Почетак овог сећања / Што враћа ствари извору // Ко мора стазом небеском, / Ко име кад се распадне / На рој невиних гласова“. Свест јуродивца подразумева неку врсту кружног кретања, које бића непрестано упућује на супстанцу и облик, па и још дубље, на самог Творца. Почетак свега је полазна тачка у којој треба својим сећањем да потврди како разумевање универзума тако и способност његовог очувања. Због свега тога Лалићева песма се ефектно завршава стиховима којима је и почела, док закључни стих јесте строго указивање и опомена да „године гнева долазе“.

Песмом *Јуродиви* Иван В. Лалић је, као никада пре и никада после тога, допустио да дискурс лудила непосредно проговори: лирски субјекат песме је јуродивац који испоставља такве распоне и противуречности својих исказа да се намеће помисао да је, без сумње, реч о поремећеној свести. Но, тај поремећај је више врсте, настао услед прожетости човека божанском енергијом: то „свето лудило“ омогућује да човек дође до сазнања виших светова, до истина које нормална, рационална свест тешко може освојити. Ту, дакле, налазимо истински разлог због којег је Лалић допустио лудилу да непосредно проговори у овој песми: стицање особеног сазнања не само што довољно мотивише песников

поступак, него и додатно потврђује колико је његов стваралачки ум картезијански утемељен. Лудило је, другим речима, Лалићу прихватљиво, чак и неопходно, као облик људскога искуства уколико, и само уколико, омогућује да се покаже снага ума и свечаност његових увида.

2

У својој поезији Иван В. Лалић на неколико места долази сасвим близу мотива лудила и одговарајућег дискурса, али ти чиниоци никада неће проговорити више него што му границе смисленог говора и умног начела то допуштају. Веома је, отуда, занимљиво осмотрили које су то тематско-мотивске структуре у којима се искушење дискурса лудила појављује, али му песник ипак успешно одолева.

У том погледу може бити веома занимљива песма *Аврам у себи* (из збирке *Круг*, 1968)⁵, која је сачињена од 13 стихова у астрофичном низу. Реч је о мешовитим стиховима, од којих се најчешће јављају тринаестерци (7 пута), а од тога најчешће облик са цезуром после осмог слога (5 пута); у 4 случаја јављају се шеснаестерци, од тога се симетрични облик (8+8) јавља 3 пута; у 2 случаја јавља се дванаестерац, са цезуром после осмог слога (рашчлањавање се у оба случаја јавља у облику 5+3+4). Цезура после осмог слога је важна појава,

⁵ Иван В. Лалић: *Круг*, Нолит, Београд 1969, стр. 75. У књиγαма својих изабраних песама Лалић није уносио никакве измене у текст ове песме.

али није метричка константа, с обзиром на то да се јавља три изузетка. Хетеротоничност је очевидна одлика ових стихова, а број акценатских целина ниже се од 3 до 6. Метричких константи у вези са распоредом акцената има веома мало: једино је 3. слог редовно наглашен, сви остали врло благо тендирају било ненаглашености (1, 6, 7), било наглашености (2, 4, 9, 11), док 5, 8. и 12. слог, уз мањи број изузетака (од 2 до 3) теже ненаглашености; ненаглашености теже и остали слогови: 10 (9 наглашених : 4 ненаглашена), 13 (7:4), 14 (3:1), 15 (3:1), 16 (4:0). Тонско начело је, дакле, врло слабо одређивало природу стиха ове песме, а значајнији су били силабички чиниоци, пре свега укупан број слогова и место цезуре.

У песми *Аврам у себи* лирским солилоквијем исказује се поглед старозаветног пророка Аврама на његов однос са Господом и на преузимање улоге оца читавог народа у настанку. Заправо, песма излаже један низ лирских исказа у којима се непосредно препознају алузије на догађаје из Библијског *Постања*. Тако у стиховима: „Горак је тај песак морски, множење моје, / Плаче у слабинама мојим велики народ, / Свирепо је обећање, мера необразложена, / А плотни путеви дуги“, евоцирају се интертекстуални односи у којима се препознаје она улога коју је Господ наменио Авраму, а која ће довести до стварања великог народа и одговарајуће територије („И учинићу од тебе велик народ, и благословићу те, и име твоје прославићу, и ти ћеш бити благослов“, *Прва књига Мојсијева* 12, 2; „И јави се Господ Авраму и рече: твојему сјемени даћу земљу ову“, *Нав. дело*, 12, 7).

Након неколиких других алузија, које се тичу пророчких искустава уопште, а пре свега Мојсија (грм који пламти, море које се „отвори као књига“ и сл.)⁶, уследиће стихови који имају несумњиву важност за тему о којој говоримо. Песник указује на чињеницу да поруке оностраности, које долазе посредством анђела, делују врло необично, тачније, оне су ћудљиве: „А ћудљиви су анђели, ћудљив закон / Који их шаље у одлуку, у дугу страшну љубав / С вечношћу што је чиним“. Песник, наравно, не каже у чему се огледа та ћудљивост, као што не каже ни то на какве одлуке он мисли, али познавање Библије свакако указује на ону најтежу и најстрашнију одлуку коју Аврам мора да донесе: одлуку о жртвовању сина Исака Господу. Но, интертекст нам открива једну веома занимљиву разлику између библијског прототекста и Лалићеве песме. У *Постању* се, наиме, јасно каже како налог Авраму изриче сам Господ: „1. А послѣ тога шћаше Бог окушати Аврама, па му рече: Авраме! А он одговори: ево ме. 2. И рече му Бог: узми сада сина својега, јединца својега милога, Исака, па иди у земљу Морију, и спали га на жртву тамо на брду гдје ћу ти казати“. (*Прва књига Мојсијева која се зове Постање* 22, 1–2), Спасоносну вест о томе да жртвовање не треба да се обави не изриче, пак, Господ непосредно него то чини управо анђео Господњи: „11. Али анђео Господњи викну га с неба,

⁶ Указујући на ове мотиве, Светлана Шеатовић-Димитријевић наводи фрагменте *Друге књиге Мојсијево* на које Лалић алудира. Видети њену студију *Традиција и иновација: Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*, Филип Вишњић, Београд 2004, стр. 94.

и рече: Авраме! Авраме! А он рече: ево ме. 12. А анђео рече: не дижи руке своје на дијете, и не чини му ништа; јер сада познах да се бојиш Бога, кад нијеси пожалио сина својега, јединца својега, мене ради“ (Нав. дело, 22, 11–12). Наравно, анђео није сам Господ, он је слуга Господњи, али његова реч не садржи никакву посебност у односу на Господа, чију моћ представља. Знајући то, Иван В. Лалић је у песми, која је исписана као солилоквиј Аврамов, ипак нашао за прикладније да ћудљивост припише анђелима и закону „који их шаље“ него непосредно самом Господу.

Ту је Лалић утаничио једну врло осетљиву семантичку нијансу: пророку Авраму, сасвим преданом Господу и вери у њега, психолошки је знатно прихватљивије да укаже на негативну особину слуге Господњег него на самог Господа. А Господу ће у завршним стиховим песме Аврам признати страшну истину од које се памет мути, а искушење лудила постаје врло извесно: „семе моје урла / И слави те, јер мора, ти што ми простру лог“.⁷ У

⁷ На самом крају песме налазимо једну, за Лалића доста необичну морфолошко-синтаксичку нескладност. Облик „простру“, наиме, може бити треће лице множине презента (они простру), али то није сасвим усклађено са позицијом субјекта (ти) у датој реченици; најближи глаголски облик који одговара субјекту јесте аорист, али би он требало да гласи „простре“ („ти што ми простре лог“). Необично је да ова чисто граматичка омашка није у каснијим издањима исправљена. Иначе, у овом завршном исказу пажњу може да привуче и полисемија лексеме „лог“. Осим основног значења које се тиче животног простора неког бића, пре свега животиње, места на којем се легу младунци, као и места на којем се лежи и где се проводе тренуци спавања и одмора, када је биће најмање спремно за одбрану од нападача (отуда лог мора бити сигурно, заштиће-

њему, Авраму, све се буну, „семе“, из којег ће се развити читав онај народ чији ће он бити родоначелник, реагује крајње спонтано, чак неконтролисано („урла“), али вера ипак побеђује и зато пророк Господа „слави, јер мора“.

Све то Аврам изговара „у себи“, али пред Господом ионако тајни нема. У библијском прототексту, наравно, нема никаквог описа Аврамове нутрине и његових интимних доживљаја. Чак и на појаву изузетно драматичних ситуација, када на путу ка жртвенику Исак запита оца „ето огња и дрва, а гдје је јагње за жртву?“ , показаће се да не следи никаква квалификација Аврамове вероватне потресености, него се само каже: „А Аврам одговори: Бог ће се, синко, постарати за јагње себи на жртву.“ (Нав. дело, 22, 7–8). И тако ће читав догађај бити расплетен до краја, а Аврамови интимни доживљаји ће у потпуности изостати. Када анђео, а потом и сам Господ, буде саопштио поштеду од чудесне жртве која одузима памет ономе који треба да жртву принесе, никаквих описа Аврамових доживљаја, а пре свега олакшања и радости неће бити. Постојаност пророка огромна је и у тренуцима када треба жртву да принесе, као и у тренуцима када треба да прими награду за чврстину своје вере.

но место), појављују се и значења произашла из разноврсних метафоричких модификација од којих су неке и активирани у Лалићевој песми. У њој, отуда, лог значи, пре свега, поуздано станиште појединца, па и читавог народа, али и место за извођење обреда жртвовања, жртвеник, око кога се организује светост читаве заједнице и њено јединство у верском обреду. Лог, тако, што дословно што метафорички, окупља више разноврсних значења.

Модерни песник Иван В. Лалић је, очигледно, сматрао да треба по маргинама библијског прототекста да испише управо оне семантичке тонове који непосредно произилазе из интимног доживљаја Аврамовог, а што је у *Постању* сасвим изостало. Песник се, тако, нашао у пуној близини мотива лудила, али реч је опет о „светом, божанском лудилу“, о суштинском поверењу у трансценденцију која толико превазилази здраворазумску слику света и могућности људскога ума да се на подлози научне слике света то не може другачије објаснити него као облик лудила. Ипак, то лудило у правом смислу речи не може бити, јер је поремећај понашања настао из потпуне посвећености вери и закону Господњем. Нешто од таквих традиционалних, религијских уверења Лалић, као песник модернитета, жели да што потпуније и веродостојније очува у свету у којем параметре исправног знања поставља, пре свега, наука.

3

Вештина евоцирања неких драматичних егзистенцијалних ситуација у више наврата је песника Ивана В. Лалића суочавала са мотивом лудила, али је то суочење он очувао на самој граници његове пуне артикулације не дозволивши дискурсу лудила да непосредно проговори. Тако у песми *Имитирање Лазара* (из збирке *Страсна мера*)⁸ Лалић проговара из перспективе модерног, али и архајског,

⁸ Иван В. Лалић: *Страсна мера*, Нолит, Београд 1984, стр. 69. У каснијим издањима ова песма није претрпела никакве измене.

старозаветног времена: од најстаријих времена до дана данашњег „страх и трепет“ су представљали стални човеков душевни пртљаг, свеједно долазио он из неких необразложених разлога лишених метафизичког окриља или, пак, непосредно од Бога самога.⁹ Отуда се човек као биће „страха и трепета“ приказује тако што се његова свакодневица, па и обично јутарње буђење виде као истинско чудо. Занимљиви су детаљи песничке слике уз чију помоћ се упечатљиво евоцира чин „зимског“ буђења којем „претходе слике / Нејасно повезане у наговештај: страх / И трепет“: ољфактивни и термички квалитети („И мирис зноја у хладној соби“) пропраћени су осетима покрета, бола и озлеђености („Покрети укројени / У оловно неко мировање, оивичено / Наговештајем бола, у вредовној близини“), а насупрот томе биће постављени визуелни детаљи дана који се ишчекује са мучнином и „са уграђеном празнином“ („А изван тога, знам, постоји дан / Са уграђеном празнином, коју треба / Да испуним, јер тако је писано“). Лирском субјекту сам живот и свакодневна рутина, очигледно, представљају муку, па му стога боравак у соби наликује на боравак у „пећини запечаћеној“, а та асоцијација везана за рођење Богочовека постаће кључни

⁹ Религиозна слика света и благослов и проклетство везује за Господа, па бисмо стога, трагом синтагме „страх и трепет“, у Библији могли наћи мноштво референци које указују на последице казне Божије. Тако, на пример, у *Петој књизи Мојсијевој која се зове Закони поновљени* на једном месту стоји: „Неће се нико одржати пред вама; страх и трепет ваш пустиће Господ Бог ваш на сву земљу на коју ступите, као што вам каза.“ (Нав. дело, 11, 25)

мотивски чинилац који песми даје снажну подршку библијског прототекста.

До завршног увођења мотива, који ће оправдати и сам наслов песме, долази након лирског, исповедног интермеца, у којем се слика модерне егзистенције „страха и трепета“ још више конкретизује. Песник, наиме, истиче осећање истрошености и потпуне неспособности да се у тим свакодневним ритуалима учествује, па је наставак тога ритуала, дакако, раван чуду: „У таква јутра мислим, негде на граници панике: / само ме чудо може оспособити / Да испуним тај метафизички уговор / Потписан у моје име, љубичастим мастилом / Зоре рођења.“ То чудо се и збива, али је оно истински еквивалент оном чуду које је учинио Исус Христос када је, после четвородневне смрти, васкрснуо Лазара из Витаније: „И чудо бива: / Помиче се плоча и глас неки каже: / Лазаре, изиђи.“¹⁰ Тако је овим мотивом враћања међу живе мртвога Лазара који је био сахрањен у пећину, на чији улаз је наваљена камена плоча, коначно и објашњен наслов песме: лирски субјекат, као биће модерног света које нема никакав метафизички одговор на изазове смрти, имитирањем једног истинског Божјег чуда, упркос томе што га наука још увек званично не признаје, може свакодневно да функционише. Чудо је, дакле, не изузетни, него редовни облик утемељења људске свакодневице.

¹⁰ Дакако, у овим стиховима читалац препознаје непосредни библијски цитат којим се у *Јеванђељу по Јовану* приповеда о познатом Исусовом чуду када је, речима „Лазаре! изиђи напоље“, једног мртваца вратио међу живе. (Нав. дело, 11, 43)

Бог је, дакако, постао скривен. Оно што је, некада, на очиглед људи чинио Богочовек, сада у модерном свету проглашено је за немогућ и необјашњив феномен, у чију веродостојност се тешко може веровати. Зато песник и вели да не види лице онога ко над њиме демонстрира чудо („Лице му не видим никад“). Исто тако, свакодневни ритуал у који пробуђени лирски субјекат улази сав је у знаку поступака којима се скривени Бог потискује из свести и гура у заборав: „Чудо се затим спира млазевима воде / У купатилу, и чашом леденог млека / У кухињи, са прозорима обраслим / У светлוצаву папрат. И бива зимски дан.“ Песник је, пак, сопствену мисију усмерио ка томе да, колико је то уопште могуће, очува свест о постојању чуда, макар то било и сасвим мало, незнатно чудо, захваљујући којем се човек буди свакога јутра и наставља свој животни пут. Уметност лирских евокација Ивана В. Лалића повезала је, тако, ситуацију модерног човека са библијским временима непосредног присуства Богочовека на овоме свету, а на плану интертекстуалности феномен чуда, схваћен онако како налаже епоха науке и технике, сучелила је са сведочењем *Јеванђеља по Јовану*.¹¹

Две удаљене епохе сучелиле су се у оквиру поступка блиставе лирске евокације и у песми

¹¹ На то прожимање различитих времена и слојева људске свести указала је и Светлана Шеатовић-Димитријевић: „Новозаветни Лазар и песнички субјект 20. века у игри прошлог и садашњег времена, стварног и имагинарног откривају се као интегрални сложени делови свести модерног човека.“ (Видети нав. дело, стр. 114)

Млада жена из Помпеја (из књиге *Чин*)¹², само што је у тој песми Лалић лирску визију засновао на реконструкцији драматичне смрти младе жене приликом вулканске ерупције на Везуву, када је 79. године н.е. страдала Помпеја са мноштвом становника у њој. Песма, доследно исписана у првом лицу, као облик посмртне исповести младе жене, има трочлану композицију. Први део песме посвећен је опису самога страдања те младе жене која сада, захваљујући песничкој имагинацији, успева поново да проговори и да изрекне оно што, по самртном ропцу, нико и никада стварно није успео. Она, наиме, непосредно описује сопствену смрт, а тај опис изложен је у три фазе. Први мотив указује на страшно деловање ватре, која се појављује као блесак који спаљује физичко тело: „Ко зеница се скупих, већ прекасно / Прилагођена том свирепом блеску, / И, већ на земљи, спаљено сам чело / Наслонила на руку“. Физичком уништењу тела, уследило је, као друга фаза, поништење душевног идентитета пострадале особе, а песник то упечатљиво, метонимијски, описује распадањем имена и њеног памћење, све док се људска егзистенција није претворила у пуку празнину: „Након тога / моје се име распало још брже / Од нежног меса, у густој горчини. Заборавила сам да бројим, дишем / И осврћем се. Била сам празнина, / Била сам тамни облак своје кретње, / Мехур у мору мртве ватре.“ Трећа фаза претварања једног људског бића

¹² Иван В. Лалић: *Чин*, Просвета, Београд 1963, стр. 45-46. Текст ове песме, изузимајући погрешку у строфној деоби која се појављује у *Изабраним и новим песмама* (1969), у потоњим издањима није мењан.

у ништавило подразумевало је прекривање земних остатака. Песник ту говори о „житком додиру мокре глине“, с обзиром на то да је Помпеја прво била прекривена пепелом и прашином, а одмах потом и морским таласима који су природно уследили након ерупције вулкана, па је та вулканска излучевина претворена у блато. Упечатљивост песничке слике и њена чудесна веродостојност прожета мисаоним ефектима више је него очигледна: „Тако / Дочеках житки додир мокре глине / Што испуни ме бестрасно, ко вода / Нечији траг на напуштеном песку.“ Посмртном свешћу пострадале особе Лалић је изузетно упечатљиво описао историју страдања физичког и душевног тела младе жене из Помпеје.

Други композициони одељак посвећен је рефлексивном коментару у којем се млада жена пита шта сабеседник, слушалац њеног солилоквија, тј. савремени читалац Лалићеве песме, може о њој знати. Једино на основу чега би се после много векова ишта могло закључити о тој младој жени јесте положај тела у којем ју је смрт сустигла, али то не пружа довољно сазнања о њеном свету: „И шта сад знаш о мени? Једва нешто / О краткој жељи да надживим себе, / Тек један покрет, можда плач, и облик / Запечаћен без намере, у журби.“ Но, тако то бива ако се човеков живот посматра споља. Уколико се, међутим, допусти да, захваљујући песничкој магији (а о њој управо хоће да посведочи ова Лалићева песма!), проговори човекова нутрина, онда ће се огласити сасвим другачије ствари. Песник, отуда, допушта младој жени из Помпеје да проговори о тој скривеној, наизглед заувек несталој душевној супстанци, која још само за лиричара остаје ствар-

ност јача од сваког материјалитета: „Па како да ти кажем да постоји / Предео где сам стварнија од гласа / Који ме хоће да зароби, чвршћа / Од светлости у којој ти ме гледаш? / Мислиш ли да ме познајеш? Додирни / Слободно ово раме: мене нема.“ Иако, дакле, материјалности више нема, лирика је очувала човекову нутрину тако да је тај доживљај много стварнији од живог гласа који о томе говори. Тај глас ће, наиме, нестати, питање је да ли ће о њему бити каквих трајнијих сведочанстава, а о младој жени пострадалој у Помпеји остала је песма као трајан споменик.

Али, није само песма та која такво сведочење може да забележи. Песник нам дискретно сугерише да то може обавити песничка имагинација ма чија она била: довољно је само да се дубоко, суштински погледа у то тело укочено у покрету које не стиже до жељеног спаса, па ће се некакав драгоцен говор зачути. Пажљивог посматрача мора та сцена дирнути тако да ће тај додир оставити дубоког, незаборавног трага. Онај ко тако, песнички, погледа сцену која долази из дубоке старине, не може остати исти: „А мој је додир много лакши: / ево -/ Већ ниси онај од малочас. Знам те / И горим на твој рамену, пре ватре. / Пре пепела, и пре и после свега.“ Уколико се такав суштински додир неке деси, такав субјекат остаће трајно са ватром на рамену, а та ватра сведочиће о несталој младој жени из Помпеја: видеће се каква је она била пре пострадања, али и после њега. Лалић ће рећи „и после свега“, а то „свега“ може значити много тога, укључујући и идеју вечности, дефинисану на начин хришћанског учења о спасењу, које је, неколико деценија пре тог

мучног догађаја, појавом Богочовека обелодањена на светскоисторијској сцени.

Две Лалићеве песме, *Имитирање Лазара* и *Млада жена из Помпеја*, које припадају кругу најбољих песама у читавом његовом опусу, показале су како песник издржава суочење са најдубљим, тешко подношљивим искуствима, у које, без сумње, ваља уврстити и искуство смрти. Лирска имагинација у Лалићевој поезији увек се испоставља као гарант метафизичког поретка, некаква материјализација божанског ума који прожима целокупну стварност и чува је у њеној разноликости и јединству. Отуда у поезији и песничкој имагинацији можемо наћи сусрете егзистенција из најудаљенијих времена, како оних митских и историјских, тако ових модерних и свакодневно тривијалних, али је код Лалића све то непрекидно прожето светлошћу ума које озбиљно и посвећено долази до некаквих суштинских увида. Ни ту, дакле, није било места за дискурс лудила и за његов неконтролисани излив, лишен спасоносног дејства трансцедентног ума, који чува смисленост поретка и стварност као целину.

4

Дискурс лудила у поезији Ивана В. Лалића заузима веома скромно место, али је та чињеница итекако важна за разумевање природе песниковог чина, његове поетике, па и особеног места које у српском песништву он заузима. Много пута већ је указивано како се Лалић изузимао из динамичких

токова књижевног живота, одбијајући да се бави многим тривијалностима и лажним проблемима који се неминовно истављају као теме дана и који захтевају да се учесници ових играрија лично одређују и деле на супротстављене таборе. Лалић у овакве замке није пристајао да уђе, него је бирао нека суштинска, трајна питања која је решавао током читавог свог песничког и животног пута. Тако је он споро, али сигурно долазио до самих врхова српских песничких вредности друге половине 20. века. При том је редовно изграђивао поуздан поетички модел који му је помагао да, захваљујући сигурним стандардима, никада не падне испод високе мере коју је себи задавао.

Лалић је, стога, песник мере и умног начела који једино на мери и може почивати. Мотиви лудила и одговарајући дискурс, отуда, бивају елиминисани онолико колико је песнику кључни захтев био да се кроз хаос и поремећеност појавних облика света допре до певања и мишљења као суштинских особености људског постојања. Лудило је, стога, схваћено као неподношљиви поремећај који се, додуше, може разумети, али се обавезно мора превазићи. Ум је, дакако, једини који има снаге да окупи оно што се погубило, да удеси оно што се раздесило, да осмисли оно што се обесмислило. Лудило, видели смо, њему постаје занимљиво веома ретко, али и тада само онда уколико у том лудилу има некакве умне супстанце. Отуда њега истински занима само „свето лудило“, у коме се обелодањује некаква виша свест коју људско биће не може да обдржи својим умним капацитетима.

Такав приступ лудилу, који подразумева накнадно осмишљавање погубљених умних веза, при чему је песник управо то биће које такво осмишљавање треба да обави, Лалић је изузетно упечатљиво обликовао стиховима којима је завршио и поентирао песму *Похвала Дубровнику*: „Што се без мере губи / Као мера се враћа, / И леже у твоје име као мед у саће.“¹³ Снажан ефекат песничке слике меда и саћа, тј. њиховог сливања, при чему саће представља оквир и облик у коме мед добија меру по којој може дуго да траје, чини се да упечатљиво и моћно исказује однос лудила и ума. Стара је мудрост да свако поређење храмље, па храмље и ово: није баш извесно да би лудило по сличности могло бити доведено у везу са медом; могли бисмо, свакако, рећи да таква аналогија није потпуна, јер лудило само по себи није нешто мелемно, хранљиво и корисно, што мед свакако јесте. Али смисао аналогија и није садржан у могућности свођења једног члана на други, него у могућности сагледавања односа, при чему се заједништво ума и лудила по нечему указује упоредљивим са заједништвом саћа и меда: заједничке елементе неопходне за ово поређење налазимо у начелима присуства мере и њеног одсуства. Иван В. Лалић је ту релацију моћно исказао на симболичком плану, упркос томе што до мотива и дискурса лудила није нарочито много држао: тек онолико колико је неопходно да се још више истакне начело ума, као другог члана ове релације.

У односу Ивана В. Лалића према дискурсу лудила препознајемо очигледне трагове картезијанског

¹³ Иван В. Лалић: *Круг*, стр. 69.

духа, у којем се утемељује не само философија и наука, него и песништво и уметност речи. Довољно је само осмотрити колико је начело истине и мере значајно нашем песнику, па у тој чињеници препознати потребу ума да изгради сопствено упориште тако што ће се удаљити како од чисте емотивности и заманане фантазије, тако и од непосредне чулности способне да сагледава само очигледне ствари. Лалић је непрестано трагао за таквим песничким умом који би имао довољно снаге да превазиђе колико пуку доживљајну подлогу песничког чина, толико и грубу, нетранспоновану чулну датост од које се изграђују високо естетизоване песничке слике.¹⁴ Тај средњи пут умности у поезији Лалић

¹⁴ У неколико својих интервјуа Иван В. Лалић је изрекао врло јасна и недвосмислена поетичка уверења до којих је држао. Тако је, једном приликом, описујући процес сопственог „песничког и људског сазревања“ констатовао: „Реч је о неким сазнањима или помацима који, надам се, не изневеравају ни непосредност ни истинитост исказа. Чини ми се да се данас у стиху изражавам непосредније него пре неку деценију. А истинитост - она се, мислим, састоји у томе да што тачније саопштим емоцију која стоји иза песме, односно потребе да се изразим песмом.“ На истом месту он ће истаћи да је „свестан чињенице да је за прецизно изражавање емоције потребан извешан интелектуалан напор, не мањи него за прецизно изражавање мисли“, као и то да он „скромно али упорно покушава(м) да своје песме доведе(м) у некакав савез са светом.“ (Видети Слободан Зубановић – Михајло Пантић: *Десет песама - десет разговора*, Матица српска, Нови Сад 1992, стр. 81–82, 86 и 87. На једном другом месту, Лалић ће рећи да је „поезија [...] између осталог, и једна врста перманентне провере (критичке провере) смисла постојања.“ (Видети Александар Јовановић: *Порекло песме: Девет разговора о поезији*, Просвета, Ниш 1995, стр. 21). Из ових и оваквих исказа избија јако уверење о везаности поезије за умно начело и смисленост човековог

је нашао у потенцијалној снази преображаја слике, тако да се у том процесу испољава сва сложеност субјективних доживљаја човековог бића. Дакако, ти преображаји су немогући без изражајних потенцијала фигура речи, тј. тропа, на којима је Лалић непрестано градио моћну сугестивност и вербалну магију сопствене поезије.

Али, без обзира на то што је песник страшно искушавао дисеминациону моћ метафоре, алегорије, симбола и других изражајних средстава, он никада није запостављао начело умнога увида, а то се у структури песме манифестује, пре свега, кроз очување стабилне и уочљиве тематско-мотивске структуре. Отуда је Лалић увек знао о чему пева и како пева; односно, није ни започињао да пева док своју мисао није доводио до поузданих и чистих облика. Можемо, дакако, само слутити колико је такав песник трошио енергије на припрему креативног чина, на стварање елементарних предуслова за акт вербализације који, попут куће, мора имати чврст и стабилан темељ.

У оквиру таквог стваралачког концепта, разуме се, неће бити много места за тему и дискурс лудила. Као што смо видели, такво шта је више ексцес него законита појава: доста се ретко јавља, а чешће се нађе у каквом наговештају него у пуном облику. Картезијански дух Лалићевог песничког ума није у таквој искуственој грађи могао да препозна праве подстицаје за сопствено певање и мишљење. Треба се, стога, присетити како једно од важних сазнај-

говора, због чега дискурсу лудила Лалић, једноставно, није могао оставити више простора.

них правила Рене Декарта, изречених у расправи *Практична и јасна правила руковођења духом у истраживању истине*, гласи: „Ако се у серији ствари, које треба испитивати, јавља нешто што наш разум не може довољно добро непосредно интуитивно сагледати, на томе се треба зауставити; и не треба ствари које следе, испитивати, већ се уздржати излишна посла“.¹⁵ Тематика и дискурс лудила су за Лалића представљали такав „излишни посао“ којим се не треба бавити. Уколико, видели смо, феномен лудила за Лалића има икаквих песничких потенцијала, онда је то искључиво садржано у облику „светог, божанског лудила“. И у том погледу је Лалић могао наћи неопходно објашњење и оправдање код самога Декарта. Француски философ је, наиме, указивао на недовољност и несавршенство мисаоног субјекта, оног „ја“ које мисли и које стога постоји, те је због таквих ограничења сматрао потпуно оправданом тежњу ка Богу самоме. У својој *Речи о методи доброг вођења свога ума и истраживања истине у наукама* Декарт вели: „Размишљајући о чињеници да ја сумњам и да према томе моје биће није потпуно савршено, јер сам јасно видео да је сазнање веће савршенство од сумње, помишљао сам да потражим одакле сам то научио да мислим на нешто што је савршеније него што сам ја; и са очевидношћу сам сазнао да је то морала бити извесна природа која је заиста била савршенија“.¹⁶ Феномен лудила је Иван В. Лалић

¹⁵ Рене Декарт: *Практична и јасна правила. Реч о методи*, превели Душан Недељковић и Радмила Шајковић, Српско филозофско друштво, Београд 1952, стр. 112.

¹⁶ Нав. дело, стр. 193.

хотимично запостављао јер га је сматрао нижим стањем душе, оним које претходи картезијанском утемељењу кроз „први принцип“ Декартове философије („Мислим, дакле, јесам“), а поготово је далеко од природе Бога самога и његовог савршенства према којем човек треба непрестано да тежи. А према тим узорним облицима свести Лалићева поезија и јесте непрестано тежила.

Лудило се, највероватније, Ивану В. Лалићу указало у процепу две тешке извесности: једне, која се односи на органска обољења и са којом се, изузев жаљења и тихог саучешћа, не може озбиљније ни комуницирати; друге, која се односи на психоаналитички неуспеле случајеве код којих је индивидуациони процес завршен у ћорсокаку стога што ум није имао довољно снаге да овлада душевном енергијом појединца. Картезијански дух, иначе, негује став изразитог оптимизма у погледу могућности овладавања страстима које човека могу довести до краха. Отуда ће Декарт, у својој расправи *Страсти душе*, истаћи: „Јер, с обзиром да можемо са мало умешности, да променимо покрете у мозгу, код животиња лишених ума, јасно је да је то исто пре могуће код људи, тако да би чак они с најслабијим душама, могли да стекну потпуну власт над свим својим страстима, само ако буду довољно вешти у поступању с њима“.¹⁷ Лудило, отуда, у картезијанској традицији не може другачије бити схваћено него као тежак неуспех и неповратни пораз ума. О том неуспеху и поразу

¹⁷ Рене Декарт: *Страсти душе*, превео Милан Тасић, Графос, Београд 1981, стр. 36.

Иван В. Лалић није желео песнички да сведочи. Њега је првенствено занимало како песнички ум успева у хаосу емпиријских датости да овлада дубинским структурама смисла и да човека поведе до светлосних врхунаца егзистенције. Јер, како то песник вели у сјајној песми *Помен за мајку*:¹⁸ „А о светлости је, заправо, све време реч.“

¹⁸ Иван В. Лалић: *Страсна мера*, Нолит, Београд 1984, стр. 20.

Ivan Negrišorac

THE POETRY OF IVAN V. LALIĆ AND THE
DISCOURSE OF MADNESS

Summary

The author of this paper has decided to analyse the above topic because the discourse of madness occupies a very modest but highly indicative place in the poetry of Ivan V. Lalić. Analysing the poems “The Holy Fool”, “Abraham in Himself”, “Imitating Lazarus” and “Young Woman from Pompeii”, where the discourse of madness is unquestionably actualised, the author concludes that Lalić was primarily a poet of “passionate measure” and the principle of wisdom, so that he understood madness as an insufferable disturbance that must somehow be overcome and made meaningful. Lalić was primarily interested in the phenomenon of “holy madness”, wherein some higher form of consciousness that man’s mind cannot control is revealed through abnormal, sick behaviour. In all of the above, the author recognises an evident trace of the Cartesian spirit of Lalić’s poetry.

Сања Париповић

ВЕРСИФИКАЦИЈА ИВАНА В. ЛАЛИЋА

Причајући о сопственом стваралаштву, Лалић је једном приликом рекао:

„Претпоставимо, зашто да не, да сам, без икаквих својих заслуга, рођен као добар версификатор (што свакако има неке везе и са музикалношћу) [...]”.¹

Објашњавајући у овим разговорима начин употребе појединих облика стиха, строфе и песме, подстицај за њихово стварање, а уједно и свој однос ка традицији, пружио нам је можда најбоље тумачење сопствене версификаторске вештине. Поједини критичари анализирали су одређене песме или особеност једне метричке форме у његовој поезији, а тај првобитни импулс који га је заинтересовао за ту форму можемо сазнати само од песника. Лалић је очигледно био усредсређен на питања форме, песничке организације са свом својом сложеностју која је у складу са сложеним песничким говором и сликом света коју тежи да пренесе.

Обнављањем у својој поезији неких основних стихова и облика песме, враћао се симболистичкој традицији. Та константна тежња неосимболистичких песника за савршенством форме упућује нас на његов однос према култури. Поново ћемо читати

¹ „Поезија – похвала чуду заданог нам света”, изводи из разговора, у: *Дела Ивана В. Лалића*, IV том, ЗУНС, Београд, 1997, 278.

и анализирати хексаметре, једанаестерце, облике класичког и романског порекла, подсетити се неких стихова старијих наших песника са којима ће Лалић у својим песмама водити дијалог.

*

Како бих сагледала све песничке збирке и књиге изабраних песама, дакле целокупно поетско стваралаштво, за анализу сам користила *Дела Ивана В. Лалића*², односно прве три књиге у којима је објављена поезија.

У првом тому објављена је књига *Време, ватре, вртови* која садржи песме из пет збирки (*Бивши дечак, Ветровито пролеће, Велика врата мора, Мелиса и Аргонаути и друге песме*), које су 1961. године сведене на једну, тј. преструктуриране и објављене под овим насловом. То је уједно и прво и једино самостално издање, књига коју је песник сматрао својом првом збирком песама, својеврсним обрачуном са песничком младошћу и покушајем сумирања једног песничког пута. Изаостављене песме из ових првих пет збирки које нису унете у књигу *Време, ватре, вртови*, наведене у другом делу овог тома, нису уврштене у анализу, сем осврта на два стална облика.

Збирка *Време, ватре, вртови* садржи 87 песама гледајући наслове, јер поједине песме имају више делова односно издвојене нумерисане (понекад чак и насловљене) целине. У јампском једанаестерцу (5+6) испевано је 8 песама, док је 78 песа-

² *Дела Ивана В. Лалића*, I-IV, ЗУНС, Београд, 1997.

ма у слободном стиху, међу којима су и сви сонети из „Мелисе”. У другом делу песме „Кораца према мору” остварује чак и спој ова два различита стиха. Међу строфе написане слободним стихом уметнуо је строфу у курзиву (секстина) написану традиционалним стихом 11 (5+6). Рекло би се да је желео да повеже канонски и неканонски облик, традицију и модерност.

Исто тако, у песмама написаним слободним стихом могу се приметити поједини традиционални стихови попут 11 (5+6), 12 (6+6), 8 (4+4), 8 (5+3), 9 (5+4). У неким се песмама, прецизно гледајући, смењују ови стихови у неправилном поретку па се чак може рећи да је песма написана полисилабичким стихом.

Песму испевану у сафичким строфама („Море после кише”) морамо сврстати у комбинације стихова 11 (4+7) - 5.

Већина песама у овој збирци испевана је без риме; у неким су само поједини делови римовани, а 38 песама је римовано у потпуности. Сви сонети у „Мелиси” су римовани, што није карактеристика слободног стиха, иако се често крши норма римовања, и све песме написане јампским једанаестерцем, сем песме „Савршена јесен”.

Што се облика строфе и песме тиче, астрофичних је 7, строфичних 80. Седам песама је у катренима, две у терцетима, по једна у квинтама и секстинама. Поједине песме имају уз основну строфу понегде додат по један стих на крају песме или иза сваке строфе. Све остале песме (69), написане су у комбинацији строфа. Песник прави разноврсне

комбинације, од којих су најчешће: катрен-терцет-дистих, квинта-катрен, терцет-дистих. Није ретка ни комбинација већих целина, строфоида. Међу комбинацијама су и сонети којих има у овој збирци укупно 32: „Молитва” и 31 сонет у циклусу „Мелиса”.

Посебно треба издвојити две песме написане као једна целина али са графичким резovima које упућују на строфичност (I и III „Римски квартал”).

Поједини стихови или чак читаве строфе курзивом су написане, а неки преузимају функцију рефрена, било да су издвојени или саставни део строфе, попут последња два стиха у песми „Савршена јесен”.

Међу изостављеним песмама ових збирки налазе се два интересантна стална облика које вреди поменути. У књизи *Аргонаути и друге песме* песник је испевао четири песме у лаудама („Четири лауде на тему звезда”), ретком италијанском облику који је састављен од дистиха и три катрена са схемомcroкова aa/bbba/ccsa/ddda. Према овом облику односи се потпуно канонски, држи се форме и система римовања. Први стих је и последњи стих у песми што ствара утисак прстенасте форме.

Свакако треба поменути и циклус сонета из збирке *Велика врата мора* („15 прелудијума за љубав”), односно сонетни венац – 14 сонета и завршни мајсторски сонет. У свим сонетима схема рима је иста и правилна, у катренима укрштена, у терцетима парна – abab/abab/ccd/eed, једино 9. и 12. сонет крше норму, преноси риму из катрена у терцете.

У другом тому *Дела* налазе се песме збирки *Чин*, *Круг*, *О делима љубави или Византија* и *Сметње на везама*.

Збирка *Чин* сачињена је од седам циклуса; пре почетка сваког наводио је имена песама које их чине. Поједине песме једног циклуса су ненасловљене те су одвојене бројевима. Укупно има 41 песму. Већина је у слободном стиху испевана (37), три песме у 11 (5+6) и једна у 12 (6+6) са одступањима од основне метричке форме (о.м.ф.). У 32 песме комбинује строфе, четири песме испеване су у секстинама, две у терцетима са једним стихом на крају песме, по једна у катренима, квинтама и строфи од 14 стихова. Без риме је 38 песама, док су само три римоване.

Збирка *Круг* има шест циклуса, 44 песме од којих је 35 у слободном стиху, четири у 11 (5+6), по једна у 8 (4+4), 8 (5+3), 10 (5+5), у комбинацији 11-12 и 11 (4+7) - 5, што је у ствари сафичка строфа.

Комбинује строфе у 32 песме и 2. делу песме „Скопски монолог”, четири песме представљају једну целину графички разломљену, у терцетима су две песме и 1. део „Скопског монолога”, три у катренима од којих је једна у сафичкој строфи, по једна у квинтама и септимама. Песма „Буђење у зимској ноћи” написана је у посебном облику канцоне, назван *sestina ligica*. Лалић преузима уобичајен распоред последњих речи у *sestini* и пише је слободним стихом.

Није римовано 39 песама, док су пет римоване и то *sestina ligica*, две у једанаестерцу, песма у симетричном осмерцу и у лирском десетерцу.

Самостално необјављена збирка *О делима љубави или Византија* има 30 песама од којих је 20 испевано слободним стихом, девет у једанаестерцу који су углавном са цезуром иза петог слога, и једна песма у комбинацији 11 - 5, евидентно сафичка строфа.

Половина песама има различит облик строфа, десет се чине астрофичним са графичким разламањем стихова, две су написане катренима, по једна је у квинтама, секстинама и септимама. Међу комбинацијама строфа запажа се и један сонет са графички преломљеним последњим терцетом, неримован, испеван у комбинацији традиционалних стихова од којих су већина 11 (5+6).

Само је песма „Натпис на једној чесми” римована и то парно.

Сметње на везама садржи седам циклуса, 45 песама; 42 у слободном стиху, а 3 у јампском једанаестерцу. Графичко преламање стихова у овој збирци је изразито, ретко је одвојена по једна строфа у целинама пуним преламања. Мала је разлика између таквих песама и оних у којима се комбинују строфе. Једино је песма „Војничко гробље” написана у нонама 11 (5+6). Ниједна песма ове збирке није римована.

У трећем тому су три песничке збирке: *Страсна мера*, *Писмо* и *Четири канона*.

Страсна мера има 52 песме подељене у седам циклуса. Само су две у 11 (5+6), остале су испеване слободним стихом. Ниједна песма нема јединствен облик строфе, 29 их је испевано у комбинацији строфа, број у астрофичној форми као целини и графички разломљеном облику је подједнак. Рима је одсутна и у овој књизи.

Збирка *Писмо* из 1992. године представља одраз изразите употребе везаног стиха, враћање класичном наслеђу, сталним облицима песме, строфе и стиха који припадају различитим традицијама. Песник то објашњава следећим речима:

„А овај повратак традиционалним формама био је за мене између осталог и покушај да задовољи једну снажну унутрашњу потребу преиспитивања својих изражајних могућности.”³

„Мислим, или тачније, искусио сам да традиционалне везане форме у српском језику још нису изгубиле виталност – [...]. Оне не само да не спутавају језик и имагинацију него, напротив, обогаћују лексику и као да оплемењују фразу.”⁴

И док је у својим песмама градио слободни стих, неговао је традиционалне метре и риме у

³ „Поезија – похвала чуду заданог нам света”, изводи из разговора, у: *Дела Ивана В. Лалића*, IV том, ЗУНС, Београд, 1997, 279.

⁴ Исто, 278.

препевима, „значи остајао сам ‘у тренингу’, док није сазрео тренутак за *Писмо*”⁵, каже песник.

Читава књига састављена је од песама написаних у традиционалним формама. Подељена је у шест циклуса, гледајући наслове, укупно је 38 песама. У 11 (5+6) написано је 24 песме (међу њима су и девет сонета нерођеној кћери и „Два сонета о лобањи” необјављена у овој збирци, али њен саставни део); хексаметрима четири песме, 9 (5+4) са одступањима од о.м.ф. две песме и две у деветерцима који немају цезуру и код којих је приметна чланковитост 3+3+3; 8 (4+4) и осмерцем без цезуре по једна песма, једна песма стихом од шест слогова и три песме у комбинацији стихова: 11 (5+6) – 10 (5+5) (5. сонет „Трагови”), 11 (5+6) – 12 (6+6), 12 (6+6) – 14 (7+7) – 7 („Плава гробница”).

Што се ове последње комбинације тиче у песми „Плава гробница”, она прецизније изгледа овако: четири строфе су написане у наизменичној комбинацији 14 (7+7) и његовог првог чланка од седам слогова; остале су у 12 (6+6) са два 11 (5+6) у 11. и 45. стиху. Лалић преузима наслов од Милутина Бојића, али и структуру песме, исти број строфа у песми, читаве стихове, те дакле имамо пример метричке цитатности.

У овој збирци, песник је уједно изванредно искористио могућност сталних облика строфе и песме. Астрофичне су једино песме написане хексаметрима, иначе наративним обликом где стихови нису повезани у строфе него теку један за другим. Доследан је и у овом правилу. Узимајући за узор

⁵ Исто, 278.

хексаметре Војислава Илића који је створио посебан стих различит од класичког обрасца, често назван и псеудохексаметар, окушао се у овом метру прво у препевима, а потом у сопственим песмама и сам свестан чињенице да је немогуће створити савршен српски хексаметар. Свакако су у питању псеудохексаметри који су у овој збирци груписани. Међутим, у појединим песмама претходних књига могу се издвојити појединачни овакви стихови. Честа опорачења и одсуство риме могу га повезати и са другим обликом хексаметра који је Маретић користио за наше преводе класичких епова.

Међу строфичним је десет песама написано у катренима, десет *strambotta*, седам у октавама, две у терцинама, једна у квинтама и 13 комбинацијом строфа, од којих је 12 сонета, а томе можемо додати и два необјављена („Два сонета о лобањи”). Евидентна је употреба облика класичког и романског порекла.

У терцинама (песме „Писмо” и „Слово о слову”), обе написане 11 (5+6), следи систем римовања *aba bcb ...*, а затим понавља прву риму и кида низ.

Једна од особености ове књиге је и употреба октава, односно њених различитих облика; строфе састављене од осам јампских једанаестераца, али са слободнијим и различитим системом римовања, од укрштених, обгрљених, комбинованих укрштено-обгрљених до испрекиданих. Свакако сличан октави је, тј. њена посебна врста, и *strambotto*. Чини га обично једна строфа од осам 11 (5+6) са распоредом риме *abababcc*. Лалић их је написао десет са незнатним одступањима од о.м.ф. и ретким

недоследностима у року. Искористио је песник успешно овај лирски облик за своје љубавне заносе.

А о случајном интересовању за тај облик у једном разговору рекао је:

„У ствари, открио сам ту стару, по пореклу народну, италијанску форму код једног савременог енглеског песника, и одмах се за њу заинтересовао.”⁶

Овде треба издвојити песму „Шапат Јована Дамаскина” написану у четири октаве 11 (5+6) са седам одступања од о.м.ф. У три стиха крши цезуру, у два помера цезуру иза четвртог слога, 23. стих је 12 (6+6), док је први стих лирски десетерац 10 (5+5) у којем цезура сече синтагму. Дакле, почиње стихом Костићеве песме „Santa Maria della Salute”, тачније преузима тај стих. Песничком формом нас упућује на ту песму иако нас насловом подсећа на другу Костићеву песму („Певачка ‘имна Јовану Дамаскину”). Систем римовања није карактеристичан за станцу коју Костић следи, прва и четврта строфа имају укрштену риму, а друга и трећа укрштену у прва четири стиха, а потом обгрљену у преосталим стиховима. Поново уочавамо метричку цитатност, иначе врло чест поступак у Лалићевој поезији.

Још један је облик романског порекла карактеристичан за збирку *Писмо* – сонет. Има их 14, рачунајући и изостављена „Два сонета о лобањи”, и сви су написани 11 (5+6) сем петог сонета „Трагови” у циклусу „Десет сонета нерођеној кћери”, где песник комбинује 11 (5+6) и 10 (5+5). Може се рећи

⁶ Исто, 278.

да поштује традиционалну сонетну форму, традиционалну метрику и донекле систем римовања. Приметно је да се удаљава од традиционалног обрасца напуштањем јединства срокова у катренима. Углавном су то олакшани сонети у погледу риме, а понегде се и правило непреношења риме из катрена у терцете крши.

Дакле, у тренутку када су песници одбацивали традиционалне песничке форме, начин писања Дучића и Ракића, Лалић тежи управо том строгом облику везаног стиха и чврстој композицији покушавајући да открије може ли му она још нешто пружити и задовољити његову потребу.

Својом последњом књигом *Четири канона*, Лалић оживљава „један од најзначајнијих и најсложенијих облика православне уметности”.⁷ Обновља српсковизантијски песнички облик на основу оне канонске форме коју је у VIII веку установио песник из Дамаска. Канони, богослужбене песме сачињени из тропара по узору на девет библијских песама, код Лалића задржавају своју задату форму; основна композиција канона, али и сваке појединачне песме, у потпуности је испоштована. Сваки канон било светима, Христу, Богородици, Пресветој Тројици, сачињава девет песама. Друга, покајничка песма која се користи само у време часног поста није испуштена. Сваку шесту песму завршава кондаком и икосом, а девета песма је посвећена Богородици. С обзиром на то да је Лалић напи-

⁷ Александар Јовановић, „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности”, предговор у I тому *Дела Ивана В. Лалића*, ЗУНС, Београд, 1997, 65.

сао четири канона додатно је усложио ионако већ комплексну композицију и тиме отворио путеве за детаљно проучавање повезаности песама на више планова. Иако преузима и обнавља форму средњо-вековне песме, односи се према њој савремено, пише је углавном слободним стихом и урбаним језиком.

Но, по речима песника, читалац не мора да зна нити да је заинтересован за детаље битне за форму ове његове завештајне збирке. Ова четири циклуса од по девет песама треба да делују не својим обликом него својим саопштењем, као поезија.⁸ И делују, апсолутно. Међутим, познавајући форму сагледавамо и други аспект, пре свега, песников однос према традицији, оствареност онога што сам облик подразумева и у којој мери.

Читава збирка садржи 36 песама подељених у четири циклуса.

У Првом канону четири песме су написане у секстинама, по једна у квинтама и катренима, а три песме комбинацијом строфа. Обично се кондак и икос разликују по облику строфе.

У Другом канону три песме су у секстинама, по две у квинтама и катренима, једна октавама и једна у комбинацији строфа.

У Трећем три су у секстинама, три комбинацијом строфа, по једна у терцинама, квинтама и септимама.

⁸ „Поезија – похвала чуду заданог нам света”, изводи из разговора, у: *Дела Ивана В. Лалића*, IV том, ЗУНС, Београд, 1997, 289.

У Четвртом имамо три у квинтама, две у сексти-нама, по једна у септимама, терцинама, октавама и комбинацијом.

Што се форме тиче, подударност између прва два канона је међу двама песмама. Иста им је друга песма – „Песма укура” – која је написана у сексти-нама и лирским десетерцем 10 (5+5), и седма пес-ма написана у 9 (5+4) и катренима.

Исто тако подударност можемо детектовати и између III и IV канона гледајући осму песму која је у оба канона написана 11 (5+6) у терцинама ри-мованим по стандардној схеми иако се при крају у последњој, тј. у последње две строфе прекида низ, односно крши систем риме.

Значи, прву корелацију можемо успоставити на плану одређених песама у канону:

I – II канон = 2. и 7. песма

III – IV канон = 8. песма

Друга паралела између I-II и III-IV канона евидентна је и на плану метра. У прва два слободним стихом написано је седам песама, лирским десе-терцем 10 (5+5) и 9 (5+4) по једна песма, с тим да у првом канону међу 9 (5+4) четири стиха крше цезуру.

У трећем и четвртом канону осам песама на-писано је слободним стихом, а по једна 11 (5+6) у којем је приметно све оно што је карактеристично за овај стих и у осталим Лалићевим песмама (крши се цезура у појединим стиховима, помера цезуру иза четвртог слога, цезура сече синтагму). Сви ови стихови, заједно са једним симетричним дванаес-

терцем у петом стиху осме песме III канона, представљају одступања од о.м.ф.

И у овој збирци присутан је поступак графичког преламања стихова и привидног стварања дуже строфе. Ритму свакако доприносе и гласовна понављања, посебно анафора „Радуј се,...”, понављање појединих речи, па и читавих синтагми.

*

Особеност Лалићеве песничке организације је склоност ка организовању песама у циклусе не само у појединим збиркама, него понекад циклусима повезује више књига. Приметно је да је уобличавајући свој поетски израз, песме често намерно графички обликовао, односно графички је преламало стихове стварајући привид другог метричког облика или дужине строфе. Може се рећи да је овај поступак део његове поетике. Често се за песме не може са сигурношћу рећи ни да ли су строфичне или астрофичне. Доста њих је написано „као једна целина, без строге поделе на строфе, али са графичким резovima који указују на могуће (тематске) делове”⁹.

Интересантна је графичка интенција у песми „Наранча” из збирке *Круг*:

Звездани систем.

Јесен.

Бити цео.

⁹ Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, Филип Вишњић, Београд, 1994, 175.

Последњи стих ове кратке песме у ствари је степенасто разломљен 11(5+6).

Но, ништа мање није занимљиво и разлагање курзивом писаних секстина у песми „Византија” из прве песничке збирке. На основу римовања евидентно је да су у питању графички разломљени терцети: у првој је стих од 13 слогова (7+6), пољски тринаестерац; у другој од 14 (7+7) и 15 (8+7) слогова; у трећој 15 (8+7).

Ницале су куполе
Као златне чашке
Када се на западу
Још ишло натрашке
И воњави витези
Требили су вашке.

Преовладавају песме написане без риме; поменуто је да је у појединим збиркама потпуно изостављена рима. Изузетак је свакако књига *Писмо* у којој је рима присутна у скоро свим песмама. Међутим, ритму доприносе и друге појаве приметне у његовим песмама – спорадична употреба рефрена, честа гласовна понављања, посебно анафора, изузетно приметна у песми „1804”, а рекло би се најочитија у изостављеној песми „Критика поезије” где десет терцета почињу истом речју у сваком стиху. Не треба заборавити да је овај поступак примерен и икосу у канонима остварен речима „Радуј се...”. Није ретко ни понављање појединих

речи, па и читавих синтагми у различитим стиховима једне песме.

Складност мелодије стихова, па и читавог песничког текста нарушена је изразитим опкорачењима која се могу наћи у готово свакој написаној Лалићевој песми. Не подударају се метричке и синтаксичке целине, једна другу опкорачују. Синтаксичка целина се у идућем стиху или довршава са неколико речи или се једна реч преноси (пребацавање), а има и различитих опкорачења у истој строфи. Могу се издвојити и примери преноса, где последњи стих строфе не завршава мисаону целину него захвата и наредну строфу својим опкорачењем. Како би се што адекватније изразио, тежио је развијању реченице, па је разумљива употреба не само опкорачења, већ и интерпункције на различитим местима у стиху, што не ремети ритам.

...Море савршено од сталног почетка, завршено
Од искона. Једно је бити завршен,

А друго је трајати. Киша испарава са бронзе
У којој станују гласови, са лишћа, са оружја,
Са риђе опеке, са оксидираног сребра Дунава,
И киша пљушти. Иста киша. Око ове звезде

.....

(9. песма циклуса „Калемегдан”;
збирка *Чин*)

*

Највише песама Лалић је испевао слободним стихом који не можемо посматрати као одраз бежања од класичних метричких форми.

„[...]”; напротив,” потврђује Јован Христић, „своју организованост и прецизност Лалићев слободни стих дугује пре свега класичној дисциплини. Наиме, Лалић као да је избегао једну од великих опасности која је претила слободном стиху наших међуратних модерниста, опасност развејавања у прозу.”¹⁰

Ослањајући се на мелодију стиха В. Илића и сам је почео да пише слободним стихом. Себе је видео „као настављача оног напора који у српској поезији својим делом изводи, најпре, Војислав Илић [...]”; 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 [...]”¹¹

И овакав стих он је сматрао на неки начин везаним стихом који има своју тачну меру и одређену чврстину. А до њега је дошао пишући у традиционалном дисциплинованије организованом стиху. Своје прве песме писао је у строгим поетским формама. Схватио је да се језик, као жива материја „може једнако успешно организovati и у тради-

¹⁰ Јован Христић, „Иван В. Лалић”, у: *Српска књижевност у књижевној критици, Савремена поезија*, књ. 9, Нолит, Београд, 1973, 539-540.

¹¹ „Поезија – похвала чуду заданог нам света”, изводи из разговора, у: *Дела Ивана В. Лалића*, IV том, ЗУНС, Београд, 1997, 287.

ционалне форме и у оне наизглед (само наизглед) мање спутане унутрашњом дисциплином”.¹²

Што се везаног стиха тиче, најприсутнији је 11 (5+6). Лалићев стих од једанаест слогова има своје особености; цезура је углавном иза петог слога, али је понекад помера ван канонског положаја, па се често нађе и иза четвртог слога. Овај поступак приметан је и код Ракића. Није ретко и кршење цезуре па је уочавамо чак и иза седмог слога.

У море.

Слушај море: море тутњи.

Исто тако цезура иза петог слога, као стална граница међу акценатским целинама, често сече синтагму.

Ветар у празној | чаши на тераси

Радећи више деценија на стиховном облику, односећи се према формама канонски, а уједно и модерно, преиспитујући своје могућности, створио је Иван В. Лалић особени израз и потврдио свој изузетан осећај за версификацију.

¹² Исто, 278-279.

IVAN V. LALIĆ'S VERSIFICATION

Summary:

The paper reviews all of Lalić's collections of poetry, presenting each of them in terms of the number of poems they contain, the type of verse and the form of the stanza. By renewing some basic verse and poem forms, Lalić returned to the symbolist tradition. He used Roman and Classical forms such as the sonnet, sestina lirica, strambotta, lauda, terza rima, hexameter. At a moment in time when traditional poetic forms were being rejected, Lalić strove precisely for that strict form of rhymed verse and tight composition, which is particularly in evidence in the collection *Letter*. In the collection entitled *Four Canons*, he renewed the form of the mediaeval poem, which he wrote using free verse and a modern language. The correlation between the first and the second canon, and between the third and the fourth one, is evident on the level of certain poems and the metre.

The specific character of Lalić's verse organisation is reflected in his predilection for organising poems in cycles that sometimes link several books. Shaping his poetic expression in graphic terms, he presented the verses in such a form that he created the illusion of another metric pattern or a different length of stanzas. Even though most of his poems do not rhyme, other phenomena contribute to their rhythm – frequent repetition of certain sounds, especially in the form of anaphora, repetition of certain words and entire syntagms in different verses of a poem. The melodic harmony of the verses, even the entire poetic text, is disturbed by pronounced enjambments, which can be found in almost every poem written by Lalić.

The majority of the poems were written using free verse, which cannot be viewed as a reflection of his attempt to avoid classical metric forms. When it comes to rhymed verse, a specific form of iambic hendecasyllable is most in evidence.

II

Ана Петковић
АНТИЧКО НАСЛЕЂЕ У ПОЕЗИЈИ
ИВАНА В. ЛАЛИЋА

Као једно те исто налазе се у нама:
Живо и мртво, будно и уснуло, младо и старо.
Јер ово друго, преокренувши се, постаје оно прво,
И оно прво, преокренувши се, ово друго.

Хераклит¹

Када се Лалићев песнички опус посматра као један целовит поетски текст, у њему се најпре примећује присуство језичких обрта и речи које можемо назвати одразом најстаријег слоја текста европске културе. Затим можемо препознати облик одређених поетских слика, чије је порекло у миту, а које се увек изнова понављају у античкој, а потом и у европској књижевности. Најзад, потврду за то налазимо у појединим песмама – лирским парафразама дела античких писаца Хераклита из Ефеса, Пиндара и Корнелија Тацита, а у ред аутора који сачињавају „антички” слој Лалићеве поезије можемо укључити и Вергилија.

Учење Хераклита из Ефеса, чије име носи и песма *Хераклит Мрачни* као парафраза најпознатијег фрагмента овог чувеног пресократовца, у великој мери одређује и Лалићев избор античких аутора, али и његову песничку поетику. Наиме, основа семантике Хераклитовог учења, као и пое-

¹ Превод Мирослава Марковића у књизи *Филозофија Хераклита Мрачног*. Београд, 1983, стр. 103.

тике текста његових фрагмената, јесте схватање о примарној бинарној подели света, што се формално одражава у изразитој антитетичности његовог поетског језика. Парови појмова у фрагменту који смо цитирали у заглављу овог текста, *живо и мртво будно и уснуло, младо и старо*, управо су парови појмова кључни и за Лалићеву поезију. Бинарна подела појмова, како су показали представници руске семиотичке школе, већ у најранијој књижевности и фолклору представља битно средство за описивање просторно-временских, узрочних, гносеолошких и етичких категорија света.

Можемо рећи да су као основне временске опозиције у античкој култури, филозофској мисли и књижевности биле *живот и смрт* у трајању појединца, *рат и мир* у историјском трајању једне друштвене заједнице и *хаос и космос* у темпоралном континууму света, али овим темпоралним категоријама одговарају категорије етичке, у свом најједноставнијем виду представљене опозицијом појмова *добро* и *зло*. За то можемо наћи потврду истражујући издвојени књижевни текст, али и књижевни опус поједних аутора. Јуриј Лотман користи термине „текст вишег ранга” и „периферни текст”. Као пример за текст „вишег ранга”, који је настао у централној сфери културе и представља слику уређеног света, надељен јединственим сижеом и вишим смислом, Лотман наводи Платонова дела. За разлику од тога, систем периферних текстова реконструише слику света у коме влада случај и неуређеност:

„Негативни пол (у таквој слици света) биће реализован у приповестима о различитим трагичним случајевима, од којих ће сваки представљати нарушавање реда, то јест у том свету ће на парадоксалан начин оно што је најмање вероватно постати оно највероватније.”²

У римској књижевности, тачније у епици, оваква бинарност може се односити на дела два велика песника, Вергилија и Марка Анеја Лукана. И у данашњем схватању римске књижевности *Енеида* остаје узорни еп смисаоне изградње и социјалног напретка, док *Грађански рат* представља текст деструкције, који описује период декаденције једног друштва. У римској историографији, међутим, текст декаденције представљен је у делима Корнелија Тацита. Један веома мали део овог текста Иван Лалић цитира у својој песми *Над Тацитом* :

Брза времена, сурова, посувраћена

Тако рукавица целата свучена у журби

Покаже прљавштину у шавовима, мрље

Хладног зноја на постави –

Бистре јесени, па немилосрдне зиме,

5

Први снегови, кристални тумори

На плећатом лишћу платана, још несагорелом

Здравом ватром изнутра;

а на пресеку

Мудрости од јуче и сутрашњег искуства

10

Само неоштре слике, нечитке пеге,

² Ю. Лотман. *Внутри мислящих миров*. Москва, 1996, стр. 225.

Као на свеже расеченој јетри

Болесног бика –

Clamor, vulnera, sanguis palam,

Causa in occulto...

15

и када се коначно

Саберу последице – а то је можда најлакше –

Бол од празнине у средишту

Једини упућује на истину,

Већ одсутну, већ прерушену, у покрету

20

На новом, брзом коњу, под новим именом.

Увод у песму је Лалићева поетска парафраза типичне Тацитове драматичне и динамичне фразе, а тачније, познате реченице из увода у *Историје: Opus adgredior opimum casibus, atrox proeliis, discors seditionibus, ipsa etiam pace saevom*³. И у стиховима 5 и 6 песник се враћа на тацитовску историографску ритмику. Затим у песми следи песничка алузија (стихови 11-13). *Слике... на свеже расеченој јетри болесног бика* Луканово су наслеђе. То је алузија на опис утробе жртвеног бика по којој харуспекс Арунс предсказује рат у Риму у првом певању *Грађанског рата* (BC 1.616-29). Овај негативни опис код Лукана замењује традиционални, хомерски опис Ахиловог штита, преузет и у *Енеиди*. Представи уређеног света на штиту овде одговара асиметричан изглед болесне утробе, одраза космоса у стању разградње, антиципације трагичних

³ Започињем дело пуно несрећа, страшних битака, раздора и побуна, ужасно чак и у миру (Tac. *Hist.1.2*). Латински текст наводи се према издању P. *Cornelii Taciti Libri qui supersunt*, rec. Carolus Halm. Lipsiae, 1923.

догађаја у епској радњи грађанског рата у римској држави. Предсказивања будућих догађаја из утробе жртвоване животиње и ритуално посматрање неба веома важну улогу играју и у Тацитовом историјском приповедању.⁴ Утроба жртвеног бика и облик муња на небеском *templum*-у као метафора за судбину света, државе или појединца, иначе је познато поетско средство античке књижевности, а код Лалића се она помиње и у песми *Тумачење муње*. Међутим, цитат који следи за овом сликом у песми *Над Тацитом*, основни је део Лалићеве централне метафоре. То је цитат из *Анала* (*Ann.* 1.49). Смисао реченице *clamor, vulnera, sanguis palam, causa in occulto...*, засноване на антитези *palam / in occulto*, постаје у потпуности јасан тек када се она врати у свој првобитни контекст, у Тациново приповедање историјских догађаја: Германикови људи једне ноћи изненада нападају побуњене римске легије и настаје наизглед спонтани покољ међу војницима. Тако Лалићев цитат заправо представља метафору скривеног узрока, а историјски догађај у подтексту песме поприма карактер драмске ἀμαρτία. Слика римских војника који се оружјем окрећу једни против других, а не против заједничког непријатеља, као и наставак ове реченице код Тацита, *cetera fors regit*, којим се уводи антитеза *causa / fors*, исто тако упућују на Луканову поетику парадокса и привидног бесмисла у приповести о самодеструкцији једног друштва.

У лирској поезији питање људске кривице и улоге песника у тумачењу тог кључног проблема

⁴ Видети, на пример, Тац. *Hist.* 1.18, 27.

античке драме решава и Пиндар у својој чувеној првој олимпијској епиникији. Парафраза текста прве епиникије на почетку песме *Фрагмент* код Ивана Лалића увод је у рефлексију о природи и смислу поетског стваралаштва, у тему која се код овог песника развија током целог опуса, још од песама о Орфеју. Проблем поетске истине, постављен у можда најчувенијој Пиндаровој оди, у песми *Фрагмент* се решава у веома сложенем дијалогу са песничким узором:

Лепота која твори све сласти смртницима 1
Истину ће да твори од оног што је лажно –
Само будућност може поуздан бити сведок.
А о боговима, богами, само добро:
Истина је ту излишна, сумњива, опасна чак. 5
Зато и певам то лето нејасних богова пуно,
Метафорама га китим и позлату му стављам
Од истањених речи. А болесно је лето,
И болесно је море и ваздух што га дишем,
Бушан је плашт планете. Свеједно, певам лепоту 10
По сећању и можда по некој инерцији, што је
Сећању сестра близанка; обману дакле певам
У некој упорној нади да ће будућност једном
Посведочити да је обмана била битна
У свету сувише стварном, а да би истинит био, 15
У свету сувише лепом, а да би био стваран.

Увод (стихови 1-5) и стихови 13-14 у овој песми одговарају почетку прве антистрофе прве олимпијске епиникије:

Χάρις δ', ἅπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μείλιχα
θνατοῖς,
ἐπιφέροισα τιμὰν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο
πιστόν
ἔμμεναι τὸ πολλάκις·
ἀμέραι δ' ἐπίλοιποι
μάρτυρες σοφώτατοι.
ἔστι δ' ἀνδρὶ φάμεν εἰκοδὸς
ἀμφὶ δαιμόνων καλά. μείων γὰρ αἰτία.⁵

(Pind.Ol.1.30-4)

(Милина песме, која све благо чини људима, доносећи част, често невероватно учини вероватним. Али дани који долазе најмудрији су сведоци. Човеку заиста приличи да о боговима говори само добро. И његова кривица ће бити мања)

У песми *Фрагмент* стихови који следе после увода (6-8), интерпретација су коментара песника на крају прве строфе у Пиндаровој епиникији: *δεδαίδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἐξαπατῶντι μῦθοι*.⁶ Ови стихови код Пиндара прекидају тумачење мита о Пелопу и о Танталовом греху, у коме песник одбија да изложи веровање да је Тантал

⁵ Текст Пиндарових *Епиникија* наводи се према издању *Pindari carmina*, rec. Otto Schroeder. Lipsiae, 1923.

⁶ ... приче украшене шареним лажима обмањују (Pind. Ol.1.29)

на гозби послужио боговима синовљево тело, не желећи да икога од богова оптужи за прождрљивост (... ἐμοὶ δ' ἄπορα γαστρίμαργον μακάρων τιν' εἰπεῖν).⁷ Тако се мит о кривици богова код Пиндара замењује песмом о људској, Танталовој кривици због крађе од богова нектара и амброзије (... ἀθανάτων ὅτι κλέψαις ἀλίκεσσι συμπόταις νέκταρ ἀμβροσίαν τε δῶκεν, οἷσιν ἄφθιτον θῆκαν)⁸, док наговештај садржаја традиционалног веровања постоји једино у самом чину одбијања да се то веровање, као потенцијална песничка истина, развије у поетски уобличену причу. Дакле, прича о боговима, који допуштају насилну смрт, овде се претвара у причу о човеку, који тежи незаслуженој бесмртности, за шта га сустиже заслужена казна (ἄτα). У оди затим следи супротна, нормативна прича о заслуженој слави самог Пелопа, који је однео победу у надметању за Хиподамију и тиме стекао херојску славу, да би се цела песма закључила похвалом олимпионику Хијерону и похвалом сопственој песничкој вештини.

У песми *Фрагмент* Ивана Лалића, међутим, коментар песника изврнутим редоследом у односу на редослед стихова у Пиндаровој епиникији, уоквирује формално поједностављену „причу” о свету на умору, „неискићену метафорама”: *А болесно је лето, / И болесно је море и ваздух што га дишем, / бушан је плашт планете.* Метафоре у овим сти-

⁷ ...не усуђујем се да икога од богова назовем прождрљивим (Pind.Ol.1.52).

⁸ ... јер је украо од вечних богова за своје другове за трпезом нектар и амброзију, који су га учинили бесмртним (Pind.Ol.1.60-4).

ховима не украшавају, већ представљају *стварни свет*, док наговештај потенцијалне поетске истине о божанској свеприсутности и *лепоти* постоји само у коментару на изложену „причу” (*Зато и певам лето нејасних богова пуно ... свеједно певам лепоту*). И овде се покреће питање појма хамартије због покушаја човека да незаслужено преузме улогу богова. Код Пиндара је одговор јасно формулисан – *εἰ δὲ θεὸν ἀνὴρ τις ἔλπεται τι λαθέμεν ἔρδων, ἄμαρτάνει*⁹ – код Лалића он остаје у подтексту песме.

Већ из наведених примера види се да су природа песничког стваралаштва и време, као и код Пиндара, централне теме Лалићеве поезије. Али да бисмо барем делимично одредили квалитет времена које се у појединим песмама описује, обратићемо се пореклу четири Лалићеве метафоре. Метафорика ове поезије у песмама о Орфеју и Поemi *Мелиса* заснива се на неколико уједињених песничких слика, које се понављају као лајтмотив у песмама и песничким циклусима. То су метафора „медене речи”, метафора митског певача (Орфеја), наутичка метафора (мит о Аргонаутима) и метафора врта. Међу њима је можда најбитнија индоевропска митологема „мед поезије”.

Схватање песничког језика као „медене речи” карактеристично је и за рано грчко песништво. Оваква метафорика, чије се порекло обично тражи у првобитној култној намени песама, уобичајена је у хомерским еповима и химнама, код Хесиода

⁹ Греша човек који се нада да сакрије нешто од бога (Pind. *Ol.1.63-4*).

и у поезији лиричара Бакхилида, али код Пиндара је она посебно изражајна. У седмој немејској оди метафора за песничко стваралаштво добија одлике простора:

εἰ δὲ τύχη τις ἔρδων μελίφρον' αἰτίαν
ῥοαῖσι Μοισᾶν ἐνέβαλε·

... ἔργοις δὲ καλοῖς ἔσοπτρον ἴσαμεν ἐνὶ σὺν τρόπῳ,
εἰ Μναμοσύνας ἔκατι λιπαράμπικος
εὕρεται ἄποινα μόχθων κλυταῖς ἐπέων ἀοιδαῖς.

(Nem.7.11-12,14-16)

(Онај чији се труд оконча успехом, постаће медоносни извор потока Муза ... знамо да најбоља дела имају само једно огледало – да се у славним струјама речи, наклоношћу блиставе Мнемосине нађе накнада за напор.)

Слика у оваквом облику може бити узор за метафорику Лалићеве *Мелисе*. Управо са првом Пиндаровом метафором повезан је чувени цитат из Платоновог *Ијона*, најчешће навођен у савременој науци о књижевности као потврда за античко порекло метафоре песника као медоносне пчеле:

И као што бакханткиње само у стању заноса црпу мед и млеко из река, а не у стању разумском, тако стоји ствар и са душом лирских песника, што и сами тврде. Јер песници нам заиста кажу да они с медоносних извора из неких Музиних вртова и долова усисавају своје песме, те их нама доносе као пчеле, летећи као и оне саме.

(Plat. Io. 534b)¹⁰

10 К.Тарановски. *Књига о Мандељштаму*. Београд, 1982, стр. 175-220.

Ово Платоново тумачење песничког надахнућа засновано је на игри речи *мед* (μέλι), *пчела* (μέλιττα) и *песма* (μέλος). Оно нам разјашњава семантику поеме *Мелиса*, њен наслов, али и природу поетског простора Лалићеве поезије.

Метафора „мед поезије” појављује се код Лалића већ у песми *Тако је певао Орфеј: А дивне звери нису чак ни знале / Како им крв се у мед златни груша*. Ови стихови заправо на традиционалан начин описују стваралачки процес, а Лалићев песник већ овде преузима улогу архетипског, митског певача, што указује на мотив метемпсихозе песника као на семантичку основу поезије о песничком надахнућу. Ова маска постаје експлицитна у циклусу *Орфеј на палуби: У овом немом ветру / Ослушкујем себе, уплашен и срећан, као онај / Што откри огледало када се нагнуо жедан / над осмех воде. У овом ветру, ја, певач*. Лик који се помиње у овим стиховима песме *Еквиноциј* није само Нарцис, већ је то и митски песник – пастир, божанство вегетације античке буколике, који се у појављује у поезији Војислава Илића, а затим и код Диса у песми *Идила*.¹¹ *Ветар што се не понавља, а исти је управо је то, безброј пута под различитим именима поновљено песничко искуство – у циклусу Орфеј на палуби* мит о певачу обједињује се са сликом пловидбе, класичном метафором за песничко стваралаштво:

¹¹ У А. Петковић. *Античка идила у српској поезији: Војислав Илић и Владислав Петковић Дис*. Зборник радова *Антика и савремени свет*. Београд, 2007. стр. 239-53.

И моја стопала урастају у црвену прашину
Ове земље што дрхти, дрхти као палуба
У јединој могућој пловидби, у овом ветру;¹²

Песма *Еквиноциј* кључна је и из разлога што је и у њој установљена „интеракција простора и времена, смрти и живота”, тренутак и тачка у митопоетском простору у којима се изједначавају ноћ и дан, додирују земља и вода, где се живот огледа у својој супротности као, на пример, и у Илићевој песми *Пастир*.

Најзад, Војислав Илић је песник који Лалића повезује са делом још једног великог песника антике – Вергилија, и то преко песме *Војислављев врт*. У овој песми видимо како Лалић реални простор претвара у простор књижевни:

Ал ветар памти врт, памти младицу, сада
Стасалу у стару крошњу иза зида –
То време, убрзано, разграђује распоред
Неких вољених слика, што ипак пробијају ваздух
Ко водени жиг ову хартију. 10

Иван Лалић и историјско време замењује митопоетским временом дела својих песничких узора и ствара сопствени темпорални ред. У том смислу *Песму о сатовима* можемо сматрати програмском:

¹² Е. Р. Курцијус. *Европска књижевност и латински средњи век*, прев. Ј. Бабић. Београд, 1996. стр. 214-19.

Људи земље, саградили сте легију сатова,
А можда би било боље да сте садили руже,
Мекане и слојевите, што лепше мере пролазност 30
Којом су напуњене, ко вином стари пехари.

Израз *садити руже* исто тако спада у ред традиционалних метафора за песничко стваралаштво. Можда најпознатији опис врта у римској књижевности јесте онај из четвртог певања Вергилијевих *Георгика* (*Georg.* 4. 120-48). Уметнут у дигресију песника о самој песми као њена потенцијална тема, он се ипак у *Георгикама* неће развити у самосталном певању, јер за њим следи наставак приче о држави пчела. Расправа књижевне критике о природи лика „старца из Корики”, творца овог врта, започела је већ у антици. Опис у четвртом певању крајње је услован и највероватније је да он представља митски врт. Неколико стихова раније, као чувара вртова, Вергилије помиње Пријапа, божанство вегетације и плодности, али и божанство времена и песничке вештине (*Georg.* 4.109-11). Зато слику врта у књижевности можемо посматрати као уређени еквивалент буколског пејзажа – типичне слике некултивисане природе, у основи подељене на два дела: *земља / живот* и *вода / смрт*, где се обично одиграва драма смрти митског певача, односно његовог преласка у свет мртвих, али се подразумева и његов повратак у свет живих. Овим просторним односима у четвртом певању *Георгика* одговара подела поетског простора на *простор врта / земља* и на *простор пчела / небо*, из чијег се уједињења рађа нови живот, према веровању

распрострањеном у антици – младе пчеле (*Georg.* 4.197-202).

Ипак, да би се разумео општи план представљања цикличног митопоетског простора и времена у античкој књижевности, неопходно је поменути етиолошку причу о Аристеју на самом крају червртог певања *Георгика*, у којој митски пчелар изводи нови рој из иструлелих утроба бикова, жртвованих нимфама за сени Орфеја и Еуридике (4.315-565). Три стиха у *Георгикама* указује на значење ове приче. На самом њеном почетку нимфа Климена препричава Аристејевој мајци митове о љубавима олимписких богова почињући своју приповест од Хаоса (*Chao*).

На Вергилеве песме, које у европској књижевној традицији остају узорном космичком поезијом, Лалић у свом делу не указује експлицитно. Слика рађања пчела из утробе жртвованог бика, каква постоји у закључку *Георгика*, код њега, као и код већине античких аутора, остаје у поетском подтексту, али потврду за то да и поезија самог Ивана В. Лалића представља песничку интерпретацију вечне смене разрушавања и поновне изградње света у непрекинутом току цикличног времена можемо наћи реконструишући поетске „фрагменте” његове крајње експресивне, елиптичне лирике.

Ana Petković

The Heritage of Antiquity in the Poetry of Ivan V. Lalić

Summary

The text deals with the issue of the role of the literary tradition of antiquity in the poetic opus of Ivan V. Lalić. While analysing Lalić's three paraphrase-type poems *Heraclitus the Dark*, *On Tacitus* and *Fragment*, we can partly determine the authors from the era of antiquity who are of key importance for his poetics. They are Heraclitus of Ephesus, Pindarus and Cornelius Tacitus. In each of these poems, Lalić quotes or paraphrases a part of a work of the antique author in question, and then goes on to present, in a lyrical code, that author's style and the basic idea of the work in question, and to offer his own interpretation of the theme. In the poems *On Tacitus* and *Fragment*, based on Tacitus's historiographic works *Histories* and *Annals*, and on Pindarus's *First Olympian Ode*, Lalić deals with the issue of human *hamartia* and the role of a poet in the interpretation of this classical problem of antique drama. Through the poem *On Tacitus*, Lalić introduces into his poetry a destructive text, against which he juxtaposes Pindarus's constructive text. In this way, Lalić establishes the traditional binary antitheses *life/death* and *chaos/cosmos* in these poems. The constructive text is built into the poems first of all by taking over the key metaphors for poetic creation from the literature of antiquity: the metaphors of "honey-like words", a mythical singer (Orpheus), nautical metaphors (the myth of the Argonauts), and the metaphors of the garden, archetypal mythologems that were almost *de rigueur* in the lyrical poetry of antiquity. In his interpretation of the myth of Orpheus, within the framework of the cycle *Orpheus on the Deck*, Lalić gives his "poet" the role of the archetypal singer and introduces the motif of the metempsychosis of

the poet as a semantic basis of poetry about inspiration. The myth of Orpheus and the metaphor of the garden point to Vojislav Ilić's idylls and to Virgil, a poet who remains a model writer of cosmic poetry in European literary tradition. The image of bees being born out of the rotten bowels of a slain bull in the concluding part of Vergil's *Georgics* and his poetry of cyclical time remain in the in the poetic subtext of Lalić's poetry, as an allusion to the poetic interpretation of the eternal sequence of destruction and rebuilding of the world.

Бојан Јовић

ВИЗАНТИЈА И ВИЗАНТИНИЗАМ КОД
К. КАВАФИЈА, В. Б. ЈЕЈТСА, И. В. ЛАЛИЋА
И Р. СИЛВЕРБЕРГА

Када бих могао да, на месту по избору, проведем месец дана у Антици, мислим да би то било у Византији непосредно пре него што је Јустинијан отворио Св. Софију и затворио Платонову академију. Мислим да бих успео да у некој малој продавници вина пронађем каквог мозаичара-философа који би ми одговорио на сва моја питања, он, коме је натприродно сишло ближе него икада Плотину, јер би понос његове префињене вештине претворио оно што је некада било оруђе моћи Принчева и Свештеника, и убилачко лудило масе, у љупко гипко присуство налик на савршено људско тело.

В. Б. Јејтс, *Визија*.

Кратак компаративни осврт на неколике моменте историје европске књижевности обележене тематско-мотивским упливом Византије и византинизма, уприличен поводом одговарајућих одлика поезије Ивана В. Лалића, отпочеће исказивањем три питања општије природе. Стављајући нагласак на идејно-идеолошку позадину књижевног обликовања, она допуњују чисто поетичка разматрања, повезујући их пре свега са (индивидуалним; песничким) схватањем историје; у том се светлу, пре свих, поставља проблем најшире културне и уже поетичке мотивације нововековних писаца,

који посежу у прошлост и траже надахнуће у заоставштини друштвено-политичког и идеолошко-културног ентитета несталог пре много векова, конкретно Византије, поготово ако рођењем не припадају његовом непосредном територијалном или културном домену. Слично томе, али не и истоветно, јесте питање одређивања особености византијског културног и историјског наслеђа које га чине занимљивим за савремене уметнике и писце разнородних поетика и националних традиција. На крају, када обраћање Византији постане књижевна чињеница, поступак/тема/мотив са одређеним значењем, то јест, када она сама добије статус посредованог књижевног симбола, поставља се проблем врсте читања/дијалога који се воде између писаца окренутих одређеним аспектима онога што би се назвало византинизам.

Како би се макар назначили обриси могућих одговора на наведене упитаности, потребно је најпре дати радно одређење онога што ће се овде подразумевати под „Византијом“ и „византинизмом“. Чини се, наиме, да и сам назив „Византија“, као ознака за друштвено-политичку и културну творевину утемељену на наслеђу хеленистичког духовног живота и римске државе, а одлучујуће обележену хришћанском идеологијом, постаје још од најранијег доба пре носилац многоструких конотација него саморазумљиви једнозначни термин.¹

¹ „Поставши престоница империје, Византион је вољом Константина Великог добио ново име и почео да се назива Константинопољем, Новим Римом. Од тада је реч ‘Византија’ престала да се користи као израз реално постојеће стварности, претворивши се у термин који означава политичке, државне,

У многоме зависан од тумачења историје у оквиру кога се употребљава, назив „Византија“ тако и сам упућује на основну одлику припадајућег ентитета – управо на разноврсност и разнородност састојака који се сустичу у Источном царству, и који током времена по једним виђењима образују јединство или спој, по другима, пак, низ супротности који су током хиљаду година у најбољем случају били у некој врсти динамичке равнотеже.² Када је пак реч о специфичном аспекту, писаним споменицима Византије, песништво се, поред историографије,

црквене и етничке особености, чији је носилац било Византијско царство.

Познато је да сами становници Византијског царства нису себе називали Римљанима, нити Хеленима или Грцима, већ Ромејима, тако да је Византијско царство званично носило назив Ромејско царство. Одатле је јасно да, у строго историјском смислу, термин ‘византијски’ исто тако има услован или вештачки смисао, као и други термин који се понекад употребљава уместо њега – ‘источно-римски’. Још мање историјских разлога има да се Византијско царство назива Грчким царством или *Bas Empire*.“ Фјодор Успенски, *Историја византијског царства, од 6. до 9. века*, Zepher Book World, Београд, 2000, стр. 49-50.

² „На Истоку се романизам суочио са старим културама: јеврејском, персијском и хеленском, које не само што су му пружиле знатан отпор, већ су, са своје стране, на њега разноврсно утицале. На бази римске администрације и правних римских гледишта појављују се слојеви и додаци нарочите врсте, а подлога хеленских филозофских схватања бива проширена манихејским, јеврејским и иранско-персијским идејама и веровањима. Разнолике промене изазвале су германска и словенска имиграција које су проузроковале реформе у социјалном и економском уређењу, као и у војном систему империје. Под утицајем тих нових начела преображава се Римска империја на Истоку, задобијајући постепено карактер византинизма.“ *Исто*, стр. 51.

види као врста стваралаштва кроз које се најбоље може разумети византијска култура, њен дух, поглед на свет, њене вредности, преокупације.³ И у византијској се књижевности, међутим, одражава разноврсност, разнородност и супротстављеност састојака различитог порекла и друштвеног статуса, као, уосталом, и самих начина очувања појединих дела.⁴

Са друге стране, израз „византи(ни)зам“, такође се одликује разноврсним семантичким аспектима. У стручној употреби, он означава нпр. „свеукупност свих начела, под чијим утицајем се постепено преображавала Римска империја у периоду од 5. до 8. века, пре него што се коначно претворила у Византијско царство“, или, пак, нешто слично; у свакодневном говору, међутим, византинизам се данас по правилу употребљава у распону од критичког до негативног значења – најпре асоцира на систем владавине у коме је и државна и црквена власт у рукама једног владара, а у pejоративном пренесеном значењу подразумева покорно служење/удва-

³ Димитрије Богдановић, „Предговор“ у: Ханс Георг Бек, *Путеви византијске књижевности*, СКЗ, Београд 1967, стр. 9.

⁴ „Оно што се најпре може постићи није нека заокругљена целина него пре збирка примера на којима се може видети на које се различите и заплетене начине, понекад бизарне, понекад лишене сваког социјалноисторијског и културноисторијског објашњења, догодило да је ово или оно дело нашло пута од писарнице свога састављача до у наше дане. Па иако ови путеви тако често и ускраћују јасне одговоре, ова историја наслеђа као целина обилује таквим шаренилом да је погодна да илуструје многоструке интересе који су покретали духовни живот Византије.“ Ханс Георг Бек, *Путеви византијске књижевности*, стр. 86.

рање цару; односно претворно понашање, бескрупулозно лукавство у изигравању политичког партнера савеза; наглашену говорљивост, прекомерну учтивост, отменост у друштвеном опхођењу, која током времена добија неповољан призвук и означава гомилање сувишности и у понашању и у писаној речи, често у сврху обмањивања, стварања кривих представа, усмеравања пажње на небитно итд.⁵ При томе негативни призвуци нису особени само за западне односно католичке изворе – придев “византијски”, пре свега у сфери индивидуалног понашања, и на југоистоку Европе означава лукавство, неискреност, лицемерје, склоност сплеткама и превари, као и уображеност, дрскост, таштину и њима сличне негативне особине.⁶

Овакво „читање“ Византије и византинизма делимично је укореењено и у идејама западноевропских мислилаца просветитељско-рационалистичке провенијенције, изразито непријатељски расположених према Источном царству у његовим разноврсним аспектима – тако је Волтер сматрао да је византијска историја „безвредно складиште декламација, и чуда која су срамота за људски

⁵ В. Милош Кнежевић, „Византинизам и тумачење зла“ у: *Српска Византија*, приредио Б. Јовановић, Дом културе Студентски град, Београд, 1993, стр. 236. У вези са проблемом доживљаја Византије занимљив је и сродан рад Владислава Панића „Психолошка анализа доживљавања и поимања израза ‘Византија’ и ‘византијска култура’ у студентској популацији“, стр. 251-256.

⁶ О томе више и код Димитрија Оболенског и Острогорског (*Шест византијских портрета*).

ум“,⁷ Монтескје ју је доживљавао као „сплет побуна, устанака и нискости“;⁸ Гибон, пак, тврди да у Византији током десет векова „није дошло нити до једног открића које би повећало достојанство или унапредило срећу човечанства“,“⁹ док Леки заступа мишљење да она означава „најнижи и најодвратнији облик који је цивилизација до сада попримила“, а да њена историја представља „досадну причу о сплеткама свештеника, евнуха и жена, о тровањима, заверама, општој незахвалности, непрестаном братоубиству.“¹⁰

Описано виђење није остало само у сфери интелектуалних расправа већ је имало одраза и на приказивање Византије у западноевропској књижевности: крајем XIX века, пре свега у француским и италијанским популарним романима, Византија је

⁷ У *Le Pyrrhonisme, de l'histoire par un bachelier en théologie* (1768), поглавље XV: „Des contes absurdes intitulés *histoire* depuis Tacite“. Oeuvres complètes de Voltaire, Mélanges VI. (http://www.voltaire-integral.com/Html/27/14_Pyrrhonisme.html.) О Волтеру и Византији опширније у Tivadar Palágyi: „«Une suite ininterrompue de meurtres, de parjures et de déclamations» : Voltaire et les Byzantins“, у *Cultivateur de son jardin*, Mélanges offerts à Monsieur le Professeur Imre Vörös, Budapest, 2006, стр. 149-171.

⁸ Charles Montesquieu, *Grandeur et décadence des Romain*, 1734, поглавље XXI, Desordres de l'empire d'orient, стр. 185. (<http://www.memodata.com/bibliotheque-svg/lecture-livre.jsp?idLivre=Montesquieu-Empire>)

⁹ Edward Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, W. Strahan and T. Cadell, London 1788. Vol. V, Chapter LIII. B. Yeats u: A Collection of Critical Essays Book, ed. by John Unterecker; Prentice Hall, 1963, стр 131-132.

¹⁰ William Lecky, *A history of European Morals from Augustus to Charlemagne* 2 vols. (London 1869) II, стр. 13.

сликана управо у наведеном кључу декадентизма и егзотизма, лаганог пропадања државе обележеног сплеткама, корупцијом, свирепим убиствима и оргијама. Епоха Источног царства ту се видела као време анонимне корупције без ичег јуначког, при чему се изгубио мушки елемент, а из једноличности издвајали тек понеки женски ликови, као што су „Теодора и Ирена, статичне персонификације женске жеље за влашћу“.¹¹ Као најзначајнији аутори ове врсте књижевности у Француској са краја XIX и почетка XX века наметнули су се Жан Ломбар (*Byzance*, 1890), Пол Адам (*Les Princesses Byzantines*, 1893, *Basile et Sophia*, 1901, *Irène et les Euniques*, 1907) и Иг Лероа (*Les Amants Byzantins*, 1897). Код Италијана, пак, издвојио се Итало Фиорентино, (*Fiorentino, Italo Teodora : scene bisantine*, Roma: ?, 1886, 320 S.), чију је „Теодору, историјски византијски роман који је написао И. Фиорентино, илустровао Ђузепе Пиња”, следећим речима најавио издавач Едоардо Перино из Рима, 13. децембра 1885. у „*Cronaca Bizantina*”:

Теодора — жена која је изишла из најнижег слоја пука, постала је царица на највећем престоу на свету; она представља чудну мешавину одрицања и величине, окрутности, величанствености, великодушности, а представља и предмет вредан проучавања и дивљења. Византијско друштво од пре тринаест векова, са својим теолошким расправама, својим жестокиим уживањима и с чудном гомилом евнуха, бискупа, капетана, кочијаша, измешаних и окупљених око царског

¹¹ Марио Прац, *Агонија романтизма*, Нолит, Београд 1974, стр. 328.

престола, представља достојну круну овој бизарној фигури.¹²

Када је, међутим, реч о сложенијим поетичким творевинама, по уметничкој вредности незаобилазним у историји европског песништва, Византија је послужила као извор надахнућа неколицини песника/писаца из сасвим различитих историјских и културних средина, такође и коренито различитих поетика. Први од њих је Константин Кавафи (1863-1933), чије песничко дело садржи двадесетак радова који се могу окарактерисати као јасно „византијски“ по тематици,¹³ при чему се у већини случајева већ и на нивоу наслова експлицитно

¹² Прац, *нав. дело*. Занимање ове врсте задржало се све до нашег времена, о чему сведочи обимна библиографија романа на тему римске и византијске прошлости, *Historische Romane über das alte Rom, eine Bibliographie, zusammengestellt von Stefan Cramme*, <http://www.hist-rom.de/index.html>.

¹³ Кавафи је на почетку каријере сматрао Византију најпогоднијом сценом својих историјских песама, али је током времена напустио такав план зато што је дошао до закључка да она није подесно окружење за његове ликове. Премда делује збуњујуће – ако се изузму песме из зрелог раздобља постављене у ранохришћанско или каснопаганско раздобље, постоји осам песама које садрже дух онога што је Кавафи називао „наш славни византинизам“ и које се нису појавиле пре 1912, када је песник имао 49 година – захваљујући Кавафијевим необјављеним радовима зна се да је ова изјава ипак поуздана: односи се заправо на 11 других песама написаних између 1888. и 1892, када је објављен и кратак оглед о византијским песницима. Од њих су остали само скраћени наслови, груписани у овлашни тематски каталог, који укључује очигледне парнасовске наслове: *Αρχαία Ημέραι* („Древни дани“), *Αί Αρχαί του Χριστιανισμού* („Почетак хришћанства“), и *Βυζαντιναί Ημέραι* („Византијски

упућује на одговарајућу садржину („Теофил палеолог“, „Манојло Комнен“, „Византијски племић ...“ „Ана Комнена“, „Јован Кантакузен побеђује“, „Ана Даласена“); у посебну групу издваја се 12 песама посвећених Јулијану Апостати („Јулијан при мистеријама“, „Јулијан видећи нехај“, „Јулијан у Нико-медији“, „Јулијан и народ Антиохије“, итд).¹⁴

Кавафијеве песме за позадину имају имагинарни свет смештен на позорницу хеленистичког истока, Рима и Византије у настанку и опадању, која пружа богатство митова и ликова, драматичних ситуација и парадокса, тренутака сумње, преваре и прелома кроз које се могла коментарисати и песничка садашњост. Песника посебно занимају ситуације у којима је угрожен национални или верски идентитет, односно политички или животни статус – већи број састава на византијске теме уобличен је кроз уосећавање у неку историјску или измаштану личност у критичним тренуцима њенога постојања. Примера ради, цар Јулијан Апостата опеван је у младим годинама у тренуцима религиозног коле-

дани“). G.P. Savidis, “Cavafy, Gibbon and Byzantium” (1966). In *Μικρά καβαφικά*, Α', Ерμής, 1985.

¹⁴ До 1981. године канон Кавафијевих песама обухватао је седам наслова посвећених Јулијану, пет објављених за живота и два посмртно. Пет нових (недовршених) песама из рукописне заоставштине као *editio princeps* објавила је Рената Лавањини у *Byzantine and Modern Greek Studies* 7 (1981). Њихов оригинални наслови и године настанка су: *Αθανάσιος*, април 1920; *Ο επίσκοπος Πηγάσιος*, мај 1920; *Η διάσωση του Ιουλιανού*, децембар 1923; *Hunc deorum templa reparaturum*, март 1926; без наслова, са почетним стихом *Είχαν περάσει δέκα πέντε χρόνια*. С. А. Види G.W. Bowersock, ‘The Julian Poems of C.P. Cavafy’, *Byzantine and Modern Greek Studies* 7 (1981).

бања када се опредељује за многобожачку веру наместо хришћанске вере („Јулијан при мистеријама“), неодређени византијски племић опеван је док очекује заслужену судбину губитника у борби за власт супротстављених фракција („Јован Кантакузен побеђује“), Манојло Комнен непосредно пред смрт, итд. Са једне стране, полемишући са увреженим ставом о Византији, оличеним у Гибоновој књизи *Опадање и пропаст Римског Царства*,¹⁵ Кавафи је често преузимао тематска општа места дотадашње литературе на византијске теме – спле-

¹⁵ Успутне белешке на маргинама Кавафијевог примерка књиге Едварда Гибона *Опадање и пропаст Римског царства* представљају сведочење од посебног значаја за праћење песничког развоја. Кавафијев опсежан „дијалог“ са Гибоном у годинама 1893-1899. јасно показује на неслагање са негативним погледима овог осамнаестовековног филозофа историје на Византију и хришћанство, са другим историјским, духовним и естетичким питањима, као и на прихватање грчког романтичарског историчара Константина Паригопулоса, познатог по улози у рехабилитацији доживљаја Византије у грчкој свести друге половине XIX века. Кавафи је у оваквој атмосфери написао серију ‘византијских’ песама ‘националног’ карактера, али их је касније експлицитно одбацио. Након сусрета са Гибоновим идејама Кавафи пролази кроз раздобље песничке кризе (1899-1903) која је довела до преласка ка реализму и песничке зрелости. Песме из овог раздобља одражавају Кавафијево критичко читање митова, приближавање (гибоновском) ироничном погледу на историју и одбацивање романтичарске историографије и симболистичког мистицизма и естетике. Diana Haas, „Constantine Cavafy (Egypt, 1863)“, у: *Greece Books and Writers*. Athens, Ministry of Culture-National Book Centre of Greece and Agra publications, 2001, http://greece.poetryinternationalweb.org/piw/cms/cms/cms_module/index.php?obj_id=2452. Опширније у: Diana Haas, «Cavafy’s Reading Notes in Gibbon’s *Decline and Fall*», *Folia Neohellenica*, (Amsterdam), IV, 1982, стр. 25-96.

тке, издаје, властохлепље византијских великодостојника готово су редовно заступљене у његовим песмама – које би, по правилу, уздигао на највишу естетску раван.

Кавафијева поезија нарочита је из неколико разлога. Пре свега, организационо-семантички ниво не прелази границе појединачних дела (макар не по пишевој намери); будући да нема збирки песама које би указивале на структурну организацију вишег нивоа, нема значењског вишка који настаје из читања песама у међусобном односу, нити у синхронијском нити у дијахронијском аспекту. Осим тога, уз интересовање за историју, личну, политичку и верску, Кавафијева поезија снажно је обележена и његовим тематизовањем сензуалности/сексуалности, пре свега хомоеротизма.

Наизглед тешко спојиве, ове теме су код Кавафија повезане на сасвим специфичан начин: у песми „Опасне мисли“ (*Τα επικίνδυνα*), објављеној новембра 1911, Кавафи се јавно одредио као сензуалист. Иако песма није отворено хомосексуална као потоње, она представља драматичну прекретницу за Кавафија, поготово по спајању сензуализма са занимањем за историју. Лирско ја, млади Сиријац Миртија смештен је у време власти Константа и Константија – сасвим прецизно између 340. и 350. н.е. Миртија је описан делом као многобожац а делом као хришћанин, који изјављује да се неће бојати сопствених страсти, и да ће се подати најсмељивим еротским поривима, будући да је уверен да ће, када дође час да буде аскета, имати снаге за то. Кавафи се, уз помоћ историјских аналогича, креће

ка помирењу сопствене сексуалности и хришћанства. Сиријац из „Опасних мисли“ и поред вере остаје сензуалан, као што се постхумно сазнаје и о хришћанину Мирији у песми из 1929. „Мири. Александрија из 340 н.е. после Христа“, који је уживао у љубави са паганином.

Артикулисање еротских аспеката Кавафијевог песничког гласа одиграло се истовремено са повратком на интересовања за прошлост из деведесетих година XIX века, што је уродило и очигледним прожимањем еротске и историјске димензије. Након родољубивог романтичарског заноса у коме је имала средишњу улогу, Византија се тако, макар као позадина догађаја, још једном вратила у Кавафијеву поезију. У свету сасвим младе царевине било је могуће да се хришћани и пагани лако удруже у неометаној потрази за чулним задовољствима и зато тај свет Кавафи често узима за позорницу својих лирских ситуација. Стари паганизам (осећање дубоке симпатије опевано је у песми „Јоника“) био је снажан и слободан (како га он види); хришћани Антиохије су управо дојучерашњи пагани, и дух из „Јонике“ још живи у њима. Антиохија је веома важан симбол за Кавафија – тамошњи људи су неморални, живот им је угодан, и хришћани су.

Основну претњу таквом свету Кавафи је видео у цару Јулијану Апостати, одгојеном у хришћанској вери али преобраћеном у паганизам. Аскетском Јулијану је песник посветио дванаест радова, са ипак веома суженим распоном тема у односу на могућности: Јулијанова младост, Јулијан и Антиохија, Јулијанова смрт. Иако је на располагању

било много занимљивих тренутака из његовог верског деловања, попут слабости карактера коју је испољио према паганима у Паризу и Цариграду, односно чудесно спреченим покушајима да поново изгради и оживи храм у Јерусалиму, заједнички именилац свих песама посвећених Јулијану јесте хришћанство. Кавафи тако пева о годинама Јулијанове младости, у којима се догађа његово преобраћење у паганизам и које ће послужити за декор још три сличне песме. Кавафи још истиче Јулијаново лицемерје, пуританску нетрпељивост; извори оправдавају овакво виђење, али многи дају основа и за другачију слику.

Толерантно хришћанство било је од велике важности за Кавафија док се бавио Јулијановим догматинама. Антиохија, и шире, Византија, у том светлу представљају симбол, историјски остварену могућност да се уједно буде и сензуалан и паганин и хришћанин. Тумачење сопствене еротичности кроз историјске примере омогућило је Кавафију да сачува оно што му је вероватно било најважније – лична уверења, веру и национални идентитет. Изузетан труд око налажења историјских извора¹⁶

¹⁶ О томе колику је пажњу Кавафи посветио историјској заштитности своје поезије сведочи и напомена уз недовршену песму о Атанасију. На рукопису ове песме из априла 1920, Кавафи је десетак година касније додао забелешку да није могао да пронађе антички извор за догађај испеван у песми, преузет из Бучерове историје египатске цркве: причу о два калуђера који су дознали Јулијанову смрт вантелесним опажањем док су били у чамцу са Атанасијем на Нилу. Кавафи није нашао одговарајући запис у Мињеовој *Patrologia*, нити у тому 67 нити у тому 82, и напоменуо да уколико нема извора, песма не стоји. Овако снажна упућеност на историјске изворе рет-

вероватно је последица потребе да се покаже да је заиста постојао свет који је могао да прихвати, сензуалисту, хришћанина, и Грка.

Као други незаобилазни моменат у историји књижевних обрада византијских тема, јавља се поезија Виљема Батлера Јејтса (1865–1939). У Јејтсовом обимном делу само су две песме обележене Византијом, обе са експлицитним одређењем у наслову и непосредним упућивањем на тему на неколиким местима и у садржају („Пловидба за Визант“ и „Визант“, написане 1926. односно 1930. године). Иако по учесталости занемарљиве у односу на целину опуса, „византијске“ песме спадају међу његова најзначајнија поетска остварења и међу најпознатије песме у историји европске књижевности. Када је пак реч о другим Јејтсовим саставима, без сличних експлицитних означитеља, било би тешко доћи до закључка да су непосредно ближе повезане са наведеним предметом, иако се у ширем смислу може говорити о заједничким поетичким претпоставкама.¹⁷

Настале у различитим временима, Јејтсове византијске песме међусобно се допуњавају, одајући истоветност песничке визије, то јест представљајући практично две етапе једнога те истога путовања од овоземљаског, телесног и пролазног ка

ка је у историји поезије. Bowersock, ‘The Julian Poems of C.P. Cavafy’.

¹⁷ То се пре свега односи на саставе „Инисфри, острво на језеру“ и „Кула“.

оностраном, духовном и вечном.¹⁸ Прва, „Пловидба за Визант“, тематизује жудњу лирског субјекта да се ослободи окова остарелог тела и пресели у духовну вечност оличену византијском (занатском) уметношћу, док доцнији састав „Визант“ разрађује конкретне поједности таквог подухвата кроз низ слика мистичко-симболичког карактера. Остарели лирски субјект прве песме одваја се од уобичајених земаљских и материјалних оквира постојања и запућује ка светом граду Византу како би молитвом успео да се ослободи смртног тела и нађе спасење у савршенству ванвремене византијске уметности. У другој песми граница је пређена, субјект напушта живот и улази у стварност нељудске вечности, где посматра оно што се око њега догађа на путу до преображаја у царевој ковачници. Песма одговара тематским оквирима најављеним у дневничком запису, које Јејтс спаја са ширим идејним претпоставкама свог виђења Византије.¹⁹

¹⁸ Рукописне верзије песама и пропратне (дневничке) забелешке показују песникову интенцију односно процес селекције мотива и слика и апстраховања значења. В. опширније Curtis Bradford, „Yeats’s Byzantium Poems: A Study of Their Development“, у *Yeats: A Collection of Critical Essays*, ed by John Unterecker, Prentice Hall. Englewood Cliffs, NJ. Publication 1963. стр. 93-130, и А. Norman Jeffares, „The Byzantine Poems of W. B. Yeats“, *The Review of English Studies*, Vol. 22, No. 85. (Jan., 1946), pp. 44-52.

¹⁹ „Тема за песму ... Описати Византију каква јесте у систему на крају првог хришћанског миленијума. Мумија која хода, пламенови на уличним угловима где се душа прочишћава, птице од кованог злата које певају у златном дрвећу, у луци нудећи леђа уплаканим мртвима како би их однели до Раја. Ове теме су већ неко време у мојој глави, нарочито последња.“ 30. април. *Pages from a Diary Written in Nineteen Hundred and*

За разлику од Кавафијевог интимистичког реконструисања античке или византијске прошлости кроз опевање преломних тренутака у животу појединца, државне, националне или верске заједнице, без неке шире или систематичније концептуализације историје, Јејтсова заинтересованост за Византију дубоко је укореењена у његова философско-мистичка схватања историјског процеса, у најразвијенијем облику изложена у *Визији* 1925. (1937) године. Згуснуте у тексту малог обима, Јејтсове идеје изузетно су сложене и тешке за праћење; у њима песник настоји да сједини симболизам, мистицизам, спиритуализам, естетичке погледе и виђење идеалне државе/епохе Византије, што је уочљиво и његовим одговарајућим песмама.

Темељна претпоставка Јејтсовог схватања света јесте уверење о потпуној међузависности и преодређености свих појава у универзуму. Ова основна идеја изражена је кроз симболизам Великог кола, (тј. круга/точка – „Great Wheel“), међусобно прожетих спирала („gyres“) и месечевих фаза, помоћу чијих се супротности и цикличних путања повезују и условљавају људски живот, историја и природа.

Велико Коло у Јејтсовом виђењу састоји се од две супротстављене спирале, примарне и антитетичке, које се окрећу у супротним смеровима и представљају силе које управљају умом, животом и свемиром. Ове спирале састоје се од још четири,

Thirty, стр. 2, према Т. R. Henn, *The Lonely Tower: Studies in the Poetry of W.B. Yeats*, Pellegrini & Cudahy, New York 1952, стр. 215.

које оличавају оно што Јејтс назива способностима – Вољу и Маску (оно што јесте и што би требало да буде), и Креативни ум и Тело судбине (онога који зна и оно што се зна). Јејтс потом уводи и нумеричке ознаке симбола које одговарају месечевим фазама и помоћу којих се одређује сваки могући мисаони или животни чин.²⁰ Песник своје убеђењу даје и коначни геометријски облик, сматрајући да се цели систем заснива на веровању да се највиша реалност, симболисана сфером, у људској свести јавља кроз низ противуречности.

Сходно изложеним начелима, Јејтс дели историјско време на цивилизацијске циклусе у трајању

²⁰ На нивоу појединачне личности, месечев циклус одсликава човекову суштину кроз двадесет осам фаза. Потпуно помрачени Месец прве фазе представља савршену објективност личности, док пуни Месец у петнаестој фази означава потпуну субјективност. Петнаеста фаза такође означава врхунац личне зрелости на путу од објективне дечје безобличности до старачке неиздиференцираности. У њој се душе рађају као духови, и то је фаза „апсолутне лепоте“, самосвести и потпуне усамљености, у којој индивидуално постојање није могуће. Усложњавајући своје ставове, Јејтс повезује изложене идеје са учењем о цикличним кретањем, поновним рођењем и темељним супротностима у космосу. Месечеве фазе најпре ступају у сложене односе са фазама Сунца. Крај сваке календарске године доноси са собом пролећно препорађање а Месец и Сунце, дан и ноћ, лето и зима, никада не престају да се међусобно супротстављају и сједињују. Када је пак реч о Великој (платонској) години, небеска тела се сваких 36 (односно 26) хиљада година враћају на почетне позиције, што означава крај једног циклуса; Велика година има своје супротности дана и ноћи и четири годишња доба изражена кроз различите распореде звезда и зодијачких знакова. Јејтс сматра да временска раздобља у Великим колима чине временске одсечке још Већих кола, све до највишег нивоа.

око 2000 година. Сваки циклус обухвата и друге циклусе, али и представља њихов саставни део, у исто време делећи се и умножавајући са два; сваки од тако образованих циклуса представља једно доба или фазу, образовану од две испреплетане спирале Великог кола, „антитетичке“ односно „примарне“. Сходно томе, свака од фаза/циклуса/цивилизација (од по једне, две или четири хиљаде година) такође је „антитетичка“ или „примарна“. Прве су субјективне, аристократске, насилне и противуречне, друге пак објективне, демократске, пожртвоване и теистичке природе.

У таквом систему класично античко раздобље, које је антитетично, обухвата 2000 година, до хришћанског, примарног, раздобља. Рановизантијско раздобље траје пак од 560. до 620. године и, по Јејтсовом уверењу, одговара раздобљу ране ренесансе од 1450. до 1550. На мањим хиљадугодишњим круговима-колима оба ова раздобља одговарају петнаестој месечевој фази, у којој долази до уравнотежења и прожимања супротности – успостављају се везе између уметности и митологије, поетске слике живе вечним животом, мисао и воља се не разликују, промишљање и жеља се сједињују а случај и избор могу заменити место без губљења идентитета. У складу са тим, на друштвено-историјској равни постиже се идеал јединства културе, при чему је то нарочито изражено у Византији шестога века, која је временски ближа антитетичкој цивилизацији класичне антике.²¹

²¹ Irving Seidin, *William Butler Yeats: The Poet as a Mythmaker, 1865-1939*. Michigan State University Press. East Lansing, 1962, стр. 91.

Управо захваљујући времену у коме се појављује, и које одговара равнотежи супротстављених сила на ширем, космичком, плану, Јејтс сматра да је у раној Византији постигнуто у историји незабележено јединство израза религијског, естетичког и практичног живота:

„Сматрам да су у раној Византији, можда као никада пре у забележеној историји, религијски, естетички, и практични живот били једно, да су архитекте и занатлије, иако, можда, не и песници – јер језик је био оруђе спорења и мора да је прешао у апстракцију, говорили и мноштву и појединцима. Сликари, радници који су обликовали мозаике или радили у злату и сребру, илуминатори светих књига, били су скоро безлични, можда скоро у потпуности лишени личне замисли, уроњени у своју тему и тако у визију целог народа.“²²

Појединачна душа, прочишћена од сексуалне жеље, у тако протумаченом византијском раздобљу има могућност да, путем уметничких остварења визије кроз коју се обзнањује „невидљиви господар“, напусти коло постајања и утекне у ритам, склад и ватру *Animae Mundi*, о чему и певају Јејтсови стихови посвећени Византији. Схваћена као раздобље у коме савршенство уметности одсликава право јединство бића на свим нивоима реалности, полазиште византијских песама и незаобилазни контекст њиховог тумачења, својим мистично

²² William Butler Yeats, *A Vision, y: The Major Works: Including Poems, Plays, and Critical Prose*, Oxford University Press, 2001, стр. 441. В. и А. G. Stock „A Vision“, y: Yeats: *A Collection of Critical Essays*, стр. 139-155.

симболичним аспектима на ширем књижевноисторијском плану Јејтсова Византија допуњава Кавафијеву интимистичку визију, обогаћујући тематску грађу која ће се наћи на располагању потоњим песничким поколењима различитих култура.

Када је реч о српској књижевности, месту и улози Византије и византинизма у њој, и посебно, у поезији Ивана В. Лалића, присуство овог мотивског комплекса обично се тумачи као саставни део нарочите традиције, актуализоване у оквиру наше књижевности у тренутку њене дефолкlorизације и дерустикализације.²³ Прихваћена најпре од стране типично грађанских песника као што су Дучић и Ракић и исказана кроз помало наивно и театрализовано осећање историје, Византија тек код Бојића добија обресе „праве песничке визије историје”. У српском модерном послератном песништву Византија и актуелно осећање историје постаје присутно и код Васка Попе, Миодрага Павловића, Бранка Миљковића, Јована Христића и Ивана В. Лалића, чији се историјски доживљај доводи у везу са Бојићевим.

Присуство Византије у српској књижевности 20. века објашњава се и могућим угледањем на стране узор: наши модерни песници, читајући Кавафија, имали су на располагању једну нужну паралелу; тако оно што је Кавафију Александрија хеленистичког доба, најобухватнија и најцелови-

²³ Јован Христић, „Предговор“, у: Иван В. Лалић, *Изабрane и нове песме*, СКЗ, Београд 1969, стр. XIX-XX.

тија перспектива која даје кохерентност и смисао збивањима, то је Византија за наше песнике.²⁴ У случају Лалића, међутим, можда би требало говорити пре о Јејтсу, будући да је уз историографске подстицаје изразито присутна и митско-мистичка компонента, која подразумева и нарочито, у многоме песимистичко, схватање историјског процеса.²⁵ Ако је Византија код Лалића наша веза са традицијом свих традиција, контакт са коренима европске културе, сведочанство о вези српске и византијске културе, „симбол континуитета” она је и део историје које сеже до архетипског.²⁶ У том смислу у обради ове теме уочава се и одређена врста историозофије: слом Византије доживљава се као резултат дијалектике историје, будући да царевина нестаје у тренутку када је испунила своју (непознату) меру,

²⁴ Када се, међутим, подробније размотре појединачне поетике, може се поставити питање да ли се ова аналогија, и у случају Кавафија и у случају наших песника, заснива на адекватним претпоставкама.

²⁵ Одређени Кавафијеви стихови (попут „Без варвара сада што ће бити с нама? / Ти људи, на крају, бјеху неко рјешење“ – „Ишчекивање варвара“) ипак су подстицајни за поређење са ширим аспектима Лалићевог доживљаја теме.

²⁶ Христић, стр. XII; односно, Лалићевим речима „Постоји она историјска, која је од непроцењивог значења за духовну и интелектуалну културу мога народа. Постоји и она митска („Сви ми имамо своју Византију, из које смо избачени, којој припадамо”, каже Чарлс Симић.); Византија је једина метафора за свест о пореклу, свест о извесном насушном континуитету. Покушао сам да у низу својих песама те две Византије ставим у дијалог; тачније да их сјединим у једном скривеном дијалогу између историјског и митског. Тај дијалог се одвијао посредством слика, посредством метафора.” *Дела Ивана В. Лалића*, ур. Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, књ. 4, стр. 282.

када је исцрпла снагу да даље усавршава оно чему је била посвећена. Стога се на пропаст Византије гледа не као на трагичан већ „логичан“ догађај.²⁷

Уколико се Лалић обраћа византијским темама од својих почетака до последњих песничких састава (1955-1992), односно уколико поставља Византију у средиште свог песништва, као нама најближе цивилизацијско језгро и као раскрсницу преко које води наш легалан пут до старе Грчке, али и до византијске Италије („Јоана из Равене”, „Излет у Торчело”), онда разматрање ове теме и мотивског комплекса упућује на саму суштину његовог песништва,²⁸ и то и у дијахронијском и у синхронијском смислу.²⁹

У Лалићевом опусу постоји петнаестак песама са одредницама које експлицитно упућују на византијске теме; десет састава од њих, у распону од

²⁷ Љубомир Симовић „Сметње на везама Ивана В. Лалића“, у: И. В. Лалић, *Сметње на везама* (1975), СКЗ, Београд, 1975, стр. 114.

²⁸ Византија „није тек једна од тема у Лалићевој поезији. У њој се, као у некој врсти жиже, преламају све битне смисаоне линије, почев од односа према традицији до питања о могућностима и сврси певања. Још више, однос песничког субјекта према Византији није само однос према наведеним темама или поезији самој него, уједно, према сопственом бићу и захтевима какви се себи постављају и у другим песама.“ Александар Јовановић, „У знаку мнемосине. Лалић и Византија“, у: И. В. Лалић, *Верни одсутном прволику. Три византијска круга*, Народна књига, Београд, 1996, стр. 97-98.

²⁹ За сажет преглед византијских тема код Лалића из додатног угла теорије интертекстуалности в. Светлана Шеатовић-Димитријевић, *Традиција и иновација. Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*, Филип Вишњић, Београд, 2004, стр. 94-103.

1955. до 1974. године, насловљено је „Византија“ и пропраћено редним римским бројевима (II-X), док остали на припадност теми указују на различите начине, непосредне или посредне (насловима – „De administrando imperium“, „Концерт византијске музике“, „Шапат Јована Дамаскина“, односно стиховима, као у „Acqua Alta“).³⁰

Лалић већ на почетку песама посвећених Византији излаже већину момената који се традиционално обележавају као битни за историјску и културну специфичност царевине (положај између ислама и католичанства; супротстављање западне материјалности и источне духовности; спој античког и хришћанског, односно европског и азијско-оријенталног, наслеђа), али и заметке тематике специфичне за индивидуалну поетику (остварена лепота која је осуђена да нестане и њено трајање након нестанка, битност укупног византијског наслеђа за положај и судбину савременог песничког субјекта). Полазећи од наведеног поетичког основа, Лалић у доцнијим стиховима развија и усложњава песнички доживљај Византије, али га и истовремено и смисаоно сиромаша односно разграђује. Сагледа-на кроз призму историје која се, у најмању руку као и градитељским, исказује и рушилачким силама, Византија се јавља као остварено савршенство које

³⁰ Уколико се тумаче по најширим критеријумима, „византијских“ песама могло би у Лалићевом опусу бити тридесетак, онолико колико је обухваћено у избору *Верни одсутном прволику* А. Јовановића. Ипак, требало би имати на уму коментар приређивача да „ако се узму у обзир и други, нетематски критеријуми (доживљај времена, природа песничке слике), онда границе између византијских, српсковизантијских и других песама постају сасвим непоуздане.“ Стр. 109.

због тога мора да буде кажњено и да пропадне, и чија једина нада, у неку врсту продуженог трајања, лежи у памћењу младих (словенских) народа који тек ступају на историјску сцену. Нада у преношење наслеђа и љубављу обележено удахњивање смисла у след догађаја, препун празнина и прекида, не зависи, међутим, само од спремности поколења која долазе. Поверење у историјско памћење или осмишљавање показује се још неутемељенијим када се у обзир узме објективна немогућност да се разуме смисао неке претходне појаве. Или, најгоре од свега, услед изгледа да потоњи свет буде бољи и складнији од оних који му претходе, коначни исход може бити нестанак потребе да се уложи било какав напор у одгонетање (византијског) историјског наслеђа.

Лалићев песнички доживљај Византије одвија се тако дуж целе осе прошлост-садашњост-будућност. Све временске димензије суделују у борби за освајањем смисла – однос будућих поколења и раздобља залог је спасења или коначне пропасти Византије, исто као што је разумевање Византије предуслов поимања савременог тренутка и судбине која га може задесити. Покушај уношења реда и сувислости у след догађаја, међутим, изгледа да је унапред осуђен на неуспех – на најширем плану остаје „сумња/У истинитост слике“, или пак знање „Да ће се друга извршити правда,/Негде ван овог сна, ван овог гнева,/Негде далеко, без наде далеко,/Где стопа Бога оклева да ступи.“³¹

³¹ „Војничко гробље“, *Верни одсутном прволику*, стр. 86. Појам Византије преко Лалићевог осећања историје доводи се у везу са појмом „слике“, преко које је у време иконофилства

Лалићева Византија је тако, осим еонима, заклоњена и сенком скептицизма и агностицизма, израженог синтагмом „сметње на везама“; у коначном исходу несазнатљивост представља темељно метафизичко начело, чини се, јаче чак и од саме силе љубави.

Уколико је западноевропско књижевно интересовање за Византију и византинизам са краја XIX века било изражено кроз романескно стварање намењено најширој читалачкој публици, тако се и концем XX века изнова јавља тенденција прозне обраде тематике у оквиру жанра који би се могао сврстати у „тривијалну“ литературу. Реч је о сасвим неуобичајеном остварењу за дотадашње књижевне излете у Византију, о научнофантастичној новели „Пловидба за Византију“ Роберта Силверберга.³² Насловом рада, као и честим парафразирањем и навођењем стихова, Силверберг јасно указује да гради приповест полазећи од Јејтсове поезије, развијајући њене основне мотиве у футуристичку

у Византији водио једини естетски пут до оностраног. По природи ствари, Лалићу су, као средство изражавања и посредовања смисла, ипак најближе речи.

³² „Sailing to Byzantium“ је 1985. године добила „Небулу“ за најбољу СФ новелу, тј. прозни рад обима између 17500 и 40000 речи, према начелу генолошког разврставања које примењује „Удружење америчких писаца научне фантастике и фантастике“. Код нас је преведена као „Пловидба за Византију“, у *Монолит*, СФ магазин, бр 3, Београд, 1986. Стр. 409-451. За интерпретацију Силверберговог текста в. Miroslav Milutinovic: „Robert Silverberg’s ‘Sailing to Byzantium’“, <http://www.aboutsf.com/lessons/files/SilverbergByzantium.doc>.

визију која представља ново, неочекивано, али и сасвим утемељено, читање предлошка.³³

Византија односно Цариград у Силверберговом раду укључује се по два основа – са једне стране, специфичним књижевним значењем које мотив добија у истоименој Јејтсовој песми, са друге стране, непосредном улогом коју има у књижевном свету моделованом према захтевима СФ жанра. Новела развија тему (покушаја) превазилажења смртности у неком далеком времену без историје, човечанства и човека. Притом су личности и места из различитих историјских тренутака, технологијом која је достигла разину езотеричне магије, спојени у потпуно уметан свет заснован на чистој произвољности.

У Силверберговој визији будућности малобројно становништво технолошки напредне цивилизације користи плодове научне и техничке вештине како би, забаве ради, путовало по великим градовима³⁴ реконструисаним у њиховом (готово изворном) облику, како архитектонском тако и демографском. На планети Земљи у исто време може постојати само пет градова; метрополе, различитих просторних и временских координата (нпр. Александрија, Мохенџо-Даро, Нови Чикаго, Чанг-ан, Рио де Жанеиро; осим историјских, понекад се праве и чисто митолошки градови, попут Асгарда), зидају се и

³³ „Јејтсовска“ атмосфера и поетизација приповедања чине можда и најјаче књижевне стране Силвербергове варијације на тему Византије.

³⁴ С тим у вези в. Екову анализу актуелних градова забаве, насловљену “The City of Robots,” у: Umberto Eco, *Travels in Hyperreality*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1986.

разграђују без престанка, и тај посао обављају роботи. Иако се насеобине обликују веома пажљиво, у основи по моделу из њиховог изворног времена, у њима се налазе и анахронизми, грађевине које нису могле да ту постоје, или макар не у времену које је реконструисано.³⁵ Такође, реална бића и створења из маште налазе се једна поред других, имајући подједнак онтолошки статус.³⁶

Слично је и са становницима планете, који су подељени у три скупине. Две су несумњиво уметне („привремени“ и „посетиоци“), док је трећа раса, „грађани“, недефинисане природе, али је, по свему судећи, и она створена вештачким путем.³⁷

³⁵ „Пустио је да му поглед лута од запада до истока, од Капије Месеца низ широку улицу Канопуса, онда ван, преко луке, па у даљину, до Клеопатриног гроба и до врха дугог, витког рта Лохиас. Све је било на свом месту и све перфектно, обелисци, статуе, мермерне колонаде, дворишта, светилишта, шумарци, чак и сам велики Александар у свом ковчегу од кристала и злата: диван, сјајан пагански град. Али било је и ненормалности — покрај јавног парка јасно се видела џамија, а недалеко од Библиотеке уздизала се грађевина налик на хришћанску цркву. А они бродови у луци, они са црвеним једрима и мноштвом јарбола — па то су свакако средњековни бродови, штавише бродови из позног средњег века. Такве анахронизме је већ виђао и у другим градовима. Ови људи без сумње сматрају да је то забавно. За њих је живот игра. Играју је без престанка. Рим, Александрија, Тимбукту — што да не?“ Стр. 410-411.

³⁶ Зоолошки врт у Александрији поседује носороге, газеле, лавове, као и хипогрифе, једнороге, базилиске, на улицама се могу видети кентаури и сфинге, као и Херакло који проноси главу Горгоне. У Мохенџо-Дару, пак, срећу се химерична бића из хиндуистичког предања, састављена од животињских и људских делова.

³⁷ Осим „привремених“/“савременика“, насељеника тренутно постојећих градова, који у њима обављају неки одговарајући

Силвербергова прича заснована је на љубавном односу мушкарца из нашег доба, Чарлса Филипса, пренесеног у далеку будућност (у L век) – како се испоставља „посетиоца“ који симулира Њујорчанина са краја XX века, и жене из будућности, Ђоје. Љубавни пар током времена долази до критичних спознаја које из темеља мењају њихов доживљај себе и света – Филипс спознаје да је конструкт, и да су сва његова сећања искуства и успомене лажне односно усађене, а Ђоја да је, за разлику од осталих грађана који су бесмртни, „кратковека“, тј. смртна

посао, али пасивно и без душе, и чија судбина након расклапања градова није јасна, постоје и „грађани“. У броју од око 4,5 милиона, они се непрестано селе од града до града, лутајући као дружина богатих туриста без сталног пребивалишта. „Грађани“ су бесмртни и не старе, никада се не баве никаквим радом будући да работи и „привремени“ раде све уместо њих. Понашају се као виша раса и опходе се са нижим људским облицима са одређеном дозом презира. Интелектуално су радознали и желе да сазнају све, но њихова је знатижеља површна. Прошлост им се чини недељива, фантастична и нестварна, будући да не поседују временску перспективу нити могућност да разликују раздобља. Налик је на фикцију, нешто је далеко и невероватно, никада схватљиво. „Кратковеки“ су пак појединци чији је животни век ограничен услед неке генетске грешке. Ово изузетно ретко стање разликује их од осталих „грађана“ који су суштински бесмртни. „Кратковеки“ развијају одређено поимање постојања и времена, и труде се да искористе време што брже и на што бољи начин. У хијерархији човеколиких бића „посетиоци“ спадају у средину између „грађана“ и „привремених“. Њих је најмање; по свему судећи вештачке природе, налик су на савршено израђене интелигентне компјутерске програме: представљају збир особина људи из одређенога доба усађених у уметно направљену особу, са осећањима и мислима и телесним функцијама, и иницијално су потпуно несвесни да су синтетисани. Савршенији су од „привремених“ јер поседују слободну вољу, осећају се и сматрају људима.

услед неког генетског поремећаја.³⁸ Прича се, након растајања и поновног здруживања љубавника, завршава њиховим поласком у нови град отворен за посете, Константинопољ, са надом у могуће спасење Ђоје кроз преображај у „посетиоца“.

У представљању свог утопијског универзума Силверберг се држи практично само појавне равни, избегавајући да прецизира ко су стварни управљачи догађајима, ко су његови „невидљиви господари“. Иако су принципи функционисања стварности наизглед сасвим јасни, ипак није јасно ко их је успоставио, нити са којом сврхом. И поред експлицитних номиналних временско-просторних одредница, односно одређења ликова, свет будућности заправо одаје крајње неизван онтолошки статус – педесети век по свему судећи не броји се од Христовог рођења: док Месец и Сунце изгледају исто као и данас, континенти више нису на својим местима, сазвежђа су различита, што упућује на то да је полазна тачка рачунања времена или померена милионима година у будућност, или да је окружујући време-простор чисти конструкт планетарног нивоа. Испоставља се да исто важи и за целокупну његову популацију.

Јејтсовска реалност занатлијских творевина – механизма, која води ка вечитом постојању у пламену *душе света*, овде је доведена до савршенства. Но, то је савршенство, како се показује, у многоструком површно, лакоумно и равнодушно. Свет је чиста

³⁸ Свест о несавршености доприноси да се код Филипа и Ђоје развије и душевна везаност и тежња за моногамијом, за разлику од осталих грађана код којих је промискуитет уобичајен, те се парови здружују и разилазе по вољи.

воља и представа, одређена да се одвија на нивоу видљивог – нема начина да се прегледају рукописи непознатих дела великих античких писаца сачуваних у александријској библиотеци, будући да су сви библиотекари увек заузети. Када је, пак, реч о „људима“, у свету фриволног фитнеса вечите младости више душевне функције везују се практично једино за аутсајдере, који уједно чувају и појачану свест о егзистенцијалној индивидуалности. Стога крај Силвербергове новеле „Пловидба за Византију“ представља тежњу да се превазиђе старост и коначна смрт, али и да се то решење потражи у области постојања нижег реда, у којој се, макар и услед (отклањања) системске грешке, чува клица историјског памћења, али и аутентичне људскости.

Враћајући се на крају питањима изреченим на почетку овога рада, о културној и поетичкој мотивацији надахнућа заоставштином Византије, о особеностима византијског културно-историјског наслеђа привлачним за писце разнородних поетика и националних традиција, и о дијалогу који се води између писаца који се обраћају аспектима византинизма, показало се да је током протеклих стотинак година не само европског песништва и књижевности, Византија, у складу са сложеним историјским, географским, верским, националним и културним претпоставкама, постала многозначни симбол. У њему су писци различитих поетичких полазишта могли да пронађу грађу за најразличитија тумачења – за Византију као крваво царство

деспотизма и интрига; време-простор љубавне и верске толеранције и чулних уживања; највишу фазу у људској историји и прожимање свих човекових интелектуалних и уметничких потенцијала; корен националног идентитета и залог потраге за вишим поретком постојања у континуитету; или пак немилосрдну опомену о ништитељској историји без икаквог смисла; наду у победу над пролазношћу и смрћу.

У позадини толико различитих књижевних обрада увек се нашло неко одређено схватање историје и стварности, интимистички доживљај еротски обележене епохалне могућности крхке равнотеже мноштва супротности, историозофско виђење прожимања свих аспеката живота и свемирских ритмова у безличном/надличном савршенству уметничке визије, песимистички доживљај потпуног распада (могућности поимања) смисла човековог историјског усуда. Ова становишта оивичена су двема крајностима у поетичким посезањима за Византијом и византинизмом – са једне стране, рационалистичким тумачењем које одбацује вишу сврховитост догађаја, објашњавајући мотивацију људских поступака најелементарнијим индивидуалним или колективним нагонима, израженим кроз освајања и пљачку, сплетке, издаје и убиства, са друге, пак, високософистицираним постисторијским СФ-симулакрумом, који истовремено призива јејтсовску визију превазилажења телесности и пролазности магијом занатско/технолошке вештине као и низ мислилаца од Платона до Бодријара и Ека, који разматрају однос изворне стварности, њене копије/реплике, и над-стварности.

Византијски тематско-мотивски комплекс тако је прешао пуну значењску путању од оличења приземне и зле прошлости до ванвремене постапокалиптичке будућности, као и од географски и културно мање или више непосредно утемељених виђења до измаштавања из перспективе искуства других култура, па и удаљених континената, на крају од позивања на конкретне историјске изворе до чисто књижевног интертекстуалног маштања на задате теме.³⁹ Да ли су, и у којој мери, тиме исцрпљене и битне поетичке могућности садржане у историјској и фикционалној Византији и византизму, то може да покаже само време које долази.⁴⁰

³⁹ При томе су се етапе на путу допуњавале и настављале на својврстан начин, варијацијама и комбинацијама парова индивидуално/колективно, и смислено/бесмислено, везаним за носиоце и за телеолошку димензију историјског процеса чији је Византија саставни део.

⁴⁰ Одговор на ово питање можда је садржан и у чињеници да је Радослав Петковић недавно објавио књигу „есејистичке прозе“ *Византијски Интернет* (Стубови културе, Београд, 2006), у којој се, између осталог, осврће на проблем „виртуелности Византије“ тј. на питање да ли је, и на који начин, Византија икада и постојала.

Bojan Jović

BYZANTIUM AND BYZANTISM IN C. CAVAFY, W. B.
YEATS, I. V. LALIĆ AND R. SILVERBERG

Summary

With reference to the pronounced thematic and motif-related presence of Byzantium and Byzantism in the poetry of Ivan V. Lalić, the paper presents the basic elements of a comparative analysis of related phenomena in the history of contemporary European literature. It points to the literary-ideological background of literary creation, thus complementing purely poetic analyses, first of all by reviewing the (individual, poetic) notion of history; questions are raised pertaining to the broadest cultural and, more narrowly, poetic motivation of New Age writers who seek inspiration in the heritage of a social-political and ideological-cultural entity that perished many centuries ago; about the specific characteristics of the Byzantine cultural and historic heritage that make it interesting to contemporary artists and writers belonging to diverse poetics and national traditions; about the type of reading/dialogue conducted between writers who address certain aspects of what would be called Byzantism. Pointing out the basic characteristics of the individual treatment of this thematic complex in C. Cavafy, W. B. Yeats, I. V. Lalić and R. Silverberg, the paper ends with a synthetic review of the issue.

Персида Лазаревић Ди Ђакомо
ЛАЛИЋЕВ ИТАЛИЈАНСКИ ИТИНЕРАРИЈУМ:
„У ТРАГАЊУ ЗА ПРЕЦИЗНОМ
ИЗРАЖАЈНОМ СИНТЕЗОМ“

Италија у делима Ивана В. Лалића представља свеприсутан звучно-визуелни појам, незаобилазан за разумевање слике света у његовој поезији. То је већ напоменуо Никша Стипчевић кад је, тумачећи *Четири канона*, предочио Лалићеву песничку метафизику: „Лалићев медитерански дух је хтео [...] да затвори хришћански и културни круг Медитерана, коме је увек била окренута његова поезија: Византија и Рим, Грчка и Италија, Србија и Медитеран, море и његове обале, између обала – море, тај елеменат *страха* и *наде*, по коме је обавезно *бродити* – *navigare necesse est*.“¹

И заиста, Италија је, несумњиво, у сваком погледу, део оне Лалићеве „унутрашње географије“ о којој песник сам говори, кад каже да се „завичај“

[...] саставља „део по део“ – од онога што сам у некој другој песми назвао „места која волимо“. А то су места на којима ме сустижу и пресрећу знакови „као правда / са друге стране, где је повод љубави неважан / а љубав насушна“ ... [...] Таквим местима морам да се враћам – и она испуња-

¹ Никша Стипчевић, „Четири канона Ивана В. Лалића“, у *Учитавања*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, стр. 53.

вају ту никад поуздану мапу нечије унутрашње географије.²

Та се географија Италије, односно „песничке мапе“ о којима говори Александар Јовановић, и које нас позивају на „нова путовања“³, остварује у Лалићевом песничком опусу на неколико начина: кроз усвајање традиционалних италијанских поетских облика, затим цитатима и парацитатима (евидентним или криптованим), односно кроз бројне интертекстуалне релације (које је уочила и груписала Светлана Шеатовић-Димитријевић⁴), и тематски, у склопу Лалићевих (тразверзалних) поетских целина, а све у сврху истраживања оне „прецизне изражајне синтезе“ о којој је Лалић говорио⁵.

² „Поезија – похвала чуду заданог нам света (изводи из разговора)“, у Иван В. Лалић, *Дела*, IV, прир. А. Јовановић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, стр. 274.

³ Александар Јовановић, „Песничке мапе Ивана В. Лалића“, *Савременик*, 1-2, јануар-фебруар 1986, стр. 112: „У отвореном простору ове поезије непрестано се укрштају просторне и временске координате: на обалама и у затонима још увек сусрећемо митске и историјске јунаке, који, пак, одвојени од свог завичаја постају неми и ништа нам не говоре. Тако је легенда у Лалићевим песмама претворена у географију, географија у историју, читаво људско искуство у симбол.“

⁴ Светлана Шеатовић-Димитријевић, „Развој интертекстуалности у песништву Ивана В. Лалића“, у *Споменица Ивана В. Лалића*, Београд, САНУ, Научни скупови, С, Одељење језика и књижевности, 15, 2003, стр. 17: „[...] пред нама [је] песник који је одлично преводио и познавао француску, немачку, енглеску, америчку, италијанску, па чак и мађарску поезију. Неминовно, то је морало бити уткано у његово песничко дело.“ В.: Иста, *Традиција и иновација. Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*, Београд, „Филип Вишњић“, 2004.

⁵ „Поезија – похвала чуду заданог нам света“, стр. 265.

Када је реч о поетским облицима, ваља истаћи да је Лалић ценио строге, правилне поетске форме, да је непрестано водио рачуна о стиху – „Лалић је увек за своју песму тражио само најадекватнију, најпунију реч, спреман да, као прави мајстор форме, непосредност, присну топлину и виталну продорност песме понекад и жртвује за смирену отменост неокласичарске уздржаности,⁶ – и неретко је прибегавао облицима старе италијанске поезије, сонетима, страмботима, октавама, квартинама и терцинама. Тако, на пример, што се тиче употребе сонета, Лалић објашњава:

Питање сонета посебно је занимљиво. Већ сама чињеница да овај облик песме живи кроз шест векова и тако витално служи песницима који певају тако различито, наводи на размишљање. Као да се ради о једној изузетно срећној мери, о једном златном резу песничког даха, садржаном у броју од четрнаест стихова и у подели на катрене и терцине, односно на два јасно издиференцирана дела: осам и шест стихова. Као да се ови елементи удружују да подрже песнички импулс, довољно снажан да се њима послужи. (Интересантно је да, ако анализируете мање успеле сонете,

⁶ П. Палавистра, „Песничка визија Медитерана“, *Политика*, 16/11/1969. Уп.: Предраг Џаџић, „Иван В. Лалић: *Време, ватре, вртови*“, *Политика*, 18/02/1962: „Назвали су га «мајстором форме» и он то заиста јесте. Облик му је глчан и брушен, стих опремљен ритмом, музиком и значењем, слух широко отворен за артистичку нијансу речи. Рекло би се да суверено влада класичним а и модерним канонима певања и, више од тога, ако се добро разумемо, да сваки од калуца версификације уме да испуни садржајем који је и примена знања и творачки подвиг.“

обично откривате њихове грешке на споју првог и другог дела песме; ту је најосетљивији зглоб, ту је нека врста одлучне симетрале). Овај облик песме живи дакле кроз векове, са својим основним законитостима и својим оствареним варијантама које су изналазили песници; облик увек способан да изнесе садржај другачијег времена и другачију лепоту.

Писао сам сонете који се међусобно формално разликују; неговао сам и строгу, традиционалну сонетну форму у мање и више ригорозним варијантама, да бих најзад дошао до облика сонета који сам употребио у књизи *Мелуса*. Можда сонети из *Мелусе* могу да буду илустративни, као одговор на ваше питање како усклађујем тај облик са савременим поетским тражењем. Сонети из *Мелусе* су лишени традиционалне метрике и система римовања; стих је дакле слободан, у оном смислу у којем сам говорио малочас, а риме следе логику реченице. Али је у *Мелуси* сачувано све оно што је битно за сонет; песме се обликују по законима оног малочас споменутог златног реза. После *Мелусе* нисам више писао сонете; као да сам, за дуже време, исцрпео за себе могућности те форме, након што сам је непосредно прилагодио импулсу *Мелусе*.⁷

⁷ „Поезија—похвала чуду заданог нам света“, стр. 265-266. Уп.: М. Мирковић, „Две књиге песама“, *Дело*, II, август-децембар, 1959, стр. 1522: „Ове песме имају оклоп сонета, али сонета који хотимично сами себи ломе крила: риме су померене и покашто разигране, али када се дочитају, осети се пуна грађевина речи. Тачније речено, ове песме су недужне посланице које би да се подигну до страсних питања, а да истовремено остану на коленима пред уметношћу као последњом дечјом игром. Иван В. Лалић пише стихове заваравалући се претежно њиховом унутрашњом мимиком, њиховом снагом да се усаме, да остану

Због тешке могућности адаптирања на наш језички систем, ова се строга композиција, а најраширенија и најзначајнија у италијанској књижевности, ретко јављала у српској и хрватској књижевности, али свакако је Лалић врстан познавалац овог облика, његово име се укључује у редослед претходника: Јована Дучића, Милана Ракића, Алексе Шантића, Владимира Назора, Иве Војновића, Бранка Миљковића.

Исто тако је Лалић користио и страмботе, па ево шта каже у том смислу:

А „Strambotti”? Када бих веровао у случајност, рекао бих да сам их написао случајно ... У ствари, открио сам ту стару, по пореклу народну, италијанску форму код једног савременог енглеског песника, и одмах се за њу заинтересовао. Реч је заправо о посебној врсти октаве, са обавезним завршним дистихом. Много згодна форма, дисциплинована и стимулативна у исти мах, а као створена (тачније: створена) за љубавну лирику. Дође ми да зажалим што Змај није знао за њу, када је писао *Ђулиће* ...⁸

И овде, дакле, као и са сонетима, реч је о експлицитном призивању на италијанску књижевну традицију јер су овај облик неговали, пре свих, Леонардо Ђустинијан, Луиђи Пулчи и Анђело Полицијано, али и Аквилано Серафино, Балдасаре Олимпо и Лоренцо де Медичи, а у новијој књижев-

кристал. Снажна у набрајању сниваних предела, ова лирика је истовремено уметнички снажна, али у једној изолацији која је дошла после низа искустава са песничким родовима, са песничким теоријама.”

⁸ „Поезија – похвала чуду заданог нам света“, стр. 278.

ности Ђовани Пасколи, Ђозуе Кардучи и Северино Ферари.

Лалић, који по својим поетским одликама бива сврстан међу неосимболисте⁹, баш као и они, у своја дела је инкорпорирао, између осталих, Дантеа и Петрарку, а Светлана Шеатовић-Димитријевић то је и графички приказала на примеру слојевитости „Четири канона“ у чији контекст улази и италијанска књижевност ренесансе¹⁰. Зна се да је Лалић преводио Петрарку, а да је био „постојани читалац и Дантеа и Петрарке“¹¹ доказао је Никша Стипчевић који је открио утицај Петраркиног *Канцоњера (Rerum vulgarium fragmenta)* у „Канонима“¹². Да је у своје стихове на више места уврстио и Дантеа, кога назива „палеосимболистом“¹³, иде у прилог и чињеница да је Лалић намеравао, али се није усудио, да преведе Дантеову *Комедију*:

[...] 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

⁹ Уп.: П. Палавестра, „Драж и искушење пустоловине”, *Књижевне новине*, 12/147, 13/08/1961: „Користећи се обилато искуствима симболиста, предано водећи рачуна о облику и складности стиха, Лалић стрпљиво тражи најадекватнију, најпунију реч [...]”

¹⁰ С. Шеатовић-Димитријевић, *Традиција и иновација. Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*, стр. 134.

¹¹ Н. Стипчевић, „Опроштај од Ивана В. Лалића“, *Књижевне новине*, XLVII, 935/936, 01/09/1996. и 05/09/1996, стр. 7.

¹² Исти, „Четири канона Ивана В. Лалића“, стр. 35-53.

¹³ „Интервју: Моја је скепса од овог века“, *Књижевност*, 7-8, 1985, стр. 2016.

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. Резултат ме није задовољио, па сам и оставио да тај препев послужи споменутој заданој прилици (за употребу на једном међународном састанку песника који је својим програмом обухватао и једну, да тако кажем, Данте-радионицу), одлучивши да га не објавим.¹⁴

Треба подвући да Лалић Дантеа цитира директно, као на примеру преузетих стихова (тачније четири цитата) из химне-молитве светог Бернарда коју је Данте уприличио у почетку 33, завршног певања *Раја*, или пак опет директно помиње његово име, као у случају „Писма Џону Беримену на вест о његовој смрти“, у стиховима: „Претпостављам да сад је све у реду / И да је цена мања него што је / Израчунао Данте (сећате се...)“, или као у песми „Домаћи задатак“: „Најмаштовитију казну / Данте је измозгао за самоубице, слутећи / Покор њихове увреде: оглушити се о позив / Вечне тишине, што упорно захтева одговор.“¹⁵

Не смемо, међутим, занемарити обилату, учесталу и вишеслојну скривену цитатност која је присутна у Лалићевој поезији. На питање да ли је цитатност једна од основних одлика његовог

¹⁴ А. Јовановић, „«Византија је метафора за свест о пореклу, односно поезија као похвала чуду заданог нам света»“, у *Порекло песме. Девет разговора о поезији*, Ниш, Просвета, 1995, стр. 36.

¹⁵ Сви цитати Лалићевих песама су узети из издања Лалићевих дела које је приредио Александар Јовановић, *Дела*, I-III.

песничког рукописа, Лалић истиче: „Замислите да је песма један осетљив тонски запис; у њему ћете разабрати и пратеће, разнородне звуке или шумове, неодвојиве од акустике простора где је запис настао. То је та цитатност, ако одређену културу или традицију схватимо као простор снимка тонског записа.“¹⁶ А у вези са нашом темом један од можда најбољих примера за ову врсту непосредног односа према свету, како каже Лалић, у коме се писци надовезују једни на друге¹⁷, односно „палимсестног преливања“ или „писања преко већ постојећег“, како тврди Саша Радојчић¹⁸, и где се „мења и простор и његова акустика, али се суштина природе записа не мења“¹⁹, јесте Лалићева песма „Елегија, или Дунав код Доњег Милановца“. Јован Делић је већ обрадио ту Лалићеву песму у другом делу свог есеја „Дијалошка природа поезије и поетике Ивана В. Лалића“²⁰. Делић истиче да се у другом делу Лалићеве песме уводи тема смрти италијанског песника Еуђенија Монталеа, уз цитирање његових стихова дводелне песме „Doga Markus“: „l'altra sponda“ [„друга обала“²¹] и „È

¹⁶ „Поезија – похвала чуду заданог нам света“, стр. 277.

¹⁷ Исто: „[...] Пиндар је могао да цитира мит, а Хелдерлин, на пример, могао је да цитира Пиндара, Рилке Хелдерлина... [...]“

¹⁸ С. Радојчић, „Поезија и традиција: Иван В. Лалић“, *Летопис Матице српске*, 172, 457/2-3, фебруар-март 1996, стр. 333.

¹⁹ „Поезија – похвала чуду заданог нам света“, стр. 277.

²⁰ *Споменица Ивана В. Лалића*, стр. 5-13.

²¹ Сви преводи су наши.

tardi, è sempre più tardi“ [„Касно је, све је касније“].
Каже Јован Делић:

Италијанска *l'altra sponda* добија своје разрешење у наставку другог дијела пјесме, увођењем мотива смрти италијанског пјесника Еуђенија Монталеа. Ту би, дакле, ваљало потражити интертекстуалне везе и мотив друге обале: [...] Уводи се тема пјесникове смрти, о којој глас долази на доњи ток Дунава, који је у митолошкој традицији у знаку смрти, а у поетској (Стерија) и разарања. С тим у вези је и мотив ненаписаног писма упокојеном пјеснику; писма за које је сада *касно, све касније*.²²

Мало потом Јован Делић долази до значајног наговештаја:

Ваља се, међутим, вратити Монталеу и провјерити у његовој поезији постојање латиницом истакнутих мотива за које претпостављам да су цитати: *l'altra sponda* и *ma è tardi, sempre più tardi*. Монтале је *пјесник воде*: у почетку море, а доцније и ријеке, имају у његовом пјесништву привилегована мјеста; обале, хриди и ртови се често симболизују. Монтале је такође пјесник невидљивог, обузет питањима трансцедентног, што је Лалићу морало бити добро познато и врло блиско.²³

Јован Делић је имао снажну интуицију и сасвим правилно уочио да се нешто ‘крије’ иза Монталеових, односно Лалићевих стихова. Зна се да је Еуђенио Монтале био страсни читалац Дантеа, и

²² Исто, стр. 10.

²³ Исто.

критика је одавно открила интертекстуалне везе између двојице писаца, те константну присутност Дантеа у Монталеовим стиховима; један од најинтересантнијих и најоригиналнијих ‘блокова’ у истраживању Монталеове поезије је управо успостављање читаве мреже значајних односа Монталеа са Дантеом, Леопардијем, Бодлером и Браунингом²⁴. Стога смо се вратили Монталеовој песми о којој је реч, пре свега првом делу диптиха, и уочили следеће: да ова Монталеова *all'altra sponda*, односно *l'altra sponda* како Лалић правилније цитира, јесте понављање Дантеовог „*da l'altra sponda*“ из *Чистилишта*, XXIX, 89: “*Poscia che i fiori e l'altre fresche erbette / a rimpetto di me da l'altra sponda / libere fuor da quelle genti elette, [...]*.” Такође и Монталеов стих из исте песме: “*dolce / ansietà d'Oriente*” призива стих из *Чистилишта*: „*Dolce colore d'oriental zaffiro*“ (I, 13), док „*Non so come stremata tu resisti / in questo lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore*” призива Дантеово чувено “*lago del cor*” (*Пакао*, I, 20). А ако узмемо у обзир чињеницу да је Лалић препевао Дантеово V певање *Пакла*, од нарочитог интереса ће нам бити следећи Монталеови стихови: „*La tua irrequietudine mi fa pensare / agli uccelli di passo che urtano ai fari / nelle sere tempestose*“ који призивају управо крилату фауну из V певања, али и стихове 116-117: “*i tuoi martiri / [...] mi fanno tristo*” (који се

²⁴ P. Bonfiglioli, „Dante Pascoli Montale”, у Аа. Vv., *Nuovi studi pascoliani*, Centro di cultura dell'Alto Adige – Società di studi romagnoli, Bolzano-Cesena, 1962, стр. 35-62; A. Jacomuzzi, “Alcune premesse per uno studio sul tema «Montale e Dante»”, у Аа. Vv., *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Bonacci, 1979, стр. 217-227; G. Cavallini, *Montale lettore di Dante*, Roma, Bulzoni, 1996.

па опет надовезују на Дантеа из *Vita Nuova*, XXXVII [XXXVIII], 9: „La vostra vanità mi fa pensare.“). На ово исто певање се надовезују и почетни Монталеови стихови: „Fu dove il ponte di legno / mette a Porto Corsini sul mare alto” – ако погледамо стихове 97-98 из V певања *Пакла* приметићемо везу: „Siede la terra dove nata fui / sulla marina dove ‘l Po discende.” Porto (Corsini)²⁵ је у ствари лука Равене, па се ово Дантеово „sulla marina” односи на обалу Јадрана јер Равена је онда била далеко ближа мору него данас – стога је то Равена, где, између осталог, леже Дантеове кости (*iacent ossa Dantis*).

И само наизглед нам се чини да смо се удаљили од Лалића, али нисмо. Да се вратимо, дакле, оном кључном *l'altra sponda* које код оба песника ‘боде очи’ читаоцу. „Само што је друга обала, *l'altra sponda*,“ тврди Лалић, „овде видљива / И одсликава се иза капака, склопиш ли очи“. Да видимо, онда, шта је то што је одсликано, односно шта се дешава у том XXIX певању *Чистилишта* у коме се појављује напоменута синтагма, јер како пева и даље Лалић: „Невидљиво – оно нам стално измиче, / А шапуће нам своју присутност и упорно приморава / Да делујемо, да га преводимо у слике.“ Дакле, Данте, Стацио (који је у Дантеовој алегорији прелазна фигура између Вергилија и Беатриче, између разума и вере) и Мателда (симбол савршеног живота, морално и интелектуално, и хришћанске службе која води човека према истинском спасењу) ходају дуж реке Лете – ради се о реци „са онога света“

²⁵ P. Stoppa, *Porto Corsini Marina di Ravenna. Una storia*, Ravenna, Capit, 1998.

(“fiume dell'al di là”) коју Данте ставља у Земаљски Рај, тј. на врх Чистилишта, где извире из натприродног извора (*Чистилиште*, XVIII, 121), а чија је карактеристика да може дефинитивно да избрише сећање и сваки траг греха (*Чистилиште*, XXVI, 108). Сасвим изненада Данте, Стацио и Мателда угледају дуж те реке (а немојмо заборавити да река код Лалића „заиста личи на море“) јаку светлост и чују нежну мелодију. „На другој обали знак.“, каже нам Лалић. Појављују се на тој другој обали седам канделабара који представљају седмоструки дух Бога, а затим следе: двадесет четири прилике овенчане љиљаном (књиге Старог завета), четири животиње са шест крила (Еванђеља), тријумфални хор (Црква) кога предводи грифон (Исус Христос), окружени са седам жена које плешу (основне хришћанске и теолошке врлине), а иза свега тога још два старца (списи Апостола, посланица светог Павла), четири фигуре понизног изгледа (мање апостолске посланице), и на крају један старац у екстатичном сну (Откровење). Ова симболична поворка укратко представља идеалну повест Цркве, која се по тумачењу црквених отаца, поклапа са историјом човечанства коју је просветила, и води је Откровењу које је објавио и припремио Стари завет, а које ће се остварити доласком Човекобога. Наталино Сапењо коментарише укратко ову сцену: „È un drammatico nodo di problemi e di affetti, in cui affonda le sue radici la genesi del poema [...]”²⁶

²⁶ *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di N. Sapegno, Firenze, “La Nuova Italia” Editrice, 1982, стр. 316: „То је драматични чвор проблема и осећања, из којег води порекло сама поема [...]”

Али зашто Лалић преузима и оно „Ma è tardi, sempre più tardi”? Јован Делић поближе предочава: ове стихове:

Вријеме настанка пјесме (1939, почетак Другог свјетског рата) и њени завршни стихови наводили су на закључак да се алудира на антисемитске прогоне и да је судбина ове Јеврејке морала бити злехуда [...]. Глас о Монталеовој смрти призвао је Монталеов стих као поенту за Лалићеву пјесму, и то веома ефектну и сугестивно богату.²⁷

Тачно: психолошка анализа присутна углавном у првом делу песме уклопљена је у историјски контекст нацистичких прогона²⁸. Али и овај Монталеов стих је по својој прилици призвао један други, опет Дантеов: у II певању *Пакла* Беатриче види да се Вергилијев пријатељ, тј. Данте уплашио дуж свог пута, „lungo la costa del colle”, односно „узбрдо”, како ће рећи Лалић, и „ne la diserta piaggia, è impedito / sì nel cammin, che vòlt’ è per paura” (61-62). Беатриче, видевши да је Данте пољуљан у својој вери, она коју је „љубав покренула“ („amor mi mosse“), плаши се да је *прекасно* дошла у помоћ, и да се Дантеова, тј. човекова душа изгубила: „e temo che non sia già smarrito, / ch’io mi sia tardi al soccorso levata”, јер Беатриче управо у Богу види садашњост и будућност. Ово несумњиво указује на чињеницу да ипак Лалићеве песме пружају трачак

²⁷ Ј. Делић, „Дијалогска природа поезије и поетике Ивана В. Лалића“, стр. 12.

²⁸ А. Marchese, *Visiting Angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1977, стр. 125.

наде у односу на Монталеа (Монталеова ‘Беатриче’, Клиција, из истоимене песме је, на пример, неспособна да му гарантује рај²⁹, она јесте „анђео спаса”, али је окружена болним предсказањима), па наш песник овако ‘затвара’ своју песму (јер „на другој обали [је] знак”):

Знакове у невидљивом, међутим,
Морамо да измислимо – па макар да је
касно,
Увек све касније. Томе треба да следи
И ова песма, или овај пев.

Но, овим се не исцрпљује повезаност, односно интерцитатност Лалићеве поезије и ових Дантеових стихова. Рецимо још да се слика симболичне поворке у ХХИХ певању *Чистишишта* повињава једном спољном, дескриптивном (у бити средњовековном) проседеу, коме су дали подстрек одређене схеме фигуративне уметности, пре свега византијски мозаици³⁰. Каже Никша Стипчевић, а у вези са песмом „Четири канона”, да цитатност, присутна у Лалићевој поезији, „не може се ограничити само на језички цитат, већ као и у осталим његовим песмама овде находимо мноштво интерсемиотичких цитата, из иконографије и сликарства [...]”.³¹ Стога нам се чини да ова средњовековна симболична

²⁹ P. Cataldi, *Montale*, Palermo, Palumbo, 1991, стр. 27. Уп.: А. Marchese, *Visiting Angel*, стр. 90.

³⁰ *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di N. Sapegno, стр. 317.

³¹ Н. Стипчевић, „Четири канона Ивана В. Лалића“, стр. 48.

поворка у XXIX певању *Чистишишта*, а која је кроз синтагму *l'altra sponda* присутна у Лалићевој песми, са свим одликама византијских мозаика и иконографије призива једну другу поворку, ону коју је Лалић опевао у позадини песме „Јоана из Равене“³²

Главна личност, односно лирски саговорник песника у песми „Јоана из Равене“ је управо Јоана, Јоанина (Ioannina), фигура са мозаика „Теодорин двор“, из VI века, који се налази у базилици Сан Витале у Равени. Иако никад није посетила Равену, супруга цара Јустинијана је представљена унутар цркве Сан Витале како учествује у прослављању еухаристије носећи пехар вина према олтару. Тумачи мозаика подвлаче богатство сцене: „Il pannello dell'imperatrice Teodora con il suo seguito è una festa per gli occhi, in cui l'accostamento e l'equilibrio delle macchie di colore sono indici di un gusto perfetto.“³³ Но обично се истиче интензивна изражајност саме царице, а безизражајност оних који је окружују, тј. два мушкарца са њене десне стране, и седам дворских дама и служавки са леве стране³⁴. Па ипак је могуће уочити разлику која се тиче прве две дворске даме са Теодорине леве стране. Прва до царице је Антонина, добра царичина пријатељица с којом

³² Уп.: P. Cesaretti, *Teodora. Ascesa di una imperatrice*, Milano, Mondadori, 2001, стр. 300-301.

³³ T. Velmans, V. Korać, M. Šuput, *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale*, Milano, Jaca Book, 1999, стр. 17: „Сцена царице Теодоре са својом пратњом је прави празник за очи, у коме спој и равнотежа боја јесу знак савршеног укуса.“

³⁴ *La grande storia dell'arte. Il Medioevo*, a cura di M. Parisi, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, стр. 54-55.

је делила и сличну животну судбину. Њу је оженио Велизар, војсковођа цара Јустинијана и с њом имао ћерку Јоанницу, Јовану, односно Јоану, како Лалић пише њено име. Лево од Антонине, дакле, стоји Јоана, несуђена Теодорина снаха³⁵.

Лалића је осим судбине девојке, вероватно погодио сам мозаик, јер иако би теоретски требало да центар мозаика представља царица, као историјски и иконографски *fulcrum* саме сцене, вертикалну поделу мозаика, међутим, у току те еухаристије врши фигура Јоане. Лалић комбинује, дакле, дескриптивну представу Јоане на мозаику са њеном духовном функцијом, а у склопу Византијског округа, и то алтернативно, као да ствара наизменичне, брзе визуелне и имагинативне бљеске и асоцијације код читаоца. С једне стране, Јоана је „сестра година и кула“, па су то не само куле из „Завичаја“ („увек се враћам / У круг опасан присним именима, као кулама“), пошто Јоана из Равене припада византијском комонвелту, већ су то и „куле времена“ из „Византије поново посећене“, јер Јоана јесте „сестра вре-

³⁵ Велизар је био један од најбогатијих људи у царству, и због тог богатства је царица намеравала да уда Јоанину за једног свог унука, Анастасија, јер се надала да ће после Велизареве смрти његово богатство постати њено. Антонина, иако је била њена пријатељица, није веровала царици и противила се том браку. Теодора, одлучна у својој намери, навела је Анастасија да обешчисти Јоану. Јоана је неких осам месеци живела са Анастасијем (у кога се на крају и заљубила), али је Антонина успела ипак да одвоји ћерку од царичиног унука и тако сачува богатство. В.: P. Cesaretti, *Teodora. Ascesa di una imperatrice*, стр. 275-277; J. J. Norwich, *Bisanzio. Splendore e decadenza di un impero 330-1453* [*A Short History of Byzantium*], tr. C. Lazzari, Milano, Mondadori, 2000, стр. 86.

мена“, како ће мало потом рећи Лалић; Јоана је и „сестра звезде што се враћа / На нежну кожу отопљеног снега“ као у „Пролећној звезди“ из „Четири лауде на тему звезда“: „Од отопљеног снега и од мрака“, јер Јоана је и „звезда у станишту“.

Јоана се као део тог византијског мозаика налази „међу листићима злата“,

Јоана сва у крљушти орната,
С осмехом који тиња међу златом
Где врве тврде сјајне бубе, зује
Зелене као прстен јој на руци;
Два давна ноћна мора су јој очи,
Целом дубином стала у две капи.

Ове „тврде сјајне бубе“ призивају „Сасушене златне бубе“ из „Византије поново посећене“, а зелени прстен јесте тај који Јоана, сва у златној одори на мозаику, носи на левој руци (а њена пак мајка на десној): „È sufficiente osservare le mani delle due prime dame, dalle dita lunghe e flessuose, per comprendere la squisita raffinatezza che regnava alla corte bizantina.”³⁶

Но, зна се да Лалић сваку своју песму, кроз извесне елементе, доводи у везу са стварношћу, садашњом и прошлом, па ће Светлана Велмар-Јанковић рећи да је једна од суштинских тема Лалићевог песништва „препознавање несталих облика у још

³⁶ Т. Velmans, V. Korać, М. Šuput, *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale*, стр. 17: „Довољно је осмотрити руке прве две даме, дугих и гипких прстију, да би се схватила изузетна префињеност која је владала на византијском двору.“

постојећим облицима, то је трагање за спонама смисла које морају постојати између прошлих времена и времена садашњег што се баш сад преобраћа у прошлост, то је ослушкивање оног што је вечно у оном што је тренутно.³⁷ Каже Лалић:

Византија је и једна метафора за свест о пореклу, свест о извесном насушном континуитету. Покушао сам да у низу својих песама те две Византије ставим у дијалог; тачније, да их сјединим у једном скривеном дијалогу између историјског и митског. Тај дијалог се одвија посредством слика, посредством метафора. (А треба ли посебно нагласити: све то из перспективе актуелног тренутка, једног заданог времена и простора).³⁸

Тај простор у песми „Јоана из Равене“ је Равена која је половином VI века постала седиште византијског егзарха на западу, а време прошло и садашње. Прошло, јер се Јоана налази „У мочвари, са кишом, ветром и сунцем“, тј. у Равени за коју знамо да је некад била на мочварном земљишту, па је стога „Јоана, сестра мочварног пламена“, али ту је, у другом делу песме (налик на Монталеов диптих „Doga Markus“), а као што је доследно Лалићу, „Брана у брду, ротор који зуји“, као „И окрет ротора пре прскања бране“. У свом песничком рукопису Лалић оживљава фигуру са византијског мозаика, Јоана учествује у еухаристијској мистерији где се додирују пролазност времена и трајност вечности:

³⁷ Светлана Велмар-Јанковић, „О поезији Ивана В. Лалића“, у Иван В. Лалић, *Песме*, Београд, Просвета, 1987, стр. XIII.

³⁸ „Поезија – похвала чуду заданог нам света“, стр. 282.

Ове је речи памте. Овај ветар
Што бије прозор снегом касне зиме
Додирнуо је летос њене очи,
Усне и руку, и зелени прстен;
И сада, када пишем њено име,
Јоана слуша рукопис, светлуца.

Но, за разлику од „Младе жене из Помпеја“, трагично настрадале у ерупцији Везува у I веку, где песник, због „свирепог блеска“ није успео да забележи, да је овековечи, већ води дијалог тек са „једним покретом“, чије се и име распало брже од тела, па зна да песник није тај, јер та млада³⁹ жена гори на његовом рамену, „пре ватре, / Пре пепела, и пре и после свега“, кад је нада о запису могла ипак постојати, Лалић је у случају Јоане са мозаика из Равене уверен у сасвим супротно – да ће га она надживети: „И ове речи ће да је такну / Прстима моје ватре, после мене.“

„Млада жена из Помпеја“ нас подсећа на тематско присуство Италије у Лалићевим песмама, односно на потребу да унутрашњу географију Лалићеве Италије разврстамо у неколико циклуса, имајући константно у виду Лалићеву тенденцију организовања песама у циклусе⁴⁰. Има, међутим,

³⁹ А Јовановић, „Песничке мапе Ивана В. Лалића“, стр. 122: “Епитет »млада« у насловној синтагми тако не означава само женине године у тренутку несреће него и способност прошлости да се непрестано показује као садашњост.“

⁴⁰ Исто, стр. 114-115: „Али не организује Лалић песме у циклусе само у оквиру једне књиге, поједине песничке циклусе ствара кроз више књига. [...] Овако створене циклусе можемо условно назвати, користећи се лингвистичким терминима, асоцијативним или парадигматским, док би они

неколико песама везаних за географски простор Италије (као што је управо „Млада жена из Помпеја“) које стоје донекле самостално, и осим повремених, спорадичних интратекстуалних цитата, не формирају целине са осталим песмама ‘италијанске’ тематике. Таква је, на пример, песма „Аоста“, претежно дескриптивна, у којој песник описује главни град регије Valle d’Aosta: „Солистицијум у високим брдима“, „У глечеру боје млека и смарагда“, и ту се обраћа (жени): „Чувам за тебе овај дан напуњен брдима, тај почетак лета, / За себе ту нештру фотографију друге стране љубави.“ Но исто тако, има неких упућивања на „Јоану из Равене“, кроз те „бистре ватре / Утиснуте на младу кожу лета“, као и у боји „смарагда“ глечера, какав је и Јоанин прстен.

У групу од тих неколико условно речено самосталних састава италијанске тематике спада и песма „Бензинска станица“. Каже Слободан Ракитић: „Неки симболи савременог урбанизованог света, захукталог и узаврелог у свом опасном преображењу („Бензинска пумпа“) добили су нова

други, реално постојећи у књизи били синтагматски: други би били организовани хоризонтално, по суседству, први вертикално, читалачким асоцијацијама. Слободније речено, Лалић је не мали број својих песама двоструко организовао у циклусе, чак је неке песме, вероватно тражећи им одговарајуће место унутар сопственог опуса, померао из збирке у збирку.“ Александар Јовановић је тако уочио везу између „Шапата Јована Дамаскина“ и песме „Acqua alta“, које опет имају у свом подтексту песму Лазе Костића „Santa Maria della Salute“, али и између песме „Acqua alta“ и „Концерта византијске музике“, итд. Уп.: Р. Микић, „Лирски свет Ивана В. Лалића“, *Књижевне новине*, 935/936, XLVII, 01/09/1996. и 15/09/1996.

значења, поготову кад су се нашли у специфичном историјском контексту.⁴¹ Место радње песме је Duino (Tybein), тј. Duino Aurisina (на словеначком Devin Nabrežina), италијанска општина у срезу Трста. Ради се о историјски гледано деликатној зони, с обзиром на улазак и боравак југословенских трупа у Дуину у мају 1945. године⁴². Осим ове везе са прошлошћу, Лалић помиње и замак у Дуину у коме су крајем XIX века боравили Јохан Штраус и Франц Лист, Марк Твен, Пол Валери, Габријеле д'Анунцио и Рајнер Марија Рилке⁴³:

Светлост у ветру, слане мокре маказице
Сецају заставу на кули замка, коси
пушкетом
Далеко од ока, а већ у новом средишту
Укупног присећања: *Сваки је анђео
страшан-* [.]

Скоро све остало је савремени тренутак (Лалић „[...] сваку своју песму гради од или око једног момента неке садашњости, као фокуса песме.“⁴⁴),

⁴¹ С. Ракитић, „Медитерански видици Ивана В. Лалића“, *Савременик*, 06/06/1976, стр. 554.

⁴² Протеривањем југословенских трупа од стране англоамеричких, и стављањем под америчку управу, општина Дуино је од 1947-54. била је део зоне А слободне територије Трста, а од 26. октобра 1954. је потпала поново под италијанску управу.

⁴³ В.: G. Crozzoli, *Il castello di Duino dei principi della Torre e Tasso*, [Trieste], MGS Press, 1996; *Catalogo del fondo bibliografico proveniente dal Castello di Duino. Rainer Maria Rilke*, a cura di C. Bianco, P. Dorsi, Trieste, Archivio di Stato, 1998; E. Campailla, *Il castello di Duino. Mille anni di storia*, Trieste, Fenice, 2005.

⁴⁴ С. Велмар-Јанковић, „О поезији Ивана В. Лалића“, стр. XXIX.

делић путовања двоје супружника, та „празна бензинска станица“ за коју песник зна да се налази на деликатном парчету земље:

Опасне равнотеже –
и све је запаљиво,
Свака реч је шибица са зрнцем крви
на врху“ [.]

Но, закључује Лалић, „Добро је што смо на путу, / Мотор и наду стављам у покрет сабрано, / Једним покретом кључа“, као да бежи од те опасне прошлости.

Тек некако ‘успутна’ песма делује „Фиезоле, киша“, као да је написана у пролазу, у пропутовању Тосканом. И такође тек успут нам овај тоскански градић призива Црњанског који је на овом месту, у близини Фиренце, инспирисан лепотом природе, написао 1921. године „Стражилово“, и изразио чежњу за завичајем. Лалић истиче: „У трајној својини остаје ти можда / Део предела“. Фиезоле је био веома важан етрурски град, што Лалић, међутим, не помиње, већ је забележио „Рукописе вртова на терасама брега“, на основу чињенице да Фиезоле има пуно задивљујућих вила и вртова (Вила Медичи, Вила Скифаноја, Вила Порта, итд.).

У околини Фиезолеа је провео део свог живота и Фра Ђовани да Фиезоле, назван Беато Анђелико⁴⁵,

⁴⁵ Fra Giovanni da Fiesole, правим именом Guido или Guidolino di Pietro Trosini, назван Beato Angelico (Vicchio del Mugello, 1395 ca-Roma, 1455). Из младости Беата Анђелика остало је мало радова: *Pietro Martire*; *Madonna con Bambino e santi*. Главна одлика фра Анђеликових радова је нежан хроматизам

који је лирски субјект песме „Фра Анђелико слика Благовести“. Фра Анђелико је насликао више верзија Благовести: чувена је она коју је начинио негде око 1430. године и која се налази у Праду. Између 1439. и 1443. године је Козимо де Медичи поверио фра Анђелику да наслика фреске у манастиру Сан Марко у Фиренци: лепота тих фресака долази од њихове изузетне једноставности и склада представе⁴⁶. Ми смо склони да верујемо да је Лалић овом приликом имао у виду управо ову верзију, не само због чињенице што је често путовао Тосканом (уп. песму „Простори наде“), те је имао прилике да види фреску у Фиренци, већ пре свега због описа саме представе: у верзији која се налази у Праду, на пример, у позадини, с леве стране, осим анђела и Госпе су представљени и Адам и Ева; у овој верзији коју смо узели у обзир, међутим, у позадини нема ничега, осим врта, тј. то је тај „Богати тренут кад ничег нема“, „тај тренут што ће бити вечан“, тај скоро фрањевачки мистицизам религиозне инспирације⁴⁷. Суштина је у присуству божанског у

и пуно светлости. Пре него што је урадио фреске за манастир Сан Марко у Фиренци, Анђелико Беато је остварио неколико слика које се сматрају његовим ремек делима: *Incoronazione; Deposizione*. Године 1446. папа Евгеније IV је позвао фра Анђелика да наслика фреске за капелу у Ватикану. В.: L. Berti, *Beato Angelico. I maestri del colore*, Milano, Fabbri Editori, 1964; U. Baldini, *Beato Angelico*, Firenze, Edizioni d'arte Il fiorino, 1986.

⁴⁶ *Gli affreschi del Beato Angelico nel Convento di San Marco a Firenze. Rilettura di un capolavoro attraverso un memorabile restauro*, a cura di D. Dini, Torino, U. Allemandi, 1996.

⁴⁷ M. Faustinelli, a cura di, *Il Rinascimento I. La pittura del Quattrocento in Italia*, Milano, Editoriale Del Drago, 1983, стр. 46.

освећеном простору. Перспектива освећена присуством божанског је учинила да Лалићеву пажњу привуку „Стубови витки, хладовина трема, / У врту цвеће, трава тамна, густа.“

Што се тиче саме структуре песме, облик о коме је реч не припада ни једној од устаљених традиционалних форми: песма се састоји из две октаве, једне квартине, једне октаве и поново једне квартине. Октаве (и квартине) би требало да призивају октаве „Шапата Јована Дамаскина“ и Костићеве песме „Santa Maria della Salute“. А преузимање тих октава није доследно, оне следе ‘свој пут’, односно те октаве обезбеђују Лалићу истовремено и дисциплину и слободу⁴⁸. И није случајно да је Лалић преломио октавом другу октаву на две квартине: те две квартине чине формалну и семантичку целину, обе имају правилну наизменичну риму, и обе су директан говор фра Анђелика. Уметников страх и понизност, и његово тражење опроштаја за тако велики корак Лалић је могао да изрази само кроз строгу форму квартине наизменичне риме, кроз устаљени традиционални поетски узвишени стил. Употреба првог лица једнине, и директан говор, карактеришу квартине другог дела песме:

Помолимо се, душо моја, богу,
пред сивом равни још влажнога зида,
А затим ћу да учиним шта могу,
часно, без пусте гордости, ни стида.

⁴⁸ А. Јовановић, „Песник зрелог лета“, у: *Иван В. Лалић. Песник. Зборник*, ур. Д. Хамовић, Краљево, Народна библиотека, Повела, 1996, стр. 102.

И анђеоло и Госпа добијају своје боје, у истом тренутку кад „У летњем зраку зује златне пчеле“ – дакле, кад сликар осећа присуство светог, пошто на западу пчелу зову и „божјом или госпоином птицом“⁴⁹ и може се сматрати симболом душе; дакле, у тренутку кад се дешава божанска инспирација, јер пчеле се у постбиблијској традицији пореде са Маријом, а и у фигуративној хришћанској уметности пчела је симбол Богородице, од које потиче сва нежност⁵⁰.

Иако божански инспирисан, Беато Анђелико се зауставља за трен, уплашен да затражи опроштај, што призива оно „Опрости преступ моје пролазности“ из „Шапата Јована Дамаскина“ (односно „Опрости мајко света, опрости“ Костићеве песме „Santa Maria della Salute“), а овде гласи:

Што сликам, боже, лепоту ил тебе?
Опрости слуги што сумња у маху,
Ноктима хоће да у зид загребе
И пропе сузе у стиду и страху.

Или, како тврди Јован Делић: „Мученик се молитвом обраћа богомајци казујући јој своју муку и покушавајући да успостави највиши склад између себе, Бога (Богородице) и свијета.“⁵¹

⁴⁹ В.: Н. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 2000, стр. 37.

⁵⁰ М. Lurker, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni San Paolo, 1991, стр. 16.

⁵¹ Ј. Делић, „Иван В. Лалић и Лаза Костић“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, L, 1-2/2002, стр. 300.

Семантички гледано, две квартине о којима је реч представљају монолог сликара пуног страхопоштовања, па оно „страху“ из последње риме последње квартине је комплементарно са „богу“ из првог стиха прве квартине, а све „Пред сивом равни још влажнога зида“, кад живописац „Нокти-ма хоће да у зид загребе“. У свему овоме је веома занимљив лик самог фра Анђелика, који се не налази у Лалићевој песми случајно: фра Анђелико је посебна фигура, он не представља само сликара, већ духовника и мистичара који је због својих карактеристика у народу добио назив „Беато“, блажен. Побожан, скроман и посвећен свом раду, фра Анђелико није сликао да заради, а све што је зарађивао оставио је манастиру. Каже Вазари за њега: „[...] mai volle lavorare altre cose che per i Santi”⁵². Мора да је, осим саме фреске, утицала на Лалића дакле и сама личност овог монаха који је веровао у оно што је радио, понизно, скромно, и не штедећи себе. И није случајно да беше назван „Анђелико“: тим именом се сједињује његов карактер, његова друштвена функција и ефекат који је успео да постигне на својим сликама и фрескама: „Famoso come pittore religioso, si guadagnò il soprannome di Beato Angelico per l’armonia e l’ispirazione mistica dei suoi dipinti.”⁵³ Каже за њега папа Јован Павле II: „Modello eloquente di una contemplazione estetica

⁵² G. Vasari, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, vol. I, La Spezia, Fratelli Melita Editori, 1988, стр. 264: „[...] никад није хтео да слика ништа друго што није у вези са Свецима.“

⁵³ *The Art Book*, Milano, Mondadori, 1998, стр. 13: „Чувен као религиозни сликар добио је назив Беато Анђелико због склада и мистичне инспирације својих слика.“

che si sublima nella fede sono, ad esempio, le opere del Beato Angelico.⁵⁴

У свом путовању Италијом Лалић је посетио Мантову и то записао у песми „Palazzo del Te”. Palazzo Te [Палата Те] или del Te⁵⁵, како су га некад називали, био је локалитет сеоских кућа на југу града Мантове, недалеко од зидина⁵⁶. На острву Те (isola del Te) које је било окружено водом све до XVIII века, Ђулио Романо⁵⁷ је саградио истоимену палату по налогу војводе од Мантове, Федерика II Гонзаге, као резиденцију.

⁵⁴ Firenze. *Galleria degli Uffizi – 1*, a cura di F. Cardini, Beverate di Brivio, Classeditori, 2003, стр. 75.

⁵⁵ Каже Ђорђо Вазари у вези са пореклом имена Те (*Le vite dei più celebri pittori, scultori, architetti*, vol. 2, стр. 117): „Pretendesi da molti che tale denominazione curiosa traesse raffronto dalla configurazione di quel luogo avente forma di T: ma ciò è dubbio, e piuttosto par che debbasi all’abbreviatura del suo antico nome di Tejetto, reso più conciso in seguito con un Te e infine T solamente.“ („Многи сматрају да тај чудан назив долази од поређења са тим местом које има облик слова Т: али то је неизвесно, већ би се пре рекло да је то скраћеница његовог старог имена Тејето, потом сажето с једним Те и на крају само са Т.“).

⁵⁶ G. Suitner, *Palazzo Te a Mantova*, Milano, Electa, 1990; A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, Modena, Panini, 1998; U. Bazzotti, *Palazzo Te a Mantova*, Milano, Skira, 2004.

⁵⁷ Giulio Romano (Roma 1499?-Mantova 1546), ученик Рафаела. Пројектовање Палате и извођење радова је трајало 1532-1535, а Ђулио Романо је заслужан и за осликавање унутрашњости саме Палате. В.: P. Carpi, *Giulio Romano ai servigi di Federico II Gonzaga. Con i nuovi documenti tratti dall’Archivio Gonzaga, 1524-1540*, Mantova, Tip. Mondovi, 1920; G. Erbesato, *Il Palazzo Te di Giulio Romano*, [s.l.], Moretti, [1987]; E. Gombrich, *Il Palazzo del Te*, con testi di V. Branca e G. M. Erbesato, Mantova, Tre lune, 1999.

Песма је опис Палате Те, па кад Лалић каже да је несамерљиво „Време цинова“ то значи да се односи на Салу Цинова (Camera dei Giganti) у самој Палати: у тој сали је насликано оно о чему приповеда Овидије у *Метаморфозама*, тј. побуна Титана и њихов покушај да се попну на Олимп. На фресци су насликани драматични тренуци када се Јупитерове муње спуштају на Цинове и Божанства (Јунона, Венера, Март, Вулкан, Минерва, Меркур, Аполо, Нептун) који делују још увек узбуђени јер су успели да избегну опасност. Лалић је приметио „те гримасе / Што страхом поздрављају муњу“ којом Јупитер гађа са свода. И каже Лалић онда да „То / што нам бестрасно прети са зида“ и „није од овога света“.

Две песме „воде порекло“ из Умбрије: једна је управо „Путујући Умбријом“ коју песник отвара *in medias res* и информише нас да Етрурци, тј.

Народи који ће нестати, народи судбине
бакра
Намењеног слитини, знају дуго унапред
Исход, и слуте му смисао: зато
Потроше које столеће на припрему – .

Лалића су погодили зидови етрурских гробница „када су“, како каже, „Супружници сели на озбиљном одстојању / За трпезу што их по смрти сједињује.“⁵⁸

⁵⁸ Чувен је Sarcofago degli Sposi (Саркофаг супружника) пронађен у Черветерију у околини Рима из 520 г. п.н.е.

Из Умбрије потиче и одсутни лирски субјект песме *Cantico delle creature* – то је италијански наслов песме Фрање Асишког, *Canticus creaturarum* или *Laudes creaturarum* познате и под називом *Cantico del Frate Sole* – ради се о најстаријем тексту италијанске књижевности. То је молитва која се по сложености и естетским вредностима не може поредити ни са једном другом у западним књижевностима. Истиче Никша Стипчевић да је Лалић „био окупљен и мистиком Фрање Асишког [...]”.⁵⁹ *Incipit* песме нам приказује песника у Базилици Св. Фрање у Асизију где су покопане његове кости⁶⁰, односно у *Cella della memoria* која чува посмртне остатке Фрање Асишког и налази се управо у доњем делу Базилике: „Суве су кости у ковчегу, у подруму / Подрума“ – а да је време садашње одмах нас Лалић, сходно својој техници која призива садашњост, обавештава да у том доњем делу Базилике, у том подруму „вентилатор, / Невидљив, тутњи као сећање / На ваздушни напад“ – и тај део наше стварности, округле налик на ваздушни напад у рату, подсећа Лалића вероватно на сопствену прошлост⁶¹, и скрнави истовремено светост места.

⁵⁹ Н. Стипчевић, „Четири канона Ивана В. Лалића“, стр. 46.

⁶⁰ Св. Фрања Асишки је тражио и постигао да се врати и умре у свом омиљеном „светом месту“, la Porziuncola. Ту га је задесила смрт 3. октобра 1226. године. Његово тело је било прво сахрањено у цркви Сан Ђорђо, а затим су му посмртни остаци била премештени 1230. у садашњу Базилику. Мошти св. Фрање су пронађене тек 1818. године.

⁶¹ „Учесник и сведок“, *Књижевност*, 9-10, 1991, стр. 1154-1155: „А то лето, то бајковито лето детињства прекида се једног пролећа. То је оно ратно пролеће 1941. године. То су значи бомбе, то је бежанија, повратак у стравично измењени

И сазнајемо да су ту заједно он и жена: „Жмиркамо на повратку шареном улицом“ (и можда Лалић мисли на улицу којом се силази према центру града а која је пуна религиозног кича, фигура светаца и Богородице), а имамо у виду временске одреднице које нам призивају у сећање „Римски квартет“: „усред поподнева / Осећамо одједном ноћ“. Никша Стипчевић наглашава да Лалић у овој песми помиње „и три од четири елемента чудесног пантеизма Фрање Асишког“: то су „Брат ветар“ (frate Vento), „сестра вода“ (sora Acqua) и „брат огањ“ (Frate Focu), те да „Није случајно што је Лалић приметно, тада, ‘мајку земљу’. Он је тада био заокружен срџбом Господњом.“⁶² Можда стога што „У ноздрвама“ осећа да „негде горе чесмине“, да гори тај јасмин, лековита биљка која најављује ходочаснике који „иду нам у сусрет / [...] Расцветано у губаве ране“. Закључује Никша Стипчевић да пантеизам Фрање Асишког „смирује и блажи“.⁶³

Најзад бисмо се осврнули на две битне тематске целине у поезији Ивана В. Лалића: Византија и Медитеран. Сматрамо да је сасвим могуће неколико Лалићевих песама са италијанском тематиком сврстати као потцелине у оквиру горе наведених

Београд. То је наставак живота у промењеним околностима, када заједно са израстањем у дечаштво, у неку прву зрелост, расте и једна сенка коју чини стална присутност смрти. Нажалост, то је један шаблон наметнут целој мојој генерацији; али тај шаблон је за мене, као и за друге, нешто што ће обележити читав живот. А постоји наравно увек и нешто што тај шаблон мења, индивидуално. Кажем присутност смрти [...].“

⁶² Н. Стипчевић, „Четири канона Ивана В. Лалића“, стр. 46.

⁶³ Исто, стр. 47.

целина или тематских изотопија. Потцелини медитеранских песама би припадале песме у вези са Римом и околином Рима, а у циклус Византије би, као једне од основних тема, спадале песме везане за Венецијанску лагуну. Иако Лагуна својим географским положајем припада Средоземном окружју, приступ Лалића тематици има сасвим други ток, призвук, интонацију и семантику. То је уметнички значајно померање. Те су две целине, тј. потцелине међусобно повезане:

Преко Медитерана, колевке европске цивилизације, Лалић успоставља плодне контакте с историјом, која се ту, на томе подручју, прожимала и стапала с легендом, и митом и чије су бескрајне, златне нити везују за највиша остварења стваралачког ума. Тражећи, у томе свету, основу за самосталност и пуноћу песничке слике, у којој се симболи и дискурзивни говор видно разликују, он преко медитеранског пејзажа, пуног светлости, питомих видика и обиља боја, долази до раскоши и богатства историјске и поетске визије Византије.⁶⁴

Групи односно потцелини која има за тематику Рим и околину Рима припадају: „Тиренско море“, „Римски квартет“ и „Римска елегија“. Каже Радивоје Микић да оно што повезује две песме, „Римску елегију“ и „Римски квартет“, јесте „пре свега, околност да су и једна и друга настале као покушај да се тема путовања искористи као подлога за развијање веома важних и знатно сложенијих те-

⁶⁴ Предраг Палавестра, „Песничка визија Медитерана“, *Књижевност*, год. 51, књ. 53, бр. 11-12, 1996, стр. 1373.

матских елемената.⁶⁵ Ово бисмо исто могли рећи и за песму „Тиренско море“ која би припадала овој скупини. А што се тиче „Римског квартета“, Предраг Палавестра је приметио да ова песма значи „приватном мистеријом интимног и личног“, и да је то „тријумф индивидуализма, раскош микрокозма, атом у бескрају неухватљиве вечности, скривени олтар у кући отпадника, интимна мистика двоје љубавника који једини знају и разумеју говор свога тела, значење једноставних кретњи, смисао својих погледа, тренутке прожимања и смиреност опуштања.“⁶⁶ Па, иако има облик тзв. путничке поезије (*travel poetry*), тврди Палавестра, ова песма „припада интимистичкој исповедној лирици.“⁶⁷ И не само то: Предраг Палавестра је уочио музичку структуру „Римског квартета“, њену подељеност на четири ‘става’ лоцирана у четири дела града Рима: *notturmo* (Piazza Navona), *mattinata* (Via Statilia), *mezzogiorno* (Aventino; Campo dei Fiori); четврти став је, каже Палавестра, „спокојна реторичка вечерња песма, *serata*“⁶⁸, а ми бисмо додали да се поново ради о Тргу Навона, јер како Лалић указује: „Нека остане празан овај трг са три чесме“, што указује управо на ту локацију. На крају Палавестра закључује, у вези са акустичким и визуелним дејством песме „Римски квартет“,

⁶⁵ Радивоје Микић, „Слика, убрзање и огледало“, у *Иван В. Лалић. Песник. Зборник*, 1996, стр. 89.

⁶⁶ П. Палавестра, „Простор и звук у «Римском квартету» Ивана В. Лалића“, у *Споменица Ивана В. Лалића*, стр. 129.

⁶⁷ Исто, стр. 130.

⁶⁸ Исто, стр. 133.

[...] да је Иван В. Лалић, као многи симболисти и њихови наследници, по своме чулном склопу био више песник *ока* него песник *уха*, [...], код Лалића је симболика простора важнија од садржаја звукова. Пејзаж и приказ у структури његовог песничког израза били су пресуднији од звучности, чак упркос песниковом иначе истанчаном и развијеном смислу за тоналитет стиха и песничку мелодију.⁶⁹

И Риму се Лалић враћа, па ће „Римску елегију“ започети питањем: „Шта ли смо овде некад оставили у залог, / Кад нас толико мами провратак?“ „Тамо дакле“, коментарише Радивоје Микић, „где је лирски субјект желео да у сусрету са оним што је вечно побегне од сопственог осећања пролазности то осећање се, парадоксално, појачава, што, опет, није нимало необично – оно што је вечно само је боље огледало за нашу пролазност.“⁷⁰ Закључује стога Микић да

лирски субјект још један свој долазак у Рим, на место за које га везују важне успомене и сазнање, види као сусрет са савршенством света. То савршенство му, сасвим сигурно, помаже да јасније види своју пролазност али и чињеницу да увек постоји могућност да се изгради слика у коју ће та пролазност бити укључена као садржај ка коме се крећемо као према залогу свог постојања.⁷¹

Многе од ових елемената из ‘римских’ песама ћемо наћи наравно и у „Тиренском мору“, јер ци-

⁶⁹ Исто, стр. 134.

⁷⁰ Р. Микић, „Слика, убрзање и огледало“, стр. 90.

⁷¹ Исто, стр. 95

тати у поезији Лалића „показују да је овај песник своје уверење да је поезија комуникација реализовао и готово практично [...]“.⁷²

Песма „Тиренско море“ садржи у себи елементе заједничке осталим ‘римским’ песамама: песниково присуство са женом, и њихову љубав, доминантну ноћ, мирис Медитерана, пинеје, летње доба, лирску субјективност изражену кроз често коришћење личних заменица „нас“, „нам“. Ова песма је семантички подељена на четири временске целине, са уметцима о Тиренском мору, где је оно „мирисна крпа плавила / Разнесена хиљадама копита мишићавог ваздуха“, као и следећим стиховима:

И кад би могли да застанемо на месту
Између речи *киша* и *стабло* и речи *звезда*,
У овој равници, међу брежуљцима, кад би
могли – [.]

Ове две строфе од по три стиха су ритмички и визуелни застоји, интервали песме која тече као дан, у току 24 часа, па нас подсећа и на четири става из „Римског квартета“ (ноћ, јутро, поподне и вече), али и на временске одреднице „Римске елегије“: „оно поподне“, „Јуче на пример“, „У ноћ тог истог дана“, „Будимо се у зору“. Тако се прва строфа „Тиренског мора“ отвара за време те „Ноћи угљенисане светлећим мецима звезда“, баш као и „Римски квартет“, а просторно се надовезује на куле и мочваре из песме „Јоана из Равене“, само

⁷² Исто.

што су овде те мочваре, „зарђале од траве“ као што је „зелена рђа корова“ такође у ноћи у „Зарђалој игли“⁷³.

После већ поменуте паузе о Тиренском мору следи строфа која указује на „румену жбуку на ниском зиду јутра“. Тог јутра су ту заједно он и жена, јер „јата птица лете нам у сусрет“.

Брзо потом стиже поподне, примећујемо да је сенка коса јер „Нагињу се резбарене куле од мутне слоноваче“, и препознајемо „смањене пиније“ кроз које „море светлуца“ из песме „Genius loci“, само се овај пут ради о „сигналним димовима / Етрурских пинија“ (Тиренско море је добило име по народу Tigreni, познатији као Етрурци), а да је поподне говори нам и то исто море које се, с обзиром на то да је у том добу дана плима, „подиже и развија полако / Као застава“.

И после паузе међу стајаћим Лалићевим терминима, као што су „киша“, „стабло“ и „звезда“, долази вече, у складу са библијским схватањем вечери као почетка будућег дана, и осећај протицања времена:

Али већ си мало старија, моја љубави,
И овај угрожени свет нас издаје
И тако остаје у равнотежи,
још један дан.

⁷³ О тој комбинацији зелене боје и боје рђе у Лалићевом песништву в.: М. Петровић, „О неким видовима поезије Ивана В. Лалића“, *Летопис Матице српске*, 164, 441/ 6, 1988, стр. 940-941.

Односно: „Читаво постајање, читав наш живот сели се у слику, постаје садржај унутрашњег живота, али, истовремено, постаје и део општег при вида, отуда и питање о постојању и саме те слике и трена у коме можемо да наслутимо ту слику.“⁷⁴

Прелазну песму између две целине, а захваљујући управо лирском субјекту који са собом носи низ семантичких конотација, чини песма „Бакропис“. У епиграфу песме стоји: *Браво за Пиранезија* – ради се о Ђованију Батисти Пиранезију⁷⁵, италијанском архитекти, бакроресцу и граверу. Пиранези симболично повезује овде две потцелине тиме што је тачно да је волео, пред крај свог живота, да га дефинишу „сином града Рима“ („figlio di Roma“), али је такође познато да се у младости дефинисао „венецијанским архитектом“ („architetto veneziano“).

Песма „Бакропис“ има за тему серију гавира Ђованија Батисте Пиранезија, чувених под називом *Carceri* [*Тамнице*]. Прво издање тих гавира је из 1745. године, и тада их је било 14, а следеће, *Carceri d'invenzione* јесте серија од 16 гавира које су објављене 1761. године, и све оне представљају

⁷⁴ Р. Микић, „Слика, убрзање и огледало“, стр. 94.

⁷⁵ Giovanni Battista (Giambattista) Piranesi (Mogliano Veneto, 4/10/1720-Roma, 9/11/1778). Пиранези је у првом свом периоду, боравивши у Венецији, био под утицајем Каналета и његових ведута. Године 1740. је стигао у Рим, тамо започео студију римске архитектуре и био опчињен рушевинама града. Потом је једно време боравио поново у Венецији (1743-47) где је посећивао Ђованија Батисту Тјепола, а затим се опет вратио у Рим. В.: N. Miller, *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, München, C. Hanser, 1978; L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi*, Köln [et al.], Taschen, 2006.

уметникове необичне архитектуре⁷⁶. Пиранези се формирао у Венецији под утицајем Тјеполу и Каналета, и након соларности првог, типично млетачког периода, уочљива је, као контраст, потоња игра светла и таме, бизарне и гротескне архитектуре, аристократске палате, халуцинарне визије тамних и ужасних тамница.

Песма „Бакропис“ се отвара описом покрета Пиранезија који по воску и бакру грозничаво прави цртеже: „сводови, галерије, / Степеништа, алке, решетке и ужад, / С а г е г и : тачан простор мракобеса.“ За Лалића су Пиранезијеве графике управо „смањен модел архитектуре зла“. А саме гравире подсећају на Дантеов *Пакао*, нарочито бакрорез бр. X где под сводом, испод степеница које иду према небу, стоји и чека на тортуре група осуђених, док понеки посматрач присуствује тој трагедији. И каже Лалић да „цртеж је убедљив, [...] / Праузор је јасан.“ Па ипак се згражен пита: „Мајсторе, мајсторе, где је протомајстор?“ Јер иако је несумњиво да је у почетној фази светлост доминирала сценом, тачно је и да је у следећим стадијумима Пиранези додао сенке, стварајући од својих гавира апокалиптичке визије у којима смрт преовлађује над животом.

Такве мрачне, загасите визије, и то присуство смрти је очевидно и интензивно управо у другом Лалићевом потциклусу, који се географски односи

⁷⁶ В.: U. Vogt-Goknil, *Giovanni Battista Piranesi: "Carceri"*, Zurich, Origo-Verlag, 1958; W. L. MacDonald, *Piranesi's Carceri. Sources of Invention*, Nothampton, Massachusetts, Smith College, 1979; S. Gavuzzo Stewart, *Nelle Carceri di G. B. Piranesi*, Leeds, Nothern Universities Press, 1999.

на Млетачку лагуну. Односно, како каже Александар Јовановић:

Поезија Ивана В. Лалића јесте непрестани лирски дијалог са културом, са силама стварања и разарања и њиховим деловањем у времену, потрага за целином која нам се непрестано показује и измиче. Али, истовремено, ова поезија јесте и стална упитаност о смрти, настајању и нестајању, о *гласовима мртвих* који, допирући до нас, нису *мртви гласови*, о светлости и делима љубави нужним да се у видљивом нескладу појединачних и колективних судбина наслутити знак изгубљеног смисла.⁷⁷

Већ је наведено да песма „*Asqua Alta*” припада византијском окружењу⁷⁸, а том истом семантичком пољу (у коме се активира, наравно, она митолошка универзалија *исток-запад*⁷⁹) припадају и песме „Излет у Торчело“ и „Мнемосина“. Додали бисмо овом приликом, међутим, и да ова ‘млетачка Византија’ Ивана В. Лалића не представља утешни „завичај“, већ уз непрестано упућивање на прошлост осећа се стално присуство смрти, и то како због умирања Византије, која представља вечни сан о „Златном добу“⁸⁰, тако и због „разбијања

⁷⁷ А. Јовановић, „У знаку Мнемосине. Лалић и Византија”, у *Верни одсутном прволику. Три византијска круга*, Београд, Народна књига/Алфа, 1996, стр. 97.

⁷⁸ В.: П. Лазаревић *Di Giacomo*, „Историјско-културни подтекст наративности песме «*Asqua alta*» Ивана В. Лалића”, у *Споменица Ивана В. Лалића*, стр. 119.

⁷⁹ Р. Микић, „Силазак низ време”, *Српски књижевни гласник*, Март 1993, Трећа серија, 9/II, III/3, стр. 85.

⁸⁰ В. Урошевић, „Врт иза година“, стр. 1089.

границе⁸¹ једног света окарактерисаног лепотом и мудрошћу, а све то кривицом Венеције (која такође умире). „Када је песничко «ја» окренуто прошлости, онда то може бити двојако па и вишеструко. Прошлост се очитује као лично сећање, као историјско памћење, па чак и као глас колективног и архетипског.“⁸² Венеција и простор око Венеције представљају за Лалића неку врсту апсолутног простора, ново небо, нову земљу односно воду у замену за стари даровани рај, а у том (апсолутном) простору песник је тај који одређује време, даје га и укида, или га пак замењује пролазношћу и привременошћу егзистенције.

Лалићево путовање кроз лагуну, односно млетачку Византију могуће је пратити кроз ове три песме као кроз три етапе, и то како дијахроно, кроз време, посезајући за далеком прошлошћу, тако и географски, помпезним али тминим доласком-уласком песника у Венецију.

Прву етапу овог хронотопског итинераријума чини поема „Мнемосина“, која је подељена на четири дела, и која је, како каже Александар Јовановић, „по много чему Лалићева програмска песма, како по слици света, тако и по поступцима којима се та слика успоставља.“⁸³ Први део поеме почиње

⁸¹ Р. Микић, „Силазак низ време“, стр. 86.

⁸² О. Глумац, „Временско тројство у поезији Ивана В. Лалића“, *Књижевност*, 9-10, 1991, стр. 1139. Уп.: Д. Свитан, „Pred zatvorenim vratima“, *Književnik*, I, 1959, стр. 134. “U Lalićevoj poeziji tog *ličnog* ima, javlja se u nekoj melankoličnoj intonaciji, u pastelnoj mekoći slika...”

⁸³ А. Јовановић, „У знаку Мнемосине. Лалић и Византија“, стр. 122.

у „Јесен што стиже као шамар, на прагу септембра“.

Место радње је Аквилеја (Aquileia), градић који данас припада срезу Удина и кроз који пролази река Натиса. Занимљива је повест Аквилеје: овај градић је био важан центар хришћанства за северноисточну Италију и околне области, јурисдикција Аквилеје је обухватала велику територију, тј. евангелизација Истре, Балкана, Мађарске, односно територија које су досезале до Дунава, кренула је из Аквилеје, тако да је епископ Аквилеје имао титулу патријарха. Између 554. и 557, након „*tria capitula*” раскола⁸⁴, Аквилеја је засновала патријаршију и постигла аутокефалност да би истакла своју независност у односу на Рим. Аквилеја је у оно време била везана за патријаршију Александрије у Египту, одакле је био епископ св. Марко Евангелиста. Са развојем Венеције, међутим, патријаршијска катедрала била је премештена у Венецију (1105), а после крсташког рата 1204. године на Цариград беше дата Млечанима титула латинског патријарха Цариграда. Године 1420. Млетачка република је дефинитивно обухватала територије патријаршије Аквилеје (Млетачка патријаршија је обухватала и Торчело)⁸⁵.

Ако се вратимо „Мнемосини“, видимо да песник и његова жена прилазе Аквилеји, у колима, „успоравамо“, каже Лалић, а „брисачи љуште

⁸⁴ В.: „*Notae Historiae*”, у Anastasio, *Hist. de Vitis Rom. Pont.*, Migne, *Patrologia latina*, Parisii, 1849, t. 128, coll. 589.

⁸⁵ G. Biasutti, *Il cristianesimo primitivo nell'Alto Adriatico. La chiesa di Aquileia dalle origini alla fine dello scisma dei Tre Capitoli. Secc. 1-6.*, Udine, Gaspari, 2005.

кишу / И здробњене инсекте са ветробрана“. И онда наједном, после ове слике садашњости, песник нас одвлачи у прошлост, и то далеку, кад су Хуни, вођени Атилом, 452. године напали Аквилеју, што је довело до њеног економског и друштвеног пропадања:

[...] знакови, о којима
Пише у водичу, те крхотине, и тама
Под стопалима, и црвени сунцобран
пред кафаном
Тежак од кише као Атилин шатор
Три дана пре покоља, то је Аквилеја –
Тај зарасли ожиљак
И то име, сасушено осрчје, тишина
На којој плива историја као уље на води [.]

И каже Лалић у разговору са Александром Јовановићем у вези са „Мнемосином“:

Она можда јесте једна од мојих, како кажете, основних песама, јер глорификује богињу Сећања; а у тој глорификацији је шифрована похвала овом чуду заданог нам света. Похвала тој „спасоносној болести“ коју мајка пољупцем преноси детету. Ако та похвала звучи трагично – она то и јесте; у оној мери у којој је то и предмет похвале.⁸⁶

И заиста, поново у „Мнемосини 2“ песник се позива на „ожиљак“ јер види да је ствар „у брзини / којом зараста ожиљак: у времену је, / Условна дакле“. Али, Лалић, који је свестан да време

⁸⁶ А. Јовановић, *Порекло песме. Девет разговора о поезији*, стр. 23.

лечи све, ипак се пита: „Када је почела кавга? И зашто?“, јер, како тврди Александар Јовановић, у вези са „Мнемосином“: „Након свега преостаје само сећање, које се не може поништити и трајније од свега на шта се односи – не носи без разлога ова поема име богиње сећања.“⁸⁷ Јер Лалић овим својим стиховним питањима, када и зашто је почела кавга (источног и западног хришћанства), уводи нас, антиципира хронотопски, тему коју ће развити доласком у Венецију, дакле у песми „Asqua alta“, када ће приступити теми-ожиљку: пропасти Византије.

„Мнемосина 3“ би на први поглед могла да створи забуну: песник спецификује да је место радње Хераклеја, али и да је ту и Акропољ. Решење нам се чини да је једно, а пружио га је у суштини сам Лалић: знамо да Хераклеја има више, па би с једне стране то могла да буде грчка колонија Хераклеја (Heraclea Lyncestis), која се налази на јужној периферији града Битоља, или пак Heraclea Minoa на Сицилији, или можда Хераклеја на Црном мору – где се налази улаз у Хад. Али ми смо склони да верујемо да је то у ствари Heraclia односно Heraclea Veneta – средњовековни град у срцу Венеције који је колевка Серенисима (697. н. Е.) – 28. маја 640. године булом папе Северина су засноване две нове диоцезе, Торчело (острво о коме Лалић такође пева) и Хераклеја, у близини онога што ће који век потом бити названа „Млетачка лагуна“. Између

⁸⁷ Исти, „Верност видљивом и заданост сећања“, *Летопис Матице српске*, 169, 451/5, 1993, стр. 709 (в. такође: Исти, *Поезија српског неосимболизма. Историја једне песничке осећајности*, Београд, „Филип Вишњић“, 1994, стр. 143-206).

VI и VII века Хераклеја је била политички центар Венеције, Градо религиозни а Торчело трговински центар⁸⁸. Негаџија представља део Византије у срцу лагуне Венеције, назване тако у част источног цара Хераклија који је спречио ширење Лонгобарда у тој области. Чувена је и по томе што је седиште првог дужда у историји Венеције (Паолучо Анафесто⁸⁹). Овакво тумачење стихова нам се чини могућим јер се код Лалића ради о „дугој сеоби предела у предео“ и зато што „простор остаје заражен / Грозницом знакова, клицом присећања“. Александар Јовановић истиче: „Византијском циклусу она [„Мнемосина“] може формално да припада помињањем Хераклеје, међутим припада много више по певању онога што не постоји, али нас присиљава да му се непрестано враћамо као битном чиниоцу наше савремености и нашег постојања у њој.“⁹⁰ Каже Александар Јовановић да је у стиховима из „Мнемосине 4“: – „Онај који се са анђелом рвао, обавио је /Историју за једну ноћ“ – задана „љубав према краткотрајном и несавршеном и, у најсрећнијим тренуцима [...] мера божанске самоостварености“⁹¹, а Никша Стипчевић истиче да се у последњем стиху „Мнемосине 4“, – „Брес-

⁸⁸ P. Tozzi, *Eraclea veneta. Immagine di una città sepolta*, s.l., Compagnia Generale Ripresearee, 1984.

⁸⁹ Сумња се да је Paoluccio Anafesto (697-717) био уопште дужд, већ егзарх Равене, в.: С. Rendina, *I dogi. Storia e segreti*, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1993, стр. 15-17.

⁹⁰ А. Јовановић, „У знаку Мнемосине. Лалић и Византија“, стр. 122.

⁹¹ Исти, „Верност видљивом и заданост сећања“, стр. 708-709.

кви је задано да цвета“ – види „далеки пантеизам Фрање Асишког“⁹². Ми бисмо, међутим, истакли и претпоследња два стиха: „нама је задано / Да сећамо се, да задајемо ударце“. Ова два стиха нам још више потврђују да је реч о Хераклеји крај Венеције, јер њима песник наговештава свој окршај са Венецијом. И Лалић ће затражити опроштај јер као песник не заборавља, потом ће задати ударац Венецији песмом „Asqua alta“ (и претходним пролазом кроз Торчело). Јер „Мнемосина“ јесте „сигурно програмска песма о узалудности људских напора“, али „и љубави потребној да се од њих не одустане [...]“.⁹³

„Излет у Торчело“ је песма која се географски, просторно и поетски налази на путу ка Венецији. Торчело је острво у Млетачкој лагуни, десетак километара северноисточно од Трга Сан Марко. Песник отвара своју песму стиховима: „Тај Страшни суд у празној базилици“ – односи се на велики мозаик Страшног суда (Giudizio Universale) у византијском стилу из XII-XIII века, који се налази у базилици Санта Марија Асунта (Santa Maria Assunta), на острву Торчело. Ова Базилика која је некад давно била посвећена Мајци Божјој (Theotokos), основана је 639. године, и током векова је претрпела бројне прераде (садашња структура потиче из 1008. године), а прецизно је сведочанство, у повесном кључу, о византијском присуству на млетачкој територији.

⁹² Н. Стипчевић, „Четири канона Ивана В. Лалића“, стр. 47.

⁹³ А. Јовановић, „Верност видљивом и заданост сећања“, стр. 712.

Песник се, уласком у базилику, осећа за тренутак уверен у праведност тог Страшног суда, али тек за тренутак, јер је свестан да су то „само заблуде“ које „трају тако сажето, у сликама / Уверљивим и читким“. Песник зна да једино у тој представи Страшног суда на зиду, у унутрашњости Базилике, да тек ту „Довршава се правда; арханђели послују / Теразијама и мачем, у трубама време згрушано као крв“. Но Лалић исто тако зна да су ствари вани, тамо напољу, у стварности, сасвим другачије: „А права слика је напољу, изломљена / У светлости и сенке, у протицање видљивог“. Као што уосталом и пева у „Византији X“: „Сведоци смо те правде по којој сводимо се / На распоред последице, на одгонетку, напор / Да слике буду језик, а језик буде слика“.

Лалић се просторно и дијахроно приближава својој мети – Венецији, коју сматра одговорном за пропаст Византије. Песник осећа, дакле, око Торчела, „мирис барске грознице / У мокрој разграђивању града“, и полако „Муљ у заливу расте као бол у утроби“, јер како каже у песми „Acqua alta“, Византија „није знала да болује / Од рака на Лагуни“. У стварности, међутим, „Суд се, очигледно, одвија спорије“. Поетски скутоноша Византије иде, дакле, у двобој са Венецијом, прилази јој „на броду“, исто онако како су крсташи оне 1204. године, вођени млетачким дуждем, допловили до Византа и спалили га, само што песник, уместо мача има једно друго оружје – видео камеру – оно које ће му омогућити да забележи неминовно пропадање Венеције, али и да се не заборави то његово сукобља-

вање с прошлошћу. Стога песник кличе одлучно:
„Улажем нови филм у стару камеру“.

Код Лалића, уосталом, ништа није пуко обележје: баналну синтагму *око камере* он часком преобрази у *недремано око камере*, метафору која, у интеракцији са контекстом у којем се остварује, постаје ознака за присуство Вечног ока; исто се тако лако, коришћењем израза из свакодневног говора, речима *филм* и *камера* додају метафорична значења сећања и присећања, при чему истакнута дословна значења маскирају она недословна, метафорична: *на броду / Улажем нови филм у стару камеру (...)*.⁹⁴

Полако („има времена“) песник и његова жена пролазе лагуном, броче тим морем пуни и страха и наде, наоштрени ратнички да се супротставе Венецији: „браздамо плитку лагуну“. Тек последња два стиха откривају мету, саркастично и осветољубиво: „у даљини, *Serenissima* / Мрви се као колач у мокрој картонској кутији.“

Песмом „*Acqua alta*“ дакле, песник је Венецији „задао ударац“, онај који је наговестио у „Мнемосини 4“: нема другог решења, нема излаза ни варијација: онако како је брескви, природно уређено да цвета, нама који историју, односно свест о историји поседујемо, „нама је задано / Да сећамо се, да задајемо ударце“. Први песников оштри потез уперен против Венеције је већ у самом наслову песме „*Acqua alta*“ – ради се о синтагми која на италијанском означава плиму. Та плима је неизбежна

⁹⁴ С. Велмар-Јанковић, „О поезији Ивана В. Лалића“, стр. ХLI.

судбина Венеције која не може да се одупре полаганом пропадању. Обрачун са Венецијом је Лалић носио дуго, и ова песма представља последњи чин, окршај са градом који припада Византији својом лепотом и својим стилем, а истовремено сноси одговорност за њену пропаст. Први стихови представљају жесток ударац пролазности Венеције: „Сувише дуго смо заједно, Serenissima, / У годинама и у неједнаком убрзању / Наших расула”. Каже Светлана Велмар Јанковић: „Овај дијалог између *ја* и *ти* као представника света живих и света мртвих, има различите видове, зато што *ти* означава, као *глас мртвог*, присуство различитих сенки [...]”.⁹⁵ Или како објашњава на другом месту:

На овај начин устројена, садашњост коју значи и обележава *ја* песничког субјекта упућује нас, повратним дејством, на основно обележје истог субјекта, а то је његова вишеструкост. Једна његова страна увек је окренута могућим облицима прошлости, док је друга заокупљена видовима непосредне садашњости. Прва је усмерена да тражи и испитује, ослоњена на поруке колективног али и индивидуалног памћења; друга је опредељена да посматра и описује, препуштена извештајима сопствених чула. Увек у дослуху, обе стране знају и да замене како улоге тако и делатности.⁹⁶

Лалић ће признати да га је Венеција очарала, да му је позлатила мрежњачу и напунила ноздрве „болесним мирисима / Канала“, да га је опила и за-

⁹⁵ Иста, „О песничком субјекту и о времену“, *Књижевност*, 9-10, 1991, стр. 1152.

⁹⁶ Иста, „О поезији Ивана В. Лалића“, стр. XV.

вела као лепа жена; но то чудо га је подстакло да ипак „треба преиспитати значење бајки / У светлости твоје истине“, да се види шта се крије иза тих златних фасада града, јер: „Била је то љубав / И мржња на први поглед“.

Али „Acqua alta“ је много више од тога. Ако је Византија нешто свето за Лалића, „Acqua alta“ својом структуром истовремено призива ту светост кроз (горко) призивање духа над водама. Треба овом приликом имати у виду да је уз наслов своје програмске поеме „Мнемосина“ Лалић забележио: „[...] вода сећања – горка вода – све воде света [...]“.⁹⁷ „Acqua alta“ има композициони редослед тријаде, и та њена подељеност на три дела необичне и снажне лирске субјективности односи се на (прва) три дана „Прве књиге Мојсијеве која се зове Постање.“ Први дан гласи: „У почетку створи Бог небо и земљу. А земља бјеше без обличја и пуста, и бјеше тама над безданом; и дух Божји дизаше се над водом. И рече Бог: нека буде свјетлост. И би свјетлост. И видје Бог свјетлост да је добра; и растави Бог свјетлост од таме; И свјетлост назва Бог дан, а таму назва ноћ. И би вече и би јутро, дан први.“

Лалића је Венеција ослепила својом позлаћеном светлошћу, том врстом „неспоразума / Лепоте и бесмисла“, како ће рећи у „Византији поново посећеној“; а тек једним стихом Лалић горко коментарише трагедију историје: „Уморио се дух над водама, а како и не би“. Дело духа је код Лалића

⁹⁷ А. Јовановић, „Напомене“, у Иван В. Лалић, *Дела*, II, стр. 270.

естетски функционално и као такво уклопљено у целину његове уметничке визије, јер овај повесни потрес Византије и уздрманост њене светости представља „ноћне море летописаца“ који покушавају да разреше грешку постања. Директно и горко се Лалић обраћа духу: „пено / Мутна и златна на крести таласа / Што тутњи у напору да сустигне почетак“. И онда један вешти рез (сетимо се, из песме „Излет у Торчело“, да песник носи видео камеру са собом!), у виду цитата из Старог завета, који синтетизује оно што се потом десило: „И буде вече и буде јутро: дан други.“ А ево како стоји у Старом завету: „Потом рече Бог: нека буде свод посред воде, да раставља воду од воде. И створи Бог свод, и растави воду под сводом од воде над сводом; и би тако. А свод назва Бог небо. И би вече и би јутро, дан други.“

Другог дана Лалић представља Византију силовану којој „метастазе“ разједају „јетру, плућа, осрце и будућност“. Каже песник:

Срдит је уморни дух над водама
И срцба његова тутњи у аритмичном
дисању
Распамећене плиме.

А ево како стоји у трећем дану Старог завета: „По том рече Бог: нека се сабере вода што је под небом на једно мјесто, и нека се покаже сухо. И би тако. И сухо назва Бог земља, а зборишта водена назва мора; и видје Бог да је добро. [...] И би вече и би јутро, дан трећи.“

Но овај трећи Лалићев „млетачки дан“ јесте вероватно осми дан од почетка стварања⁹⁸ и први дан постојања једног новог света, али када, међутим, песник болно увиђа да „на трг“ улазе „амбасадори царстава“, да је вода прљава и темељи расклимани, а улаз у Венецију отрован. Тог млетачког трећег, односно осмог дана утеха је песнику што „болесно столеће врши правду / И кажњава дрскост лепоте, осовљене / У ништавилу“. Песникове речи су пуне срџбе, он не може никако да заборави шта је учињено Византији, и зато и тражи опроштај Костићевим стихом „Опрости, мајко света...“. Рећи ће потом Лалић:

Ја ћу да одем први. Твоје расуло
Спорије се убрзава, *Serenissima*.
[...]
Сувише дуго смо заједно,
У љубави и мржњи две разне
пролазности.

Свестан своје срџбе, и немогућности да заборави, нити да опрости, Лалић тражи помиловање од (уморног) духа над водама: „И нека нам се смилује дух над водама, / У свој својој одсутности, нека се смилује.“ Ту више нема места страху, смрти и рушењу, о коме је говорио Љубомир Симовић⁹⁹, већ је реч о резигнацији, а једини дах наде је могућ у тражењу опроштаја јер песник за друго нема снаге.

⁹⁸ Захваљујемо се Александру Јовановићу и Јовану Делићу на сугестији.

⁹⁹ Нав. у: С. Ракић, „Медитерански видици Ивана В. Лалића“, стр. 549.

Након свршетка свега, након гнева, божје срџбе, долази (после кавге) до преображавања у мир, праштања и измирења. Овај опроштај призива поново стихове Лазе Костића из песме „Santa Maria della Salute”, па можда није искључено да ова базилика посвећена Богородици у Венецији има за песника функцију васељенске цркве. У песниковом оку естетска функционалност ублажава субјективност и досеже до визије.

Песмом „Acqua alta” Лалић је ставио поетски печат на циклус песама о Византији. Венеција је за Лалића хронотоп, историјско присуство Византије на западном тлу, али истовремено та иста Венеција представља њеног целата, она је њен пресудник, и њено постојање подсећа константно на пропаст Византије чијим се златом окитила, и чију прошлост сада репродукује. „Acqua alta” поетски закључава Византију и песников живот. У свести да смрт преовлађује над животом, зрак наде се појављује управо у божјем помиловању.

На основу анализе Лалићевих песама са италијанском тематиком, и кроз поглед на присуство италијанских поетских облика у Лалићевој поезији, могуће је закључити да су далеко поетски убедљивије, и уметнички сложеније оне песме у којима постоји дијалог између лирског субјекта и саговорника, као у случају персонификованог лика са мозаика у песми „Joane из Равене“, или пак на примеру персонификоване Венеције из песме „Acqua alta”, него кад је реч о чисто дескриптивним песмама, јер те су песме психолошки продубљеније, и сигурно естетски делотворније (на

нивоу уметничке мотивације). А то је зато што код Лалића слика има своје дубоко значење, говори нешто више, нешто даље и нешто ‘иза’; слика је код Лалића спојена са звуком и формира семантички комплекс са обавезном мрежом интертекстуалних и инtrateкстуалних значења и комуникација. Па опет, уз сво богатство тумачења тих кодова, код Лалића слика (и звук) остају увек отворено поље, баш онако како сам Лалић рече у својој „Белешци о поетици“: „Сачувати неизговорено, као срж.“ У том смилу, песме са облицима из италијанске поезије, и са тематиком која чини Лалићеву (унутрашњу) географију Италије, не чине одступање од других песама, већ са њима сачињавају целину и допуњују се међусобно кроз читав низ аутоцитаата. Управо како је Лалић забележио: „Стати пред огледало, без страха / Од повратне слике“. Речима Предрага Палавестре бисмо потврдили да што се тиче италијанског поетског итинераријума Ивана В. Лалића, и ту је песник прихватио „најплодније песничке тековине симболизма, [...] кључне одлике симболистичког и песничког исказа, улогу слике и звука, визуелне и акустичке ефекте [...]“.¹⁰⁰

¹⁰⁰ П. Палавестра, „Простор и звук у «Римском квартету» Ивана В. Лалића“, стр. 131.

LA RICERCA DI UNA SINTESI ESPRESSIVA:
L'ITINERARIO ITALIANO DI IVAN V. LALIĆ

Riassunto

Nel lavoro viene trattata la presenza dell'Italia nella poesia del poeta jugoslavo Ivan V. Lalić (1931-1996) sia dal punto di vista formale sia dal punto di vista tematico. Sul piano formale è interessante sottolineare come Lalić ricorresse spesso alle tradizionali forme poetiche italiane (sonetto, strambotto). Per quanto invece riguarda la tematica, la maggior parte delle poesie di Lalić con temi italiani possono essere divise in due cicli: quello del Mediterraneo, nel quale vanno inserite le poesie che hanno come luogo d'azione Roma e i suoi dintorni, e il ciclo di poesie che vertono intorno a Venezia e alla sua laguna, che a loro volta sono legate al ciclo su Bisanzio.

Јелена Новаковић
ФРАНЦУСКИ АУТОРИ У
ЛАЛИЋЕВИМ ЕСЕЈИМА

Иако нису главни и превасходни Лалићев узор, француски аутори оставили су трага не само у његовој поезији, што је већ било предмет нашег разматрања у тексту објављеном у *Споменици Ивана В. Лалића*,¹ него и у његовим есејима који исто тако имају свој имплицитни и експлицитни интертекстуални вид. Пјер-Жану Жуву и Алену Боскеу Лалић је посветио по један оглед, док се на друге позивао у формулисању својих књижевних ставова и судова, да би, не испољавајући веће интересовање за њих, просто указао на њихово присуство као на чињеницу везану за делање и стварање, на пример, једнога Монија де Булија, који је са њима био у контакту док је боравио у Паризу, али их је после напустио, као што је случај са Бретоном, Арагоном, Переом или Елијаром, или да би их узео за предмет компаративног разматрања, као што је случај са Бодлером, или за пример постојаности неких књижевних форми, као што је ода коју је, после Пиндара, уз Хелдерлина и Неруду, неговао и Клодел, или за пример спајања традиционалног и модерног, као што је случај са Сен-Цоном Персом, код кога се „дискурзивно складно венчава са нетрадиционално организованим традиционалним

¹ Вид. Јелена Новаковић, „Иван В. Лалић и француска поезија”, *Споменица Ивана В. Лалића*, Београд, САНУ, 2003, стр. 53-66.

ритмовима и метрима”.² У Лалићевим есејима налазимо и референце које упућују на француске и франкофоне књижевне критичаре, чијим је цитатима поткрепљивао своје мисли, а понекад је са њима и полемисао. Позивао се на Валерија,³ Ремија де Гурмона, Ремона Пикара, као и на белгијанце Морис-Жана Лефева и Клера Лежена, чије је текстове читао у оквиру зборника *Савремени путеви критике*, који је уредио представник француске нове критике Жорж Пуле, а који се може наћи и међу књигама из Лалићеве библиотеке.

Пол Валери, велики наследник симболизма, који је подједнако заслужан и као песник и као теоретичар поетског стварања, заузима значајно место у Лалићевом дијалогу са француским ауторима. Његова „толико луцидна поетичка мисао”, коју он није хтео да организује у систем, несумњиво изази-

² Иван В. Лалић, *Критика и дело*, Београд, Нолит, 1971, стр. 273.

³ Представљајући књигу Слободана Витановића *Дучић у знаку Аполона и Диониса* (САНУ, 1995), Лалић наводи саопштење француског историчара, оријенталисте Ренеа Грусеа (René Grousset) коме је у једном разговору Валери рекао: „Постоје Грци и постојимо ми”, а који у фус ноти своје књиге *Биланс историје* примећује одушевљено да је Валери „овом узбудљивом формулом можда резимирао читав биланс људске авантуре...”. Не изјашњавајући се шта сам мислио о томе, Лалић додаје свој коментар да би „Дучић, можда несвесно у крајњој линији подржао ово тврђење”, доживљавајући га „као једну од оних глобалних истина – које се додуше тешко доказују, али тим лакше прирастају за нечије срце” (Вид.: Иван В. Лалић, ”Једна фундаментална студија о Дучићу”, *Књижевне новине*, бр. 907, 1. мај 1995, год. XLVI, стр. 4).

ва Лалићево дивљење.⁴ Лалић прихвата Валеријево схватање, који се надовезује на Малармеово, да се поезија гради од језичког материјала⁵ и, у једном разговору, подсећа на његову изјаву да му се песма „Гробље на мору”⁶ јавила у духу „најпре као звук француског десетерца”,⁷ да би саопштио да се и њему често дешава да једну песму „наслути”, „ослухне” испрва само као „извесни звучни ритам”,⁸ и да би изразио своју склоност ка традиционалним песничким формама, које је неговао и Валери.

Валери привлачи Лалићеву пажњу и као књижевни критичар. „Валери се усредсређује на креативни процес и његову анализу и инсистира на једној тананој дијалектици односа између ствараоца и дела који битишу самостално, незнано (као и читалац, трећа компонента). Истражујући феномен живота песме у језику и уводећи појам вишеструкости, плурализма језика, он обликује визију идеалног, апсолутног, ‘савршеног дела које се отарасује свога аутора’”,⁹ каже Лалић. Валеријево схватање књижевне критике повезано је са његовим схватањем поезије и књижевног стварања и, уопште, схватањем света, по коме су ствари у суш-

⁴ Иван В. Лалић, *О поезији*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1977, стр. 136.

⁵ Опширније о томе: Јелена Новаковић, „Иван В. Лалић и француска поезија”.

⁶ Лалићев превод наслова.

⁷ *О поезији*, стр. 278.

⁸ Исто. Вид. Paul Valéry, „Au sujet du cimetière marin”, у: *Oeuvres*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, стр. 1503.

⁹ *О поезији*, стр. 14.

тини нечисте у односу на дух који настоји да, попут Бога, сам себе мисли. У књижевну критику увлачи се поетика. Валери одбацује биографске чињенице и сваку једносмерну везу између дела и писца. У *Уводу за методу Леонарда да Винчија*, он обавештава читаоца да је „назвао човеком и Леонардом оно што му је тада изгледао као моћ духа”¹⁰ и да ништа од онога што ће рећи неће одговарати „човеку који је прославио то име”,¹¹ односно, он не само да прави разлику између пишчеве приватне и стваралачке личности, слично Прусту који је сматрао да је књижевно дело производ једног другог „ја”, а не онога које писац показује у приватном животу и друштвеним контактима, него, како показује његов коментар Коенове анализе песме „Гробље на мору”, долази до закључка да „не постоји прави смисао неког текста” и да „нема ауторитета аутора”.¹²

Ово усредсређивање на креативни процес, у трагању за идеалним делом које елиминише аутора, удаљава, међутим, критичара од конкретног књижевног дела, што је Лалићу неприхватљиво, као што му није блиско ни Валеријево подређивања конкретних појава трагању за чистом свешћу, која се на крају изједначава са тежњом ка ништавилу. Зато он каже да су Валеријеви ставови „кобна инспирација” за књижевне критичаре, пре свега за оне који су у исто време и песници и који су суочени са искушењем да критику претворе у израз

¹⁰ Paul Valéry, *Oeuvres*, I, стр. 1155.

¹¹ *Исто*, стр. 1156.

¹² *Исто*, стр. 1507.

своје поетике. „Критику не треба мешати са поетиком преко оне мере, у којој поетика – присутна у критичаревом напору – не угрожава тај напор у његовој објективној, самосталној усмерености”, закључује Лалић, напомињући да критика треба да буде усмерена ка самом делу, „које је *нешто друго*, нешто изван критичара”.¹³

Ову мисао Лалић потврђује и у својој критичарској пракси, која је, међутим, и у његовом случају повезана са његовом поетиком, али која тежи да тој поетици не буде подређена. По Лалићевом мишљењу, кроз дело се не наслућује само функционисање пишчевог духа, него и неки доживљаји који су били подстицај за настанак тога дела и који су обележили и пишчево лично искуство и епоху у којој је живео и стварао. Валеријевско удаљавање од чињеница у трагању за суштином уступа место разматрању надахнутом Рилкеовом мишљу да су песме „искуства”, на коју Лалића упућује и Дучићево тврђење да је свако дело производ неког пишчевог личног доживљаја, које налази у књизи Слободана Витановића о овом српском песнику. У есеју о Милутину Бојићу, он посебно истиче конкретност непосредних, потресних искустава из којих су израсле Бојићеве песме, као што је приказ колоне изнемоглих људи који су стизали на Крф, а затим на Видо, „острво смрти”, приказ које је Бојић морао видети, а који је нашао своју поетску транспозицију у „Плавој гробници”.¹⁴ „Песник, све и да хоће, не може а да не пева о своме времену. А

¹³ *О поезији*, стр. 14.

¹⁴ *Исто*, стр. 73.

то је, врло изразито, и време зла. Један ововековни филозоф запитао се да ли је уопште могуће писати поезију после Аушвица (а ја бих додао: или Јасеновца...) Мој одговор је: не само да се може, него мора. У том смислу феноменологија зла, и његова функција у историји, једна је од кључних тема *Четири канона*”, каже Лалић у једном разговору.¹⁵ У својим књижевнокритичким есејима, он често открива „глас” који песник „уздиже” у име једног вишег принципа, супротстављајући се несрећама овога света и у исто време славећи тај свет у његовом конкретном постојању, упркос његовим несавршеностима. „И ако нас историја учи да је несрећа људска судбина, песник нас својим узвиком позива да превазиђемо историју”, читамо у есеју о поезији Десанке Максимовић.¹⁶

Валеријево одбацивање биографских чињеница и тезу о плурализму значења довео је до крајности представник француске Нове критике, Ролан Барт, најављујући „смрт аутора”.¹⁷ О Барту Лалић не говори много, али из начина на који га помиње у својим есејима може се закључити да му ни његов приступ књижевном делу није близак. У есеју „Критика и дело”, Барт се појављује као супротност италијанском писцу и књижевном и уметничком критичару Емилију Чекију (Emilio Cecchi): тражећи у књижевности неку врсту „трансценденталне” истине, затворене „у облик који носи све знакове времена”, али валидне „изнад и преко времена” јер „чува у

¹⁵ Исто, стр. 291.

¹⁶ Исто, стр. 110.

¹⁷ Вид. Бартов есеј „La mort de l’auteur” (1968).

себи највише значење људског искуства”, Чеки остаје равнодушан према „тананим конструкцијама” Ролана Барта који би му, полазећи од Валеријеве тезе о плурализму језика, могао „лако демонстрирати тезу да критика не може да трага ни за каквом истином на делу, него само да уочи ‘однос потоњег (језика-као-објекта) и света’”.¹⁸ Лалић, који не прихвата Бартово негирање оригиналног смисла дела, додаје да је искуством доказано да се у сасвим различитим делима могу наћи неки заједнички квалитети који омогућавају упоређивање и вредновање, који дакле верује у могућност критике да дође до неког валидног закључка.

Несклон француској Новој критици, која се, по његовом мишљењу, удаљава од дела да би га подредила некњижевним критеријумима и ставила у први план сопствени подухват, Лалић се окреће представнику француске традиционалистичке критике Ремону Пикару. Прожет класицистичком тежњом ка јасноћи и идејом да је стварање свесна и вољна активност која се лако може протумачити, Пикар сматра да је довољно у тексту потражити оно што је писац желео да изрази, његову „јасну и луцидну намеру” која је једини критеријум вредности тумачења, насупрот Барту који сматра да се у тексту налази само оно што он каже, независно од намера његовог аутора и да не постоје критеријуми за процену вредности тумачења. Пикар замера Барту и другим представницима француске нове критике што стављају књижевна дела у службу психоанализе и хуманистичких наука, што не верују у

¹⁸ *О поезији*, стр. 16.

специфичност књижевности и што претварају књижевно дело у „резервоар докумената, симптома, знакова, из кога критичар слободно црпи за своје противречности”,¹⁹ констатујући да се француска нова критика „креће у непроверљивом”, да „додирује различите дисциплине не улазећи ни у једну од њих”, односно да је њен подухват „идеолошки импресионизам” који има „догматску суштину”.²⁰ „Оно што нам треба – закључује Пикар – није репертоар комплекса, ма колико он био изнијансиран, него подробна студија књижевних структура”, а то су „структуре једне поуздане објективности”.²¹

У поменутом есеју „Варијација на тему: критика и дело”, Лалић наводи Пикарову констатацију да критичар олакшава комуникацију између читаоца и дела, које се тек кроз ту комуникацију у потпуности остварује: „Дело постаје стварно само у духу који га доживљава, у којем оно постаје незаменљиво искуство. Циљ критике јесте да обогати то искуство, тако да му пружи извесну објективну основу; треба успоставити појмљиву релацију између дела, у његовој унутрашњој кохеренцији, и ефеката које оно постиже у психологији читаоца, којем је намењено”, каже Пикар (у Лалићевом преводу), а Лалић додаје: „Сложимо ли се са оваквим резоновањима, сложићемо се и са Пикаровом констатацијом да ‘... критичар нема разлога да се повлачи у нездраву понизност’. Његова функција је

¹⁹ Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, стр. 121.

²⁰ *Исто*, стр. 76.

²¹ *Исто*, стр. 144.

ограничена, али у тој својој ограничености јединствена и незаменљива. Критика коју можемо звати ‘синтетичком и интегралном’, ‘конкретном’ или ‘иманентном’, свеједно (да споменемо само неке термине са којима смо се сретали у контексту), служи делу и представља његову апологију – али у том смислу да апологија извире из интерпретације, из коментара и вредновања; из суочавања читаоца са одређеним чињеницама, са исказом књижевног дела”.²²

Критикујући оне који подређују књижевна дела некњижевним критеријумима, Лалић није мимоишао ни Сартра, који је својим егзистенцијализмом и теоријом ангажмана обележио француску филозофску и књижевну мисао нарочито у раздобљу непосредно после Другог светског рата, а према коме је његов полемички однос јасно изражен. Лалић му прво замера недоследност, констатујући у једном разговору да је он, као „ангажовани писац”, безброј пута „окретао ћурак наопако”²³ и да томови његових дела пружају мање грађе за једног историчара културе него стихови једног Чеслава Милоша. А затим одбацује његов критичарски поступак који не испитује само дело једнога писца како би о њему донео неки вредносни суд или протумачио његово значење, нити анализира пишчеву личност, него настоји да утврди оно што представља пишчево искуство, да би то искуство сместио у контекст своје егзистенцијалистичке филозофије. Истражујући живот и дело Шарла Бодлера у великој

²² *О поезији*, стр. 23-24.

²³ *Исто*, стр. 282.

студији коју објављује 1947, Сартр не покушава да открије оно што је у Бодлеровој поезији и прози јединствено, него овога песника посматра као један од доказа сопствене поставке да се „слободан избор који човек врши у односу на самога себе потпуно поистовећује са оним што се назива судбина”.²⁴ У његовим очима, Бодлер се појављује пре свега као пример онога што он назива самообманом, самозаваравањем (*mauvaise-foi*), а што представља бежање од одговорности кроз прихватање одређене улоге која омогућава да се више не поставља мучно питање смисла живота. По Сартровом мишљењу, Бодлер је био човек који је најдубље спознао људску судбину и који је најискреније покушавао да је маскира, а пошто му је његова природа измицала, настојао је да је пронађе у очима других, па је преузео улогу уклетог песника како би себе једном заувек одредио, и тако је у ствари играо комедију и пред другима и пред самим собом.

Заинтересован за све што се односи на Бодлера, кога је сматрао неприкосновеним зачетником свих модерних песничких кретања, Лалић је прочитао ову Сартрову књигу, која не заузима много места у његовим есејима, али се из неколико реченица које јој је посветио може наслутити шта је о њој мислио. „Читајући дивно написану Сартрову студију о Бодлеру био сам толико одушевљен реконструкцијом песникове психологије да сам тек касније приметио како из студије нисам имао прилике да сазнам шта је заправо *Цвеће зла*”, пише он у есеју

²⁴ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1963, стр. 245.

„Критика и дело”,²⁵ а у поменутом разговору констатује да Сартр „о поезији није имао благог појма”,²⁶ налазећи доказ за то управо у његовом есеју о Бодлеру, који је заиста „фасцинантно штиво, осим што не казује ништа о Бодлеровој поезији”.²⁷

Лалић у ствари замера Сартру што у први план не ставља Бодлерово *Цвеће зла*, него Бодлера као човека, претварајући га у доказ својих егзистенцијалистичких поставки, што књижевно дело подређује својој филозофији, дакле нечему што је изван њега, уместо да се сам подреди томе делу као једној књижевној чињеници која постоји независно од његове анализе. Лалић сматра да у средишту критичаревог интересовања не треба да буде ни филозофија, ни психологија, ни лингвистика, ни стилистика, него само дело које ће он настојати да „откључа” свим расположивим средствима. Он треба да доведе читаоца до текста, а затим да га препусти сопственом доживљају и ономе што Рилке назива „бескрајном самоћом” дела, односно да открије читаоцу „најсврсисходније могућности самосталног приступа”.²⁸ Критичар, дакле, има улогу посредника, „релеја” који олакшава комуникацију између дела и читаоца,²⁹ који читаоцу указује на главне одлике дела и то дело вреднује без намећања сопствених ставова, имајући у виду његову вишезначност, који дакле скреће пажњу „на тачну,

²⁵ *О поезији*, стр. 15.

²⁶ *Исто*, стр. 282.

²⁷ *Исто*.

²⁸ *Исто*, стр. 24.

²⁹ *Исто*, стр. 15.

на оптималну могућност самосталног приступа”.³⁰ А тај „релеј”, како се може закључити из Лалићевих размишљања, нису ни Валери који испитује функционисање духа, ни Барт са својим естетичким скептицизмом, ни Сартр који трага за потврдама своје егзистенцијалистичке филозофије, него у Лалићевим разматрањима незаобилазни Томас Стернс Елиот, који пледира за „практично суочавање са материјом, са *чињеницама*, са исказом књижевног дела”, за кога је функција књижевне критике да „осветљава уметничка дела и коригује укус”, да доприноси „разумевању” и „уживању” у књижевности, да „хвали оно што је достојно хвале”,³¹ и чије су идеје представљале основу англосаксонске нове критике.

Несклон француској Новој критици, у којој, по његовом мишљењу, долази до „хипертрофије”³² функције критичара јер се критичар удаљава од дела да би га подредио некњижевним критеријумима и ставио у први план сопствени подухват, Лалић, који је пре свега стваралац, па тек онда књижевни критичар, у својим књижевнотеоријским размишљањима ослања се пре свега на критичаре који остају изван токова француске Нове критике или полемишу са њеним представницима. Међу њима је, поред поменутог Ремона Пикара, и професор на бриселском Слободном универзитету Мо-

³⁰ *Исто*, стр. 17.

³¹ „Књижевна критика је апологија књижевног дела као особеног исказа, као јединственог саопштења које је могло стићи само у облику и на начин на који је стигло” (*Исто*, стр. 17).

³² *Исто*, стр. 11.

рис-Жан Лефев (Maurice-Jean Lefebvre), који каже да „критичари живе углавном од несавршености свога предмета”,³³ односно да свако дело, чак и оно које изгледа сасвим довршено и заокружено, садржи у себи неки „мањак”, који они настоје да надокнаде, неку „неухватљиву дубину” од које полазе у стварању својих критичарских конструкција. Међу њима је и филозоф, есејиста и романописац Џорџ Стајнер, који је далеко превазишао оквире француске националности.³⁴ Стајнер себе не одређује као књижевног критичара, него као „учитеља читања”, као човека који може да покаже „како читати”. Свој оглед „Ка једној хуманијој култури”, објављен у књизи *Говор и ћутање*, Стајнер започиње констатацијом: „Критичар, када се осврне, види сенку евнуха”,³⁵ а завршава дефиницијом критике као напора васпостављања „уметности читања, истинске писмености”, напора који треба „да нам помогне да читамо као тотална људска бића”.³⁶ Позивајући се на ове Стајнерове речи у есеју „Варијација на тему: критика и дело”,³⁷ Лалић упозо-

³³ Maurice-Jean Lefebvre, „Évocation d’une critique imaginaire”, u: *Les Chemins actuels de la critique* (sous la direction de Georges Poulet), Paris, UGE, 1968, стр. 243. И. В. Лалић, *О поезији*, стр. 21.

³⁴ Рођен у Паризу, он је 1940. отишао у Америку, где је завршио студије математике, физике и књижевности, да би постао професор енглеске и упоредне књижевности у Женеви и књижевни критичар листа *New Yorker*.

³⁵ George Steiner, „Vers une culture plus humaine”, *Langage et silence*. Traduit de l’anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Seuil, 1969, стр. 15.

³⁶ *Исто*, стр. 25-26.

³⁷ *О поезији*, стр. 21.

рава да виталност критике бива угрожена када она „изневери природу свога постојања” и преувелича своју функцију стављајући у први план себе, а не песника, да би своје тврђење поткрепио још једном Стајнеровом напоменом: „Истински критичар је песников слуга; данас се он понаша као господар, или га таквим сматрају. Он изоставља Заратустрину последњу, највиталнију поруку: А сада, без мене”.³⁸

Међутим, ово уочавање суштинске инфериорности критике у односу на дело не води Лалића до констатације о њеној стерилности. „Скромност критичара, као залог његовог подређивања, његовог саображавања делу, не мора да иде до самоунижавања – докле је доводи, на пример, Џорџ Стајнер када каже да ‘критичар, када се осврне, види сенку евнуха’”, каже Лалић, позивајући се на чињеницу „да се критика вековима потврђује као једна витална дисциплина, која се стално обнавља у простору и времену”,³⁹ чињеницу на коју указује и Ремон Пикар. Овде, међутим, треба напоменути да у својој критичарској скромности ни Стајнер не иде до „самоунижавања” критике које му Лалић приписује. Мало даље, у поменутом есеју, Стајнер констатује да, „ма колико била скромна”, критика „ипак има суштинску улогу”,⁴⁰ односно да критичарско посредовање између дела и читаоца има

³⁸ *Langage et silence*, стр. 16. И. В. Лалић, *О поезији*, стр. 23. Ове Стајнерове речи Лалић наводи и у есеју „Критика и дело”, *О поезији*, стр. 11. Сви наводи су у његовом преводу.

³⁹ *О поезији*, стр. 23.

⁴⁰ *Langage et silence*, стр. 21.

значајну функцију у култури која претендује да буде хуманистичка.

Посматрајући књижевно дело пре свега као стваралац који и сам учествује у његовом настанку, Лалић пледира за један иманентни приступ томе делу, који налази и код српских критичара Свете Лукића и Зорана Мишића, а који је заснован на сазнању да смисао књижевног дела „не постоји унапред ни код писца ни код читаоца, него настаје у њиховом односу”,⁴¹ који критичар треба да уочи и да тако дело „отвори” за читаоца, како је констатовала белгијска списатељица и критичарка Клер Лежен (Claire Lejeune), чије речи Лалић исто тако наводи.⁴² У питању је схватање чина читања као сарадње између писца и читаоца, које се нарочито развија у књижевној и књижевнокритичкој мисли XX века, а које је изразио још Бодлер обраћајући се читаоцу на почетку *Цвећа зла*: „Дволични читаоче – налик на мене – брате!”,⁴³ како констатује Лалић у једном разговору, напомињући да би се на ову тему могло написати више есеја. Бодлеров стих указује да је поезија по самој својој природи комуникација која, као и свака друга комуникација, губи смисао ако нема „пријемника”, да она постоји само у својој актуализацији у духу онога који је чита, дакле у корелацији између песника, који се препушта својој стваралачкој имагинацији, и читаоца, који мора да употреби сопствену имагинацију

⁴¹ Claire Lejeune, „*Réflexion poétique sur la fonction critique*”, у: *Les Chemins actuels de la critique*, стр. 177.

⁴² *О поезији*, стр. 23.

⁴³ Цитат је, како стоји у напмени, узет у преводу Бранимира Живојиновића.

да би га на томе путу следио, а коме у томе настојању помаже критичар, онако како сматра Џорџ Стајнер, али и Ремон Пикар, који, у уводу за једну своју књигу, каже да се он готово увек поставља „на тачку гледишта читаоца – читаоца новајлије, чију је свежину и жудњу лако пронашао у самом себи”⁴⁴ и да је његова књига пре свега „један подстицај на читање”.⁴⁵

Ту улогу прихвата и Лалић у свом књижевно-критичком подухвату, настојећи, како показује есеј о Андрићевој *Проклетој авлији*, у коме се он још једном позива на поменути Бодлеров стих, да се до краја поистовети „са тим неименованим, а увек толико присутним читаоцем” чија се сенка увек нагиње „преко рамена аутора, над празни лист хартије, чак и онда када аутор не жели да буде свестан њене присутности”,⁴⁶ читаоцем који може да буде његов брат, а без кога је он, као писац, лишен могућности да попут Орфеја „вреба” одјек властитог гласа и „ослушкује” свет. „Ја сам дакле, закључује Лалић, тај читалац који – ево, већ сам уверен, након извршене идентификације – који већ неколико деценија своју најдубљу пажњу и најгрозничавије тренутке свога слуха поклања оним делима, што покушавају да му искажу нешто уверљиво о његовој судбини, у времену и простору који није могао да бира”.⁴⁷

⁴⁴ Raymond Picard, *Génie de la littérature française. 1600-1806*, Paris, Natchette, 1970, стр. 7.

⁴⁵ Исто, стр. 9.

⁴⁶ Иван В. Лалић, „Једна могућност романа”, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 1995/11, стр. 191.

⁴⁷ Исто, стр. 191-192.

Потврду свога схватања о посредничкој улози критичара у комуникативном процесу који се одвија између дела и читаоца Лалић је могао наћи и код Ремија де Гурмона, француског песника, романописца, драматичара и есејисте с краја XIX и почетка XX века, блиског симболистима, који Лалића, како показују његови есеји, занима пре свега као књижевни критичар. Задојен идеалистичком и субјективистичком филозофијом која свет изједначава са представом коју о њему има одређена свест, Реми де Гурмон не верује у постојање једне естетике која би имала универзалну вредност: сваки човек ствара сопствену идеју о лепоти а критичар може само да покуша да објасни идеал сваког писца посматраног као јединствена појава. То де Гурмон и чини у два тома своје *Књиге маски* (1896 и 1998), посвећене симболистичким песницима у чијем се кругу и сам кретао. Француски симболизам, чији су песнички производи били прилично разнородни, а који је својим зрачењем захватао и друге европске књижевности, енглеску, немачку, италијанску, руску, где се везивао за песнички модернитет, он и не посматра као књижевни покрет са јасно формулисаним и подробно разрађеним естетичким начелима, него више као једно стање песничког духа и као део једног општег кретања поезије које почиње са Бодлером и води ка њеном ослобађању и њеној модернизацији. А то је управо и став самога Лалића који, у есеју о Војиславу Илићу, наводи, у своме преводу, де Гурмонову констатацију из предговора *Књиге маски*: „Шта то значи *симболизам*? Ако се држимо уског и етимолошког смисла речи, скоро ништа; пођемо ли даље, то

би могло значити: индивидуализам у литератури, слобода уметности, напуштање научених формула, тежња ка ономе што је ново, чудно и чак бизарно”.⁴⁸ У есеју о Малармеу, у истој књизи, Реми де Гурмон каже: „Целокупна савремена литература, а нарочито она која се назива симболистичком, јесте бодлеровска; свакако не по својој спољној техници, него по унутрашњој духовној техници”,⁴⁹ а Лалић и те речи наводи, и то не само у овом есеју, него и у предговору за своју *Антологију новије француске лирике*, да би констатовао да је симболизам пре свега „један процес који почиње са Бодлером и рађањем модерне поезије; процес који, по свему судећи, траје и данас”⁵⁰ и да би ту констатацију применио на српску поезију, налазећи наговештаје симболизма у поезији Војислава Илића.

Реч је о одбијању да се домет широког симболистичког замаха затвори у уске оквире песничке школе, одбијању које Лалић изражава и када је у питању оно што се назива српским неосимболизмом, у који је књижевна критика сврстала и њега самог: „Ја заправо и не знам шта је то неосимболизам – осим можда једна етикета која треба да послужи практичним критичарским разврставањима песника у групе, школе и правце, а у сврху класификовања по сваку цену”, каже он у разговору са Александром Јовановићем, изражавајући уверење

⁴⁸ Rémy de Gourmont, *Le Livre des masques*, Les Éditions 1900, 1987, стр. 7.

⁴⁹ *Исто*, стр. 39.

⁵⁰ *О поезији*, стр. 37.

да ће тај термин ишчезнути из употребе.⁵¹ Ово одбацивање учених квалификација и периодизација израз је противљења било каквој естетичкој унификацији, која често води догматизму, противљења које изражава и Реми де Гурмон. „На крају крајева, дела надвладавају теорије и треба умети уживати, у уметности, управо у онима која вређају наше сопствене склоности а не вређају саму уметност”, закључује он у једном другом тексту.⁵² При том, наравно, не треба заборавити да Р. де Гурмон одбацује не само крутост догматизма, него и непоузданост импресионизма, замерајући представнику импресионистичке критике Жилу Леметру што никада није прихватио неку одређенију уметничку концепцију.

На тој антидогматској линији је и Иван В. Лалић када напомиње да критичар треба да се чува „доследности једног става који у име историје или историцизма ограничава вредност критеријума и стандарда на просторне и временске микрокосмосе, на изоловане провинције, и тако практично онемогућава сваки аргумент који покушава да иде преко аргумента темељито релативизованог укуса”,⁵³ односно да не треба да такве елементе организује у систем или догму, да би тај грех приписао модерној критици свога времена, подељеној у више праваца и тенденција, чији представници сматрају да управо они поседују универзални кључ који отвара сва-

⁵¹ Александар Јовановић, *Порекло песме. Девет разговора о поезији*, Ниш, Просвета, 1995, стр. 35.

⁵² Rémy de Gourmont, *Promenades littéraires*, 5e série, Mercure de France, стр. 62.

⁵³ *О поезији*, стр. 17.

ко књижевно дело. „Мислим да таквог кључа нема и да га не може бити; кључева има много, а ретка су дела која се могу откључати само једним”.⁵⁴

У својој критичарској пракси Лалић показује толерантан однос према тумачењима која се не подударују са његовим и често релативизује достигнућа књижевне критике. Приказујући похвалним речима Витановићеву књигу о Дучићу, али и изражавајући, сасвим дискретно, извесне резерве у погледу његовог закључка да је у Дучићевој поетици превласт аполонског привидна и да, иза Аполона, који је у првом плану, стоји Дионис који делује из дубине, Лалић констатује да би једно истраживање које би било усмерено искуључиво ка Дучићевој поезији „као јединственом заокружењу текста-исказа”, у духу добре традиције америчке Нове критике, дакле испитивање самих песама, показало убедљиву превласт аполонског над дионизијским. Али, додаје он, тиме се у суштини ништа не би променило, то би био само један доказ да „Дучићева песничка пракса није била усклађена са идеалом, израженим кроз расуте и понекад удаљене фрагменте једне његове никада у систем организоване поетичке теорије”.⁵⁵

С друге стране, и Лалић имплицитно одбацује не само већ одавно превазиђену импресионистичку критику, засновану искључиво на критичаревим субјективним доживљајима, него, као што смо видели, и бартовски естетички скептицизам, констатујући да је, као апологија искустава саопштених

⁵⁴ Исто, стр. 18.

⁵⁵ ”Једна фундаментална студија о Дучићу”, *Нав. дело*, стр. 4.

у књижевним делима, критика „у ситуацији да та искуства и саопштења упоређује и компаративно вреднује” и да је критичар уједно и „селектор важнијег саопштења” и „за читаоца релевантнијег исказа” јер, како каже енглески песник Шели, поезија „надвладава проклетство које нас приморава да се подређујемо случајности утисака што нас окружују”.⁵⁶ У различитим делима он може да пронађе низ заједничких квалитета који омогућавају да се упоређивање врши у распонима простора и времена. Сам Лалић то и чини када прави паралеле између Бодлера и Витмена, између Бодлера и Елиота или између Бодлера и Пјера Жана Жува, да би нагласио оно што ова три Бодлерова следбеника дугују своме претходнику, „који је не само родоначелник симболизма, него и први велики модерни песник; један од пилона на којима расте грађевина модерне поезије”.⁵⁷ Бодлер је указао на оно што је пресудно за могућности поезије, а то је свест да се извор нове лепоте може наћи и у ономе што је ружно, да је „посао песника да ствара поезију из неистражених залиха непоетског”.⁵⁸ Читајући књигу *Књижевна критика у XX веку* француског професора универзитета Жан-Ива Тадјеа, коју је исто тако имао у својој библиотеци, Лалић подвлачи констатацију Ернста Роберта Курцијуса да „европску књижевност треба посматрати као целину”.⁵⁹ Духовне сроднике и претече Пјера Жана Жува, који

⁵⁶ *О поезији*, стр. 19.

⁵⁷ *Исто*, стр. 163.

⁵⁸ *Исто*.

⁵⁹ Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Belfond, 1987, стр. 54.

је, како он констатује, остао веран бодлеровском песничком језику, Лалић открива у низу европских песника из ближе и даље прошлости, у Рембоу, Сан Хуану де ла Крусу, Агрипи д'Обињеу, Хелдерлину, наговештавајући да се кроз простор и време одвија нека врста духовне комуникације кроз коју се испољавају сродства између различитих стваралаца, а на коју књижевни критичар треба да укаже. Тај у суштини компаративни приступ он следи не само када су у питању страни, него и када су у питању домаћи писци, откривајући, на пример, да је један есеј Исидоре Секулић, у коме је „широко разрађена метафора о Османлијском царству које је ‘прошло збиља као туште облачине’”, наговештен још у слици турских брзих коњаника што су „као кишни пљускови који падају из облака... Али не трају дуго”,⁶⁰ коју проналази у *Јаничаревим успоменама* Константина Михаиловића из Островице, делу насталом у XV веку.

Упоредно посматрање и вредновање упућује на проблем односа традиције и иновације који заузима важно место у Лалићевим разматрањима. Још једном се позивајући на Елиота, Лалић констатује да се ови појмови међусобно не искључују и да су тесно повезани. „Елиот, кога смо већ споменули, рекао је да је апсолутно оригинална песма – апсолутно лоша песма. Као што рекох, песник не почиње са нулте тачке. Ви не можете почети писати ако немате свест о томе да су пре вас писали такви песници као што су Лаза Костић, Јован Дучић или

⁶⁰ И. В. Лалић, „Глас из петнаестог века”, *Критика и дело*, стр. 97.

један Растко Петровић, на пример. Без уважавања те чињенице, песник тешко може да оствари своју мисију...”.⁶¹

Српским песницима опет се придружују француски. Осврћући се на поменути Бодлеров стих „Дволични читаоче – налик на мене – брате!”, Лалић поново помиње Елиота који је овај стих уградио, у француском оригиналу, у текст своје поеме *Пуста земља*,⁶² а то нас упућује и на поступак самога Лалића који је у своју песму „Три снимка клипера *Cutty Sark*” уткао, исто тако у француском оригиналу, стих из Бодлерове песме „Албатрос”. Тај поступак Лалић открива и код других песника, посматрајући њихова дела као нити једног интертекстуалног сплета у коме француски аутори увек имају своје место. У „Пролегоменама за једно читање поезије Јована Христића”, он напомиње да је један Валеријев стих уткан у Христићеву песму „Истина геометрије” и да његова песма *Mezzogiorno* изворно подсећа на Валерија и „његов доживљај егзистенцијалне правде виђен у часу максималне отворености чула као једине шансе човекове извесности”, изражен у песми „Гробље на мору”.⁶³ Оригинално је у начину на који се традиција укључује у процес иновације, у начину на који песник уноси преузете елементе у контекст свога дела, како показује и есеј о поезији Силвија Страхимира Крањчевића у коме се Лалић исто тако упушта у неку врсту интертекстуалног разматрања. Он кон-

⁶¹ *О поезији*, стр. 288.

⁶² *Исто*, стр. 284.

⁶³ *Исто*, стр. 131.

статује да Крањчевићева песма „Ноћ на Фору” има свој узор у Старчевићевој песми „Подртином Солина” и да низ паралела указује на чињеницу да су ове песме сличне готово у свему, осим у поетском интензитету. Старчевићев модел само је стихована патриотска реторика, док је Крањчевићева песма поезија, што Лалића подсећа на случај Рембоове песме „Пијани брод”, чији је модел Роже Кајоа открио у песми „Le vieux solitaire” белгијског песника Леона Диркса (Léon Dierx), а у којој је изворна песма претворена у један сасвим личан и оригиналан поетски исказ.⁶⁴ У есеју „Поверење у језик”, Лалић посматра песме Десимира Благојевића као део двоструког интертекстуалног сплета чије нити представљају српска и француска поезија, откривајући у њима једно сложено ткање које повезује Благојевића не само са Винавером или Црњанским, него, посредством Тина Ујевећа, и са неким француским песницима, као што су Бодлер или Жермен Нуво. Али, закључује Лалић, „сва оваква искуства са стране инкорпорисана су у један несумњиви лични говор; она су само послужила као фермент Благојевићевог песничког језика – оног језика, који влада његовом формом”.⁶⁵ Оригиналноост се испољава у структурирању задатих тема и облика, како су то најавили још ренесансни песници, а потврдила књижевност постмодерног доба, у, да опет употребимо Лалићеве речи, другачијој „смисаоној апликацији једне у суштини исте слике”.⁶⁶

⁶⁴ Исто, стр. 53.

⁶⁵ Критика и дело, стр. 143.

⁶⁶ Исто, стр. 97.

Испитивање цитата и помена француских аутора у Лалићевим есејима омогућава потпунији увид у Лалићева теоријска схватања, изражена и кроз интертекстуалне референце које обогаћују његове књижевнокритичке исказе, и потврђује неке закључке до којих је довело испитивање интертекстуалних аспеката Лалићеве поезије. Позивајући се на француске ауторе или доносећи суд о њима, Лалић укључује цитиране одломке у контекст сопствене књижевне мисли у којој стваралац односи превагу над теоретичарем, а схватање књижевне критике остаје тесно повезано са поетиком, без настојања да се организује у неки посебан, кохерентан, теоријски систем. Остајући везан за Елиотове критичке идеје, темељ англоамеричке нове критике, која је у први план стављала компетентно, разложно и изнијансирано тумачење књижевног текста, Лалић није био много пријемчив за тековине у његово време актуелне француске нове критике, која је тежила да се конституише у школу и имала много веће теоријске претензије.

LES AUTEURS FRANÇAIS DANS LES ESSAIS
DU POÈTE SERBE IVAN V. LALIĆ

Résumé

Les auteurs français ont laissé des traces non seulement dans la poésie de Lalić, mais aussi dans ses essais, où il établissait une sorte de dialogue avec eux. Il se référait à Paul Valéry, à Rémy de Gourmont, à Roland Barthes, à Jean-Paul Sartre, à Raymond Picard, à George Steiner, à Maurice-Jean Lefebvre, à Claire Lejeune, soit pour corroborer son jugement par leurs citations, soit pour leur adresser des critiques discrètes.

L'examen de ces références et de ces citations rend possible d'avoir une idée plus complète de l'oeuvre de Lalić. Il incorpore les fragments cités ou mentionnés dans le contexte de sa propre pensée littéraire, où le poète l'emporte sur le théoricien et où la conception de la critique littéraire reste étroitement liée à la poétique, sans tenter de s'organiser en un système théorique cohérent. Imprégné des idées de T. S. Eliot, qui met au premier plan l'interprétation du texte lui-même, idées sur lesquelles est fondée la nouvelle critique anglo-américaine, Lalić n'accepte pas toutes les acquisitions de la nouvelle critique française, qui a tendance à se transformer en une école et dont les ambitions théoriques lui semblent trop grandes.

Предраг Петровић

ИЗМЕЂУ МУЗИКЕ И СМРТИ:
ЛАЛИЋЕВЕ ПЕСМЕ О МОЦАРТУ

*Questo è il fin di chi fa mal
E de' perfidi la morte
Alla vita è sempre ugal.*

*(Ово је злодуха крај
И смрт зла ко
Живот, исто је, знај.)¹*

Када на самом крају чувене монографије о Моцарту, после неколико стотина густо исписаних страница, Алфред Ајнштајн вели да од великог композитора није остало никаквих овоземаљских, материјалних трагова, осим неколико лоших портрета од којих ни два нису слична, читалац остаје за тренутак збуњен. „Случај” је удесио да су се разбиле и све копије Моцартове посмртне маске, које би нам показале како је стварно изгледао. „Као да је Свевишњи желео да покаже да постоји чист звук”, разрешава Ајнштајн ову загонетку, „звук уклопљен у бестежински космос, звук који тријумфује над свеколиким овоземаљским хаосом, дух Његовог духа”.²

¹ Стихови Лоренца да Понтеа из завршног секстета партитуре Моцартове опере *Дон Ђовани*. Наведено према књизи Ханса Мајера *Доктор Фаустус и Дон Хуан*, прев. Слободан Св. Милетић, Нови Сад, 1988, стр. 83.

² Alfred Aynstajn, *Mocart*, prev. Vladimir Karlić, Beograd, 1987, str. 517.

Можда је управо ово место, једно од најнадахнутије написаних у обимној литератури о Моцарту, изузетно и Лалићевог песничког опуса достојно полазиште за тумачење круга песама инспирисаних животом и музиком салцбуршког генија, јер нас води у само средиште једног питања које су разрешавали многи аутори покушавајући да објасне, а неретко и да мистификују, своју опчињеност Моцартом – због чега је његова музика делује као „божанска и надземаљска, као музика са оног света, са ауrom трансцедентности као свог најкарактеристичнијег својства”.³ Један сасвим скромни део те опчињености Лалић је изразио управо у рецензији за објављивање превода Ајнштанове књиге 1987. године у едицији „Музика”, коју је у Нолиту уређивао. Моцарт је био иноватор и градитељ историје музике, пише Лалић, и додаје да ова изузетно занимљива и сложена личност не престаје до данас да привлачи пажњу. Међутим, бројни моменти Лалићевог песништва и живота, па и сама његова смрт (након, по ко зна који пут, одгледаног филма *Амадеус* Милоша Формана⁴), казују другачије од поменутих (скромних) песникових речи. Тај „страсни конзумент музике”, како је за себе говорио и апсплутни

³ Wolfgang Hildeshajmer, *Mocart*, prev. Gordana Trbojević, Beograd, 2006, str. 21.

⁴ Види о томе у детаљној Лалићевој биографији коју је написао Александар Јовановић, на основу сведочења песникове супруге Бранке Лалић, у: Иван В. Лалић, *О поезији*, Сабрана дела, књ. 4, Београд, 1997, стр. 295-302. О Лалићевој интимној фасцинираности Моцартовом музиком говори и изузетно занимљива преписка са Чарлсом Симићем, коју је недавно приредила Светлана Шеатовић–Димитријевић у књизи *Поглед преко океана*, Београд, 2007.

слухиста, био је толико опчињен Моцартовом музиком да бисмо могли да поверујемо да је био члан оне секте, коју је у деветнаестом веку имао намеру да оснује Кјеркегор. „Од тренутка када је Моцартова музика први пут изненадила моју душу и ја јој се предао у смерном одушевљењу”, пише Кјеркегор у својој књизи *Или - или*, „често ми је било мило и окрепљујуће занимање да размишљам о томе како се ведро грчко схватање света, које универзум назива космос јер представља хармоничну целину, може применити на један још виши поредак ствари, свет идеала, где такође налазимо задивљујућу руководећу мудрост пре свега, видећи како се повезује оно што једно другом припада: Аксел и Валборг, Хомер и тројански рат, Рафаел и католичанство, Моцарт и Дон Жуан”.⁵ Промишљање о ономе што једно другоме припада у времену, историји и култури, трагање за целином која се непрестано појављује и измиче, творачко је језгро Лалићеве поезије. Мали круг песама о Моцарту може с правом схватити као један од важних за могућа тумачења неких битних Лалићевих поетичких упоришта која се тичу сталне упитаности о смрти, односа видљивог и невидљивог и присуства оних којих више нема. Три су Лалићеве песме у целини посвећене песничком промишљању Моцартове уметничке природе: „Моцартов гроб” из збирке *Сметње на везама* (1975) и две песме истог наслова „Моцарт” из збирки *Круг* (1968) и потом *Страсна мера* (1984). Лалићева поезија у том смислу има занимљиво место у двовековном промишљању Моцартовог генија, од Гетеа

⁵ Sören Kierkegaard, *Ili-ili*, prev. Milan Tabaković, Sarajevo, 1979, str. 43.

и Кјеркегора, преко песама Блока и Рилкеа до филозофије Ернста Блоха и компаративних анализа Ханса Мајера и Жана Русеа – да поменемо само оне ауторе, чији би ставови могли да образују својеврсну херменеутику наде за разумевање овог тематског круга Лалићеве поезије. Било би од значаја испитати и колико су иманентнопетички ставови садржани у њима, а тичу се размишљања о природи музике, њеног односа према речима и особеног метафизичког простора који се кроз музику конституише, присутни у Лалићевој поезији у целини.

О изузетном значају који је музика имала у Лалићевом стваралаштву и схватању саме природе песничког умећа речито говоре бројне његове изјаве, поменућемо овде само неке. Своју способност да пише стихове, односно „прави ритмове и риме”, песник доживљава као урођени таленат и доводи га у везу са музикалношћу, објашњавајући један у песничким поетикама, од Поа и Новалиса до Готфрида Бена и Пола Валерија, добро познат феномен да се песма најпре наслути као мелодија, односно звучни ритам уз који се потом везује значење. „Претпоставимо, зашто да не, да сам без икаквих својих заслуга, рођен као добар версификатор (што свакако има неке везе са музикалношћу) и да сам био радознао да истражујем могућности што их отвара та способност да правим ритмове и риме. Често ми се дешава да једну песму наслутим, послушнем испрва само као извесни звучни ритам”.⁶ И једну од кључних одлика своје поезије

⁶ Иван В. Лалић, „Поезија – похвала чуду заданог нам света (извод из разговора)”, *О поезији*, приредио Александар Јовановић, Београд, 1997, стр. 278.

– цитатност, Лалић је покушао да објасни служећи се аналогijом са звучним записом: „Замислите да је песма један осетљив тонски запис; у њему ћете разабрати и пратеће, разнородне звуке или шумове, неодвојиве од акустике простора где је запис настао. То је та цитатност, ако одређену културу или традицију схватимо као простор снимка тонског записа”.⁷

О важности музике стиха за конституисање смисла песме, Лалић ће писати у есеју о Елиоту, коментаришући његове појмове објективног корелатива, којим се одређује механизам и функција песничке слике, и аудитивне имагинације, као другог елементарног момента песничке структуре и комуникације. У књизи *Сврха поезије и сврха критике* из 1933. године Елиот аудитивну имагинацију дефинише као „осећање за слог и ритам које продире дубоко испод свесних слојева мисли и осећања, понајпре до најисконскијег и заборављеног, враћа се до порекла и одатле нешто доноси натраг, трага за почетком и крајем”.⁸ Истичући везе између Елиотове поезије и музике, Лалић је фасциниран чињеницама да је неколико месеци пре него што је почео да пише *Пусту земљу* песник интензивно пручавао Вагнеров *Прстен Ниберлунга*,

⁷ Исто, стр. 277.

⁸ Иван В. Лалић, „О поезији Т. С. Елиота”, *О поезији*, стр. 169. О „моћи мелодијског саопштавања” којим песма допире до архетипског, две године пре Елиота писао је наш Момчило Настасијевић, одређујући матерњу мелодију као „ону звучну линију која, полазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину животног израза” (М. Настасијевић, „За матерњу мелодију”, *Есеји. Белешке. Мисли*, приредио Новица Петковић, Београд, 1991, стр. 40).

као и да су многи критичари композицију *Четири квартета* повезивали са гудачким квартетима позног Бетовена и Бартока.⁹ Лалићу је до оваквих веза очигледно стало, као што му је било важно да скрене пажњу на присуство музикалности у песничком језику једног другог класика европске поезије, Васка Попе. О том квалитету Попине поезије у нашој критици ретко се писало: „Музикалност Попиног језика укореењена је у исконску музикалност нашег језика као таквог; Попине метричке и говорно-мелодијске целине никада нису свесно грађене по некој задатој шеми, али су често ‘школски’ правилне – јер му се језик спонтано кристалише, на пример у лирски осмерац. Када је реч о Попиној поезији, на ту се музикалност обично заборавља; она је, међутим, толико очигледна – ономе кога то занима – да су се овој поезији често обраћали композитори, ослушкујући у његовим стиховима природног савезника музике”.¹⁰

Лалић наглашава изузетан удео музике у животу песме, од тренутка настанка у свести аутора, формирања њеног смисаоног и асоцијативног опсега и,

⁹ Сумирајући различита и међусобно супротстављена тумачења Елиотове поезије, Хуго Фридрих закључује да се она „слажу само у једном погледу: да то дело, препуно необичности, делује пре свега својим тоном. То је назаборавна мешавина звукова различитих тонова, али се за њу нипошто не би могло рећи да је хармонична. (...) Магично вишегласје језика веома је близу онога што је неизрециво и у стању је да нечујну музику сна једино захвати речима” (Х. Фридрих, *Структура модерне лирике*, прев. Томислав Бекић, Нови Сад, 2003, стр. 215-217).

¹⁰ Иван В. Лалић, „О поезији Васка Попе”, *О поезији*, стр. 105-106.

коначно, доживљаја у свести читаоца. Разматрајући различите аспекте односа музике и језика, понајпре поезије, новија семиотика наглашава да се музичка семиоза ипак битно разликује од значењске која доминира у језику. Док се у првој тонови везују у мелодију искључиво према својим акустичким особинама (висина, дужина и јачина), у другој је кретање интонације, која стиху даје онај звучни ток који се најчешће упоређује са мелодијом у музици, битно одређено и значењем речи. „Сва језичка прозодија неодвојива је од семантике. Звук и значење су на личје исте појаве”, вели тим поводом Новица Петковић испитујући музикалност Дисове поезије.¹¹ Овај однос између музичке и језичке семиозе, односно у ширем смислу језика и музике, као два различита медија који се најинтензивније прожимају у поезији, важан је као могуће полазиште за ближе одређење музичког феномена у Лалићевој поезији. Најпре можемо приметити да Лалић музикалност доводи у везу са версификаторским умећем. У његовим збиркама очигледан је виртуозно развијени репертоар везаног стиха и сталних песничких облика, какви су сонет, терцина, луда или страмбото. Али, као и у Елиотовој поезији, и у Лалићевој је приметно да се песме неретко не само насловљавају, него и композиционо организују аналогно музичким облицима. Поред бројних реквијема, у Лалићевим књигама читамо и песме као што су „Триола”, „Етида” или сонетни венац „15 прелудијума за љубав”. У њима не само да постоје искази лрског субјекта о односу музике, поезије и материјалног света

¹¹ Новица Петковић, „Дисов језик, слике и музика стиха”, *Огледни о српским песницима*, Београд, 2004, стр. 74.

– „Преведено на језик музике, / Ситно жуто цвеће (јагорчевина, љутић...) / Звучало би у Це-дуру”, налазимо у песми „Етида” из *Страсне мере*, већ се оне и организују по аналогiji са музичким облицима чији наслов преузимају, што је најочигледније у „Триоли” из збирке *Круг*. У музици триола је група од три ноте једнаке вредности које трају исто толико колико и група од две ноте исте вредности, што је у песми остварено језичким компоновањем песме у лирске десетерце организоване у три катрена на чијим крајевима се кроз три питања варира двострука дилема песничког субјекта о приближавању некога или нечега, што се оглашава само звуцима из природе. Најстроже и најамбициозније осмишљена Лалићева песничка целина, збирка *Четири канона*, настала је брижљивим проучавањем најзначајнијег жанра средњовековне црквене поезије. Писан за појање, обједињујући поезију и музику, канон је у византијском и српском црквеном песништву поседовао развијену тематско-мотивску структуру и специфично мелодијско устројство. Мелодија канона насталаја је као „резултат спајања речи и тона у тренутку спонтаног надахнућа песнословца”.¹² Иако Лалићеви песнички канони нису писани за црквено појање, у њима свакао постоји наглашена тенденција да се очува веза између модерног песничког израза и библијско-реторичке интонације молитвеног тона.

¹² Димитрије Стефановић, „Појање српске црквене поезије”, *О Србљаку*, Београд, 1970, стр. 130. О односу средњовековног жанра канона и структуре Лалићеве збирке види: Светлана Шеатовић–Димитријевић, *Традиција и иновација*, Београд, 2004, стр. 129-133.

Дотичући се појединих апеката музикалности у Лалићевој поезији, понајпре могућности да се песма компоује по принципима музичких облика, поменимо још један, можда и најсложенији, извор музикалности у његовим песмама. Тумачећи Дисову баладу „Можда спава”, песник Миодраг Павловић закључје да њена очаравајућа музикалност није ни у спором кретању тринаестерца, ни у катрену с репризом првог стиха, нити у било каквој комбинацији вокала, већ у нечему другом – „Она је баш у језгру слуха, тамо где се језичка материја у свом ритму подудара са скривеним ритмом имагинације. Дисова песма је идеалан пример како сама песничка имагинација може бити музикална, и као таква даје повода да се поставе нека општа питања о природи песничке имагинације, о одликама њеног испољавања и о условима да се таква имагинација уопште појави”.¹³ У Лалићевим песмама о Моцарту можемо да откријемо управо такав феномен музичке инкантације када се музикалност генерише управо из песничке имагинације, из самих песничких слика која асоцијативно и ритмом смењивања сугестивно привлаче музику *Реквијема*, односно опере *Дон Ђовани*. Варирајући мотиве из Моцартових композиција, правећи реминисценције на поједине сцене, ликове или опреске арије, ове песме настају не само на тематској већ и на музичкој подлози Моцартових дела, готово захтевајући од нас да ту подлогу, која је, нема сумње, и у језгру песничке инспирације, активирамо, па и да их читамо слушајући Моцартову музику.

¹³ Миодраг Павловић, „Владислав Петковић–Дис”, *Есеји о српским песницима*, Београд, 2000, стр. 228.

Мали круг песама о Моцарту је у иманентпоетичком језгру промишљања музике у Лалићевој поезији. Иако временски удаљене и настале у распону од скоро две деценије, по свом хронолошком следу објављивања, од збирке *Круг* преко *Сметњи на везама* до *Страсна мера*, ове песме чине сегменте јединствене и заокружене лирске целине. Реч је о добро познатој одлици Лалићеве поезије, испресецане разноликим, али доследно успостављеним композиционим, тематским и смисаоним линијама. Како примећује Александар Јовановић, Лалић не организује песме у циклусе само у оквиру једне књиге, већ поједине тематске целине ствара кроз више књига. „Овако створени циклуси могу се, уз помоћ лингвистичких термина, назвати асоцијативним или парадигматским, док би они први, реално постојећи у појединачним књигама, били синтагматски: први би били организовани хоризонтално, по суседству, други вертикално, уз помоћ читаочевих асоцијација”.¹⁴ Песме о Моцарту су такав парадигматски низ, можда мали да би представљао песнички циклус, али свакако повезан не само могућим читалачким асоцијацијама, него целовитошћу песничке визије Моцартовог музичког бића које прелази из овоземаљског света у простор оностраног. Али ове песме управо се зато могу асоцијативно повезати са неким другим Лалићевем циклусима, како онима који се парадигматски образују у више његових песничких књига – такав је, као што смо већ поменули, круг песама у којима су садржане поетичке рефлексije о музи-

¹⁴ Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, Београд, 1994, стр. 147.

ци, али и група песама о силаску митских јунака, Одисеја и Орфеја, у подземни свет, тако и оним синтагматским, који постоје унутар једне књиге, какав је циклус/поема „Мелиса”. Коначно све њих најизразитије повезује једна од средишњих тема Лалићеве поезије – стална упитаност о смрти, односно граничној линији прелаза видљивог у невидљиво и трагање за спонама двају светова, овоземаљског и оностраног.

Управо је тренутак преласка из живота у смрт, заправо музички силазак у подземље, уз асоцијативно повезивање завршница Моцартове опере *Дон Ђовани* и саме околности композиторове сахране, дат у песми првобитно насловљеној „Моцартов пут у Хад”, а потом само „Моцарт”, из збирке *Круг*. Испевана у првом лицу, као Моцартов монолог док путује иза граница живота, у простор иза огледала, песма обједињује неке од носећих мотива једног од кључних циклуса Лалићеве поезије – „Мелиса” (као поема самостално објављен 1959, а потом укључен у збирку *Време, ватре, вртони* из 1961): огледало, киша, коњи, вретено. Неочекивано дугачак пут води Моцарта у простор иза огледала, иза онога у земаљском животу видљивог, у пределе пепела и тишине: „Брегови обрасли у крзно тишине / Прошарано риђим пепелом звезда”. Музика, међутим, опстаје у Моцартовј свести у којој се кристализује протекли живот. У тренутку између музике и смрти, трансцеденто биће музике које подједнако припада обема световима, дозива у песми загонетно неизречене речи којих се Моцарт сећа. Оне су биле „присутне од почетка, као ваздух”, али тек сада, у моменту додира два феномена, музике и смрти,

који припадју и овостраном и оностраном, те речи постају у Моцартовој свести спознате. Речи призоване музиком свакако садрже финалну спознају живота и смрти, и оне су вероватно део оног језика који, према Ернсту Блоху, генерише музика. То је „језик који је пун слутње онога што пуни човекове груди свим што постоји и што на тај начин припада у највећој мери *немиру који нас напред гони и наслућивању могућности in realitate*”.¹⁵

Моцартов пут у Хад задобија готово иста обележја и симболе какве у Лалићевој поезији има још један путник/музичар на истом путу – Орфеј, чиме Моцартова фигура и његове рефлексije о природи уметничког стварања добијају и нове поетичке димензије, повезујући искуство мита, поезије и музике. Тако у песми „Огледала” из „Мелисе” Орфејев силазак у пакао доводи се у везу са просторима иза огледалске слике, као што се моцартовски призивук у проласку с ону страну огледала може уочити и у Лалићевим реквијемима, односно песмама за мртве, каква је она из циклуса „Орфеј на палуби” из збирке *Велика врата мора*. И Орфеј је „грозно обогаћен” спознајом да

„Нико не умире сувише касно, о господари
С оне стране радозналости, никад сувише
касно
Да нађе затворена врата. Неко ће га чекати
Да му ћутке обрише крв са уплашених
усана,
Па да именује неповратно.”

¹⁵ Ernst Bloch, *Princip nade*, трећи сvezак, прев. Hrvoje Šarinić, Zagreb, 1981, str. 1275 (подвлачење је ауторово).

Разрешавајући нека од кључних егзистенцијалних и онтолошких питања, Моцарт и Орфеј се појављују у амбијенту још једног карактеристичног Лалићевог лајтмотива – кише. Предео иза огледала Моцарт описује као „модар од талоба свих киша које слушах”, док је у „Мелиси” управо киша доведена у везу са гласовима мртвих, као што у оба песничка остварења коњи фигурирају као хтонске животиње, што ће то бити и у песми „Тамни вилајет”. Међутим, у песми о Моцарту суптилно се сугерише присуство божијег провиђења, бесмртности и спаса кроз симбол златоглава, односно љиљана, као и неумитне судбинске воље представљене вретеном. Магнетски привлачећи и активирајући неке мотиве из „Мелисе” ова песма развија један од карактеристичних Моцартових композиционих поступака – тему с варијацијама. Објашњење ових мотивских веза песме и циклуса у вези је са питањем судбине и моћи песничког језика. У „Мелиси” реч може да опише сложеност живота „с ове стране мрака”, који осцилира између химне и очајања, али остаје немушта да продре у онај свет у коме се налази мелисина „крв златна”.¹⁶ У песми „Моцарт” реч вођена музиком осветљава просторе оностраног. Да би казала о крајолику који се отвара након смрти, иза огледала које рефлектује само оно што је животу видљиво, песничка реч се мора приближити музици и то можда управо музици Моцартовог *Реквијема*, коју читалац призива у свест читајући ову Лалићеву песму (а бројни су песнички реквијеми у његовој поезији). Музички помен за мртве „кру-

¹⁶ Види о томе: Радивоје Микић, „Мит о поезији”, *Песма: текст и контекст*, Приштина, 1996.

жи око тајанственог краја највишег добра”, пише Блох. „У тами те музике тињају блага што их неће нагрести ни мољци ни рђа, трајна блага у којима би могли бити сједињени воља и циљ, нада и њен садржај, врлина и срећа, као у свету без осујећења, као у највишем добру.”¹⁷

Међутим, фигура водича који се смеши испод златне маске недвосмислено упућује на друго Моцартово музичко остварење, оперу *Дон Ђовани*, на чијем крају се, као и првој књижевној верзији Триса де Молине из 1630. године, појављује камени гост да у пакао одведе развратног јунака који је увредио мртве. У *d-molu*, „демонском тоналитеу метафизичке грозде”, како га назива Алојз Грајтер, песма командаторовог духа под златном маском у Моцартовој опери величанствено се пење уз свих дванаест тонова лествице, представљајући једну од најчувенијих оперских арија. Али изгледа да није само Дон Ђовани (Дон Жуан) имао сусрет са оностраним гостом. Пред крај живота, у време када интензивно ради на *Реквијему*, Моцарт у својим писмима варира Хорацијеву мисао о смрти као „истинском циљу нашег постојања” и све чешће помиње мистериозног старнца који га посећује: „Моја душа је сломљена и не могу да одвратим очи од визије једног странца. Стално га видим јер је испред мене – он ме заклиње и прогања, и непрестано пита о мом раду. (...) Не могу изменити сопствену судбину. Нико на земљи није господар своје судбине и с тим морам да се помирим. Биће тако како провиђење нареди. Што се

¹⁷ Ernst Bloch, *Princip nade*, str. 1300.

мене тиче, морам да довршим погребну химну, јер не бих желео да оставим свој рад недовршеним”.¹⁸ Што се смрт, односно тајанствени гост више приближава, Моцартов рад на *Реквијему* постаје све интензивнији, додир музике и смрти постаје све ближи. У Лалићевој песми на дискретан начин остварено је стапање Моцартовог и Дон Ђованијевог лика – као и јунака његове опере композитора на путу крајоликом смрти води фигура под златном маском. Ова веза је још дубља схватимо ли Дон Ђованија не само као архетипског љубавника или либидинозног развратника коме је, како примећује Ханс Мајер у паклу намењена ћелија поред Фаустове који је интелектуални развратник, него онако како га је разумео Кјеркегор. Сматрајући да је ова Моцартова опера прва и бесмртна међу класичним уметничким делима зато што је одликује потпуна хармонија форме и садржаја, Кјеркегор заводнички биће изједначава са апсолутном музиком, што се у потпуности показује у тренутку када га каменити гост одводи у пакао. „Овде, дакле, јасно видимо шта треба да значи: Дон Ђованијево биће је музика. Он се, тако рећи, одвија од нас у музици, он се развија у свет тонова”.¹⁹ Реминисценцијом на оперу у Лалићевој песми остварена је контаминација два лика чије је биће музика и који у онострани свет прелазе вођени музиком.

Дон Жуанов лик, имлицитно присутан у овој песми, један је од четири монументалне фигуре нововековне митологије – уз Фауста, Хамлета и Дон

¹⁸ Нав. према: Wolfgang Hildeshajmer, *Mocart*, str. 153.

¹⁹ Sören Kierkegaard, *Ili-ili*, str. 120.

Кихота, у којима су сажета нека од кључних питања људске судбине модерног времена. Књижевно уобличени у приближно исто време, на измаку шеснаестог и у првој половини седамнаестог века (од 1587. године када Јохан Шпис у Франкфурту објављује анонимну *Повест о доктору Јохану Фаусту* до 1630. када се појављује *Севиљски заводник* Триса де Молине), ови ликови распети су између два света, једног опипљивог и другог који се налази с оне стране граница нашег опажања. Како је то приметио песник, есејиста и драмски писац Јован Христић, сва четворица су „у ствари различити видови драме прелаза, и као да им је постављено исто питање: шта се збива када оно што је постојало ван човека почиње да постоју у човеку, када моћи које су припадале другоме постану његове сопствене, а проблеми који су имали своје разрешење у трансцеденталном свету постану људски проблеми без разрешења”.²⁰ Управо драма на ивици видљивог и неведљивог има централно место у Лалићевој пое-

²⁰ Јован Христић, „Хамлет и његови савременици”, *Студије о драми*, Београд, 1986, стр. 11. О Дон Жуану као архетипској фигури говори и Жан Русе у познатој књизи *Мит о Дон Жуану* (1978), правећи антологију књижевних и филозофских варијација на тему интригантног страдања овог јунака. Иако је донжуановска тема прилично присутан у поезији двадесетог века, Русе је мишљења да овај лик ипак бледи и остаје далек модерном читаоцу: „Песници су данас усамљеници. Мало их људи схвата. Да ли ћемо рећи да је Дон Жуан, као мит, отписан? Да, вероватно, ако општи дух, владајућа културна клима остане каква је. Али ко зна? Времена ће се променити, а са Дон Жуаном никад ништа није коначно; могао би се још једном препородити. Довољно би било да се појави један нови Моцарт!” (Ж. Русе, *Мит о Дон Жуану*, прев. Јелена Новаковић, Сремски Карловци, 1995, стр. 185).

зији, добијајући у песми „Моцарт” из збирке *Круг* особено иманентнопоетичко разрешење упућено ка музици као онтолошкој димензији у којој се дотичу питања преласка физичког у метафизичко. Није ни случајни што Лалић песнички обликује баш Моцарта, композитора за кога већ више од два века различити аутори говоре да његова музика делује као надземаљска, с ауром трансцедентности.

Камени гост појављује се и на крају песме „Моцартов гроб” из збирке *Сметње на везама*, али у нешто другачијем значењу, не као водич у онострано него као фигура саме смрти која узалуд чека свог путника, који је, међутим, већ прешао границу два света. Не само да нема поузданих овоземаљских трагова о Моцартовом постојању, како примећује Ајнштајн, него нема, дакле, стварног доказа, читамо овога пута у овој Лалићевој песми, да Моцарт уопште почива. Невереме је растерало скромну пратњу, једини могући сведок сахране, мокри пас „нестаје на пресеку кишног сумрака и историје”. Остала су само два феномена или два госта која заправо нису овоземањаска него допиру, походе нас из простора оностраног – смрт и музика. Како на измаку ратне 1918. пише Ернст Блох у књизи *Дух утопије*, за разлику од ликовних уметности, па и самих речи, које „које нас прате тек до гроба, иако су некад тако високо преко нас указивале пут према строгама, објективноме и космичком, тон је попут добрих дела која иду нама и преко гроба (...) попут светлости на нашем најудаљенијем, у сваком случају најунутрашњијем звезданом небу”.²¹ Музика у

²¹ Наведено према: Ernst Bloch, *Princip nade*, стр. 1248.

себи садржи моменат трансцедентно-неконачног и Моцарт у Лалићевој песми постоји управо као фигура трансценденције (или прекоречења границе) у тонским сферама која је, вели Блох, „артикулација људске егзистенције у једном интензивном језику који се још формира и који жели у свету што је дошао к себи, стећи сву своју есенцију, и то својом видовитошћу и експанзијом”.²² Камени гост као емисар смрти остаје претња овоземаљском свету, поретку видљивог, али не и Моцарту чије је биће, саткано од музике, напустило поредак видљивог не оставивши никакав материјални траг, па, дакле, ни гроб у коме би се распадало трошно тело.

Док у првој песми Моцарт прелази у просторе оностраног, а у другој као једини траг о њему на земљи остаје његова музика, трећа песма из Лалићевог песничког типтиха је „Моцарт” из *Страсне мере*, која би се могла назвати и „Моцарт у рају”, ако је она прва, из *Круга*, првобитно била насловљена као „Моцартов пут у Хад”. Она такође приказује простор оностраног, и поново, као и у првој песми, у облику Моцартовог монолога, даје визију трансцедентног света којим управала Бог као велики композитор и протомајстор. Песма почиње исказом који трајност сваког простора доводи у везу са његовим постојањем у музици:

„Простор што не може да стане у музику
Осуђен је да нестане, ништавило га опшива
На кртим рубовима, као што октобар чини
Са листом платана.”

²² Исто, стр. 1285–1286.

Музика се тако уздиже до врховног принципа који обезбеђује трајност постојања, оно што је „преведено” и компоновано у музици опстаје. Слика небеског протомајстора који се склопљених очију преслишава док се поворке стичу у замишљеном средишту делом је заснована и на једном од кључних музичких и теолошких спекулација о хармонији сфера. Зачета у античко доба код Питагоре, она врхунац доживљава у средњовековним теолошким поставкама св. Августина и св. Амброзија, који је оснивач хришћанског црквеног певања према коме црквена музика долази од Бога и има свој узор у певу небеских војски анђела. Спекулације о космичкој хармонији сфера која почива на музици била је својеврсни „кобни астрални мит који је сну о музичком савршенству дао пандан сличан ономе што га је архитектура тако дуго имала у тобожњем канону о структури света”.²³ Онострани простор којим управља протомајстор постаје за Моцарта управо кобан због свог савршеног уређења и предвидљивости – „А све је тако обично, све је твар”. Додир супротности, прозирности и суштине, мали помак од радости до смрти и од хармоније музичких сфера до божанске тишине у простору где звуци постоје још само као „ведре паслике звезда у заданом покрету”, лирском субјекту доносе кобни благослов спокојства у коме је све разрешено и „све је твар”, али и оклевање да се о тако уређеном свету било шта још каже – „рука оклева да га опише, речима / или косом цртом преко белине листа”. У завршним стиховима сустичу се Моцартова визија оностраног и песников покушај да онострано

²³ Исто, стр. 1270.

речима изрази. У процесу песничке артикулације света и покушају да се пређу границе видљивог простора и искоракне у трансцедентно, управо се музика појављује као носилац херменеутичког и онтолошког принципа спознаје света: „када разумеш свет / Ти си га створио, понавља музика.” У простору у коме се разрешавају вечита питања и све супротности се стичу у свеопшту хармонију којом математички управала пратомајстор, Моцарт остаје веран свом (земаљском) прволику, задржавајаћи креативну могућност да музиком поново ствара свет и тако буде равноправан, па и ривал, божанском творцу.

У песничком триптиху о Моцарту варира се једно од централних питања Лалићеве поезије – однос видљивог и невидљивог. Музика је ближа оностраном него што је то реч и зато да би казала о смрти реч, мора да се приближи музици. Лалићева поезија на средокраћи је између музике и смрти, али не као опозита, него као савезника на путу ка оностраном. „Оно што нудим има смисла само за оне који су чули и који даље слушају,” вели Кјеркегор за своје писање о Моцарту, „Њима бих каткад могао дати сугестију за поновно слушање.” Исто бисмо могли да кажемо и за читање и ослушкивање Лалићеве поезије.

Predrag Petrović

BETWEEN MUSIC AND DEATH:
LALIĆ'S POEMS ABOUT MOZART

Summary

The paper follows the dialogue and the connections between Lalić's poetry and Mozart's music, life and characters from certain musical works, first of all the hero of the opera *Don Giovanni*, a work that has been the subject of intense interpretative analysis by a number of artists and philosophers over the last two centuries (Goethe, Kierkegaard, Ernst Bloch, Theodor Adorno, Hans Meier and others). There are three poems by Lalić that are dedicated in their entirety to a poetic pondering of Mozart's artistic nature: "Mozart's Grave" from the collection *Bad Connection* (1975), and two poems bearing an identical title – "Mozart", from the collections *Circle* (1968) and *Passionate Measure* (1984) respectively. This small group of poems is of importance for possible interpretations of some essential poetic footholds of Lalić's pertaining to his constant pondering of death, the relationship between the visible and the invisible, that which is of this world and the metaphysical. Analysing the artistic methods used and the images contained in these poems, the paper examines the issue of the extent to which their immanent poetics, raising dilemmas about the nature of music, its ontological status and relationship to the medium of language, is connected with Lalić's lyrical opus as a whole. Through its motifs and manner of expression, Lalić's poetry is midway between the phenomena of music and death, not as opposites but as fellow travellers towards the otherworldly.

Драган Хамовић

ИВАН В. ЛАЛИЋ И ЈОВАН ХРИСТИЋ
У ПОЕТИЧКОЈ ПАРАЛЕЛИ

Вишеструки су разлози за упоредно читање поезија и поетика Ивана В. Лалића и Јована Христића, и готово да не изискују нарочито подробно објашњење. Не само да се тичу временске тачке њиховог уласка у српску књижевност, него су и те како поетички, и у сродностима и у разилажењима ауторских сензибилитета. За „бестрасни” критички приступ не мора уопште да буде од значаја да је двојицу песника везивало дуготрајно лично пријатељство, утемељено, разуме се, и на добром међусобном књижевном разумевању. Лалић и Христић – поменимо и то, иако нема директне везе са поетиком (мада неке везе има) – врсни су примери преосталог српског књижевног господства, акцијама историје потираног и добрано потртог, са добрим образовним и културним „пртљагом”, који нашој савременој средини толико недостаје.

По устаљеној хронологији педесетих година XX века, преломним за српску књижевност а посебно за поезију, Лалић и Христић, односно (временски гледано) Христић и Лалић, поред других аутора њиховог нараштаја, одавно су сврстани у онај „други талас” нових, послератних српских модерниста. Ако је за период српске поезије од почетка XX века до Првог светског рата одавно у оптицају сликовита ознака *златно доба српског песништва*,

онда се за распон од почетка педесетих, када се појављују песнички наслови Стевана Раичковића, Миодрага Павловића (од којег и потиче пређашња ознака) и Васка Попе, па до средине шездесетих година XX века, када се песници „другог таласа” (Б. Миљковић, Б. Радовић, М. Данојлић, Љ. Симовић, Б. Петровић), и Лалић и Христић међу њима, зрело оформљују и објављују своје важне књиге, с довољно покрића може назвати *новим златним добом* српске поезије. Не само по броју изузетних аутора и њихових дела, него и стога што се на тим опусима (и њима утврђеном вредносном поретку) заснива темељно усмерење српске поезије до данас, с разумеваним доприносом наредних деценија. За сагледавање тога главног тока паралелно разматрање поетика Ивана В. Лалића и Јована Христића чини се посебно подстицајним и корисним.

„Када песници пишу есеје о другим песницима, они најчешће пишу о онима које осећају као своје претке, или као своје сроднике”¹, напомиње Лалић у свом позном есеју о поезији Јована Христића, подсећајући нас на нешто познато, али и важно за подсећање. Четврт века раније, Христић пише предговор Лалићевим *Изабраним и новим песмама* (1969) који и данас представља једно од најбољих читања Лалићеве поезије. Тумачи и песници се, у неким од кључних поетичких полазишта, просто огледају један у другом, дискретно али неизбежно учитавајући и сопствене погледе. За нас су подједнако важне и тачке су-

¹ Иван В. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића”, предговор у књизи: Јован Христић, *Сабране песме*, Нови Сад, 1996, стр. 11.

срета и тачке разилажења два песничка гледишта, и у есејистичкој мисли и у песничком смеру и учинку.

Нећемо сувише трошити речи на заједнички теоријски основ, на Елиотове, као и на погледе Зорана Мишића, у подлагању сопственог и генерацијског пута у „другу традицију”, у изналажење „личне митологије”. Такво становиште, којим се чини отклон од авангардног негирања традиције уопште, једнако као и од традицијске линије која повезује српски романтизам и српску модерну, тек је први корак у сопственом песничком трагању и налажењу. У доба када излази Христићева *Александријска школа*, њен аутор у есејистичкој књизи *Поезија и филозофија* (1964) наглашава проблем који га тада заокупља: „да наше време нема више једну универзалну митологију [...] Разуме се, сваки је песник у извесној мери дужан да створи једну своју митологију, али је проблем у томе колико су универзални основи од којих он полази.”² До „универзалних основа” у грађењу сопствене песничке „митологије” било је стало и Лалићу и Христићу, и обојица се упућују ка подручјима који општа основа могу бити, али су и ствар дубинског личног избора, зависно од склоности, односно унутарњег одазива онога који бира. И тај избор је учињен, обојица су препознали сопствене „повлашћене” просторе већ у доба када Христић пише есеј о Лалићу, где читамо и следеће појашњење: „Византија је наша најдубља историјска перспектива, симбол континуитета који, и прекинут, вреди обновити. Једна паралела готово да се сама по себи намеће: паралела између Византије наших

² Јован Христић, *Поезија и филозофија*, Нови Сад, 1964, стр. 19.

песника и Александрије грчког песника двадесетог века Кавафија. Они су видели да је Византија, односно Александрија хеленистичког раздобља, најобухватнија и најцеловитија перспектива која даје кохерентност и смисао збивањима око нас.”³ У финалном делу овога навода крије се кључ Христићеве колико и Лалићеве потраге за дубљим упориштем њихових песничких светова. Изјашњења самих песника о свом избору откривају и подвлаче суштину њихових индивидуалних разлика у базичној песничкој слици света, као и поетички разлаз, о којем можемо говорити и у широј перспективи, указујући на два могућа пута модерних песника и модерне поезије, и ако се пође с исте позиције. Поред осталих разлучења о Византији, историјској и митској, Лалић, у књижевном разговору из 1992. године, истиче шта је тежиште песничког значења његове Византије: „Византија је једна метафора за свест о пореклу, свест о извесном насушном континуитету.”⁴ С друге стране, Христићев интервју датован три године раније, приближава нам разлоге песничког опредељења за Александрију. Одредивши је најпре као „литерарну фантазију”, Христић потом врло детаљно оцртава слику тога античког центра у личној песничкој оптици, повлачећи јасну аналогију према духу садашњице: „Александрија је град у коме се, у једном тренутку, стекло читаво Средоземље. Она је мешавина народа, језика, религија, начина мишљења. Мешавине не рађају ништа добро (ако уопште

³ Наведено према књизи: Јован Христић, *Изабрани есеји*, Београд, 2005, стр. 104–105.

⁴ Наведено према књизи: Александар Јовановић, *Порекло песме*, девет разговора о поезији, Ниш, 1995, стр. 26.

нешто рађају), али у њима има нешто меланхолично, неко осећање релативности које, сасвим лично, врло волим. Све ствари одједном изгубе своју тежину, све је озбиљно и ништа није озбиљно. Ако хоћете, назовите то декаденцијом. У праву сте. Али у декаденцији има неке fine ироније која остаје као једина вредност када све друге вредности почињу да лебде. [...] И ми живимо у једно такво презрело време. У односу на античку Грчку, хеленистичка Александрија је била 'пост-модерна'. А и ми своје време називамо пост-модерним."⁵ Својеврсне лозинке за идентификовање Лалићеве интимне Византије и Христићеве интимне Александрије чине синтагме из истоимених песама: „златоподложена слика” и „дивна мртва светлост”, односно, „отаџбина странаца, несигурна вечност изгнаних”. (Када је реч о Христићу, треба напоменути да је, с једне стране, Александрија знамен по којем се препознаје унутарња ситуација његовог лирског бића, а да му је пројектовани идеалитет заправо освит античкогрчке културе, оличен у пресократовским мислиоцима.)

Управо у ономе што су сами песници објаснили као подразумевани садржај изабраних комплексних симбола Византије и Александрије место је разлаза, не само две појединачне поетике, него и две шире поетичке концепције. Једна ће, показаће се, афирмисањем културе као смислотворног рада исходити у коначном сусрету модерне и средњовековне поетике, у рекреацији древног сакралног жанра канона, друга ће се поетика, из преузетог античког декора и беспривизне тежње за чулном непосредношћу, вра-

⁵ Исто, стр. 49.

тити на афирмацију ефемерних тренутака животног искуства, преосталих једино у сећању и битних само за појединца који се сећа. За Лалића је традицијом посредовано искуство добитак, за Христића нарочити терет којег би да се ослободи за рачуничим посредованог живота. Иван В. Лалић, преко митско-историјске Византије доспева до песама и поема аутентичног (а сасвим ововремски интонираног) православног исповедања драме општељудског спасења. Јован Христић, од „декадентне” Александрије и пресократовског интегралног, песничког мишљења што настаје у дотицају са конкретним светом јасних обрису, на крају свог песничког дела најпростијим сликама и обичним речима слави бесповратно прошле мале животне реалије. Међутим, као што се у Лалићевим *Канонима* мистерија спасења и „осмог дана Стварања” почесто прозире у препознатљивим координатама свакодневице, тако се у Христићевим огољеним призорима града и камерне стварности једног окопнелог појединства умеће она несвакидашња атмосфера коју ствара свест о близини смрти као „тренутка општости и нужности”. Другим речима, Лалић, у крајњем исходу, остаје веран поетици „симболистичког наслеђа”, док се Христић, заобилазним путем и на специфичан начин, приклања авангардној преминацији егзистенције саме, у односу на творевине људске културе. Још сликовитије речено – а трагом исказа наших песника из интервјуа о лектури која им је обележила први младачалчки период⁶ – у завршном акценту песнич-

⁶ Видети интервјуе Ивана В. Лалића и Јована Христића у књизи: Слободан Зубановић, Михајло Пантић, *Десет песама – десет разговора*, Нови Сад, 1992, стр. 92 и стр. 112–113.

ке реализације код Лалића као да односи превагу омиљено штиво *Антологије новије српске лирике*, а код Христића међуратних часописа *Путева*, *Сведочанстава* или алманаха *Немогуће*. Пошавши, значи, од истоветних теоријских полазишта, решавајући и своје и генерацијско питање новог поетичког пута, Лалић се песнички обликује у домену постсимболистичке поетике, а Христић, на лирским почецима као и при касним песмама, остварује својствену, дискретну поставангардну варијанту.

Поткрај једне од последњих Христићевих песама, под насловом „Летња литургија за мртвог песника”⁷, која је заправо помен преминулом Лалићу, налазимо део у којем се, у дискурзивном лирском исказу, повлачи међусобна поетичка паралела. Наиме, евокујући њихове негдашње књижевне разговоре и размене, Христић потенцира разлику у приступу једној битној песничкој теми: „Онда песме о Хиландару, које читаш док ја покушавам / Да иза слика и метафора које су већ кренуле својим путем, / Разаберем живот и пределе Свете Горе које смо прошли заједно.” Лалић усмерава „слике и метафоре” да крену „својим путем”, свакако путем слојевитог и отвореног семантичког потенцијала које собом носе, дотле се, у Христићевој визури, тежи непосредном опажају „живота и предела” подручја које за нашу културу, и за песника Лалића, има пре свега снажан симболички набој, што, одиста, може заклонити полазишну слику. Симбол стоји наспрам дословног значења, метафоричка наспрам конкрет-

⁷ Више о тој песми у књизи: Драган Хамовић, *С обе стране*, есеји и критике, Београд, 2006, стр. 123–130.

не слике. То је разлика између прилаза „доброг познаваоца езотерије”, како Христићев лирски субјект означава јунака песме, и „непоправљивог емпиристе”, како се тај субјект самодефинише.

Ако се узима да је претежни пејзаж лирике српске модерне било доба јесени и смрти, ако је авангарда (у Растку Петровићу, рецимо), померила песничку тачку гледишта ка „рубру пролећа” и тајни рођења, онда је за поезију поставангардног доба особен, а нарочито за двојицу песника којима се бавимо, амбијент лета, многоструко симболички осветљен, као и зрелост људског искуства, средокраћа или зенит животне путање. Не само ту, али се на том тематском простору укрштају битне сродности колико и међусобне специфичности двојице песника. Медитеран је претежно подручје њихових лирских збивања, мада је календарски и топографски распон Лалићеве поезије умногоме шири, што најпре има везе са разумевањем његовог опуса, за разлику од сведенијег и на хронотоп средоземног сунца и мора усредсређеног Христићевог песничког дела. Оба песника, као да здружују увиде изложене у есеју Пола Валерија „Медитеранска надахнућа” са поетичким захтевима за прецизним језичким изразом и развијеном песничком сликом, који су долазили из актуелне англоамеричке песничке и теоријске сфере, са којом су, и као преводиоци, имали присног дотицаја. Када читамо Валеријев мемоарски есеј, увиђамо на шта је из тога материјала, према склоности, реаговао Лалић, а на шта Христић, који га у једном од својих кључних есеја и цитира. „Зар не примећујете”, завршница је тог Валеријевог одломка, „да наш дух, у тој појави и том

складу природних услова, осећа, открива управо све особине, све ознаке сазнања: јасност, дубину, ширину, меру.”⁸ То су својства којима је, без одступа, тежио Христић, а нису била далека ни Лалићу, у чијим појединим стиховима као да чујемо одјек, на пример, следећих реченица о мору француског песника и есејисте: „Схватам шта би љубав могла да буде у својој коначности. Сувишак стварнога!”⁹ И не само тих реченица. „Сунце наводи дакле на идеју о поретку и основном јединству природе”¹⁰, увид је, донекле, посебно важећи за становиште једног, однекле за став другог нашег песника. Док је за низ Лалићевих песама са морским и летњим тематским полазиштима, чулни утисак почетни корак за узлет у апстракцију и симбол, Христић се радије задржава на чулном нивоу доживљаја, мада прећутно свестан потенцијала вишег реда које ти осети и утисци подразумевају. Упоредимо само монументалну слику мора у истоименој Лалићевој песми из *Писма*, која је, поред осталих, многих одређења, изречена као „целост што на збир несводива је” и покретач људских слутњи и уобразиље, са морем у Христићевим песмама, појмљеног као елемент, али још и више као природна сценографија другачије и основније егзистенције. У циклусу „*Mezzogiorno*”, Христић у суочењу са елементарним силама и појавама исказује „страх од апстракција” и свраћа поглед на сопствену телесност, као на једину извесност. Колико год се од апстракција

⁸ Наведено према књизи: Пол Валери, *Песничко искуство*, Београд, 1980, стр. 190.

⁹ Исто, стр. 188.

¹⁰ Исто, стр. 192.

склањао, један од смисаоних нагласака овога динамичног Христићевог циклуса чини свест о надилажењу своје телесности: „Наша тела ишчезавају у великој нужности / Коју осећамо као благи додир ваздуха / На кожи провидној за све додире. / И то што чини једино наше постојање, / Постаје апстракција без свога средишта, / Започињући поново велику метафору света.” Пратећи и Лалићеву и Христићеву поезију у развојном току, уочавамо мотив мора који се појављује у различитим, често тамним и неодређеним сликовним и метафоричким склоповима, а где је ознака за неомеђеност, тајанство и даљину, да би се дошло до сасвим прецизно дефинисаног соларног средоземног простора, с неотклонивим симболичким зрачењем. Ако смо већ узели као средишње песме, важне не само за осветљење овога заједничког тематског аспекта, Лалићево „Море” из позног *Писма* и Христићев циклус „Mezzogiorno” из *Александријске школе*, онда се можемо уверити да је код Лалића нагласак на сложености и противречности феномена који собом спаја лепоту и ужас, видљиво и невидљиво, свет биологије и свет митологије, а Христић је склонији да се поминутог семантичког талоба, реалног и имагинарног, доживљеног и наслеђеног, лиши и задржи се на целовитој слици једног од четири елемента света, који хоће да прими сопственим чулима и сопственим умом, као у базичном периоду европске културе, када је сазнање било присно скопчано са чулима и тежило јединственој слици која се доцније замутила и распарчала. Између Лалићеве представе мора као „празвери која храни метафоре” и Христићеве скепсе да „Немогуће је наћи метафору за море” во-

ди се полемички дијалог деликатне врсте. Читава песма „Море” у напору је именована, тражења метафора да би се „та целост” потпуније предочила. Тамо где је један песник, са својих разлога, вољно стао (и тај застанак свакако јесте песнички гест), други је кренуо даље, да би доспео до активираних и мајсторски развијених библијских слика мора као оруђа „Богу на служби за страшно умеће” у челним песмама сваког од завештајних *Канона*.

Управо морски, медитерански тренутак „озбиљног лета” – да се послужимо лајтмотивском синтагмом из Христићевог „*Mezzogiorno*” – показује „златну страст постојања и благу мудрост нужности”, равнотежу која рађа „безвремену слободу”, помирења и сагласја чулног и духовног вида човекове егзистенције. Тренутак, тренутни блескови су, за Христића, онај остварљив временски оквир склада и идеалитета у животу који је сав у промени и проласку. Одатле и извире Христићева окренутост *тренутку* као опозиту *вечности*, страни где се остварује оно неостварено или неостварљиво на овој страни живота. Христић не укида трансценденцију, него је своди на човеку доступну меру трајања, као што је, исто тако, не тражи и не налази изван чулног додира људске физике са окружењем света. Лето је, другим речима, идеални, мада ефемерни простор за сусрет са елементарним и суштим. Такво лето прижељкује, у дослуху са Христићевом поставком ствари, и Лалић у песми „Паркама” (из књиге *Сметње на везама*). Али, Лалић ће своју песничку концепцију лета, коју већ у поменутој песми одређује као „начето расулом од почетка”, још више продубити и драматизовати

у песмама књиге *Писмо* (песме „Октаве о лету”, „Записано над једним стихом”, „Никада самљи” и друге), и та је тема, разумљиво, већ привукла пажњу Лалићевих тумача. Еволуцијом мотива лета, о чему је посебно писао Александар Јовановић¹¹, долази се до слике која не подразумева равнотежу. Овде, дакле, није реч само о тематизацији глобално поремећеног ритма смене годишњих доба (знака општег поремећаја), као у песми „Записано над једним стихом”: „Упорне кише, благе киселине, / Боже мој, ево нагризају лето”. Разрада и драматизација коју помињемо постиже се увођењем унутарње, духовне оптике, која види оно што се споља још увек не види. И тај дубински рад разорења наслућује се док је лето у пуном енергетском напону, па су такви увиди смисаона потка песама као што су „Октаве о лету” или сонет „Никада самљи”. Очито, у Лалићевој песничкој обради слика лета двострана је и динамична, у себи противуречна, док се код Христића успоставља готово митски заустављена, монолитна представа јединог раздобља које појединцу омогућава, макар и на час, хармонију са сопственим бићем и бићем света чији је део.

Лалић и Христић репрезентују узорне мере модерног тока српске поезије друге половине двадесетог века, и по концепту, што је важно и као парадигма за друге, као и по остварености, што је и најважније за ниво укупног песничког развоја. Настојали смо да покажемо и, у много чему, истородна теоријска полазишта, и поетичке репере из са-

¹¹ Александар Јовановић, „Песник зрелог лета”, у зборнику: *Иван В. Лалић, песник*, Народна библиотека, Краљево, 1996, стр. 97–112.

времености, као и ону врсту разилажења ауторских путева које ипак не искључују даља укрштања и местимична приближења. На крају бисмо истакли једну неспорну заједничку црту, већ имплицитно овде третирану, а то је однос према претежном типу поезије модернитета. Чини се општепознатом, јер је често навођена, она неутрална констатација Хуга Фридриха са почетка његове чувене *Структуре модерне лирике* да „она говори загонетно и тамно”. Према тој општој одлици поезије свога доба и претходних књижевних епоха оба наша разматрана песника нису била нимало неутрална. У књижевном разговору из 1985. године, Иван В. Лалић износи и следеће: „У једном, нипошто занемарљивом делу традиције модерне поезије може се уочити неспоразум око циљева и средстава поетске комуникације, и паралелна хипертрофија (или пак атрофија) самог вербалног ткива које треба да надомести недостатак саопштења. Тако се побуна каналише у мртви рукавац: ако нешто, на пример ништавило, истерујемо бесмислицом, или мучну празнину празном мучнином, такав егзорцизам може да мање или више радикално обезвреди песнички напор.”¹² Јован Христић се о томе изјашњава још у првој својој критичко-есејистичкој књизи, па је утолико и крајње неувијен у изрицању судова: „Тако модернизам истиче из једне илузије и он представља једну илузију, илузију кидања са традицијом, и то га осуђује да или лебди у празном, или да буде бесмислен – пошто је кидање са традицијом

¹² Из разговора који је са Лалићем водила Душица Милановић. Наведено према: *Дела Ивана В. Лалића, О поезији*, приредио Александар Јовановић, Београд, 1997, стр. 271.

у већини случајева само изговор да се пишу бесмислице. Он одбија сваки континуитет, и у тренутку када континуитети почну да се видније истичу (а то је оно основно што ми у уметности тражимо) и када о њима почне да се води више рачуна, модернизам постаје излишан и бесмислен.”¹³ Христић је, као што знамо, једноставност израза поставио као прво и врхунско начело своје песничке поетике, ре-афирмишући и статус (у модернитету омражених) „општих места”, док је Лалић, који је рачунао на замашне слојеве културне подлоге што су морали „отежати” исказ, настојао да читаоцима понуди подробно али прецизно развијену лирску слику, ситуацију или опис, не би ли остварио комуникацију без непремостивих „сметњи на везама”. То што читамо Христићеве песме са више лакоће (која нам испрва може изазвати и нелагоду сличну оној коју несвикли читалац осети при првим читањима „модернизама”) значи само да се Христић определио за састојке једног познатијег света, што јесте случај с основним ликовима и топосима из грчке антике, а поготово с призорима аутобиографског, савременог предлошка. Код Лалића, опет, многим песмама тематска је потка широк репертоар садржаја с разних извора европске културе, и песничко општење је утолико захтевније, мада је саопштење савесно и танано срочено.

Иван В. Лалић и Јован Христић песници су сродни у ономе што је налог књижевног времена, које су обојица помно ослушкивала (и који препо-

¹³ Јован Христић, *Поезија и критика поезије*, Нови Сад, 1957, стр. 21.

знају и разаберу они изабрани), а особени и разно-
смерни у ономе што је аутентични и безусловни на-
лог песничког сопства. Другачије и не бива када је
реч о изузетним песницима.

Dragan Hamović

IVAN V. LALIĆ AND JOVAN HRISTIĆ
IN A POETIC PARALLEL

Summary

As poetic coevals, Ivan V. Lalić and Jovan Hristić shared the essential theoretical postulates, as well as certain thematic preoccupations; they essentially diverged, however, in accordance with the measure of their poetic individuality. Lalić's poetry affirms culture as meaningful work; it resulted in an encounter between modern and mediaeval Serbian poetics, recreating the ancient sacral genre of the canon and the Orthodox view of the world. Hristić's poetry, on the other hand, proceeds from the décor taken over from the era of antiquity and a striving for sensual immediacy; in its final phase, it affirmed the ephemeral moments of personal life experience, preserved in memory only and of importance only for the individual who remembers.

Александар Јовановић
ДУХОВНИ ПАТРИОТИЗАМ
ИВАНА В. ЛАЛИЋА

или

О КУЛТУРНО-ИСТОРИЈСКИМ ПОДСТИЦАЈИМА
ЧЕТИРИ КАНОНА

1. Иван В. Лалић је дуго носио *каноне* у себи. Иако су песме *Четири канона* написане за кратко време, две и по деценије се припремао за њих.

На почетку, у рукопису свеске *Сметње на везама*, на недатованој страници, између 5. јула и 21. новембра 1971. године, стоји: „Канони - успоставити примарни контекст девет фрагмената; - варијације на модерну тему *homo sum, imago mundi*”. Испод је дописано „Буди се: зора је ледена (основна слика)” и „4 канона! 9?”. У истој свесци, у рукопису *Страсне мере*, на другој недатованој страници, између 24. јуна и 11. јула 1983. године, записано је: „Између смрти и васкрсења: Ад (силазак...), Пета... Дух који лута... Сањао можда? – Али...”.

На крају, у рукопису-свесци *Четири канона* сусрећемо бројне песникове белешке. На првој писаној страници навео је неке од мотива и основну тему збирке, затим на наредних шест податке о свих девет библијских песама и изводе из њих. Након тога следе песме прва три канона и, испред четвртог, још једна страница са мотивима и напоменама. Песме је, сходно свом начину рада, записивао тек када их је у себи потпуно уобличио и готово без исправки. Лалић је збирку написао за изузетно

кратко време, у последњој години живота која му је била дана, у јесен 1995. године. Испод сваке песме стоји датум, испод завршне и песникове завршна напомена, својеврсна захвална молитва: „Безразложна милост: / 6. X – 20. XII 1995. / 75 дана / 31 радни дан”.¹

„Много, ужасно много / Хтело би, али не може да стане / У тај тренутак, који сам покушао, / Ко што рече стари писац, / Да опевам разумно и с љубављу” – читамо у Лалићевој „Тераси II” (из *Страсне мере*). Први стихови указују на однос песничког склопа и смисла који потенцијално садржи (све што би хтело, али не може да стане у песму, песма је већ укључила у себе), а завршни стихови појашњавају поетичко начело *страсне мере*: високо организовани песнички говор способан да успоставља дубок и сложен песнички свет који се прима и као изузетно модеран и са великим читалачким узбуђењем.

Шта је све стало у *Четири канона*? Начелан одговор није тешко дати: целокупно песниково читалачко и људско искуство. Зато су они, а не само што су вишом силом остали последњи, његова завештајна књига.

Основна песникова лектира био је - наравно поред Библије - *Србљак*, чувено тротомно издање српских средњовековних служби, канона и акадиста, и додатна, четврта књига *О Србљаку* која садржи есеје и студије о њима. За Лалића су били

¹ Видети детаљније у: Иван В. Лалић, *Дела* (приредио Александар Јовановић), књ. III, Завод за уџбенике, Београд, 1997, стр. 266-273.

подстицајни текстови Ђорђа Трифуновића „Стара српска црквена поезија” и, посебно, текст Димитрија Богдановића „Византијски књижевни канон у српским службама средњег века”. На део другог текста посвећеног структури и смислу канона указује и напомена у Лалићевом примерку студије.²

Ништа мањи није био допринос ни Цона Мајендорфа и његове чувене књиге *Византијско богословље – историјски токови и догматске теме*. Лалића је, по свему судећи привукла не само дубина богословске мисли, него и аналитичност у дефинисању и тумачењу најбитнијих питања, не тако честа у овој врсти литературе. При томе се ни у једном тренутку не губи Мајендорфово страствено и потпуно припадање ономе о чему пише, тако својствено и самом Лалићу. У рукописним белешкама испред „Четвртог канона” песник је записао „М. 162, 165, 171, 215, 220-230”. Иницијал М. се, наравно, односи на Мајендорфа, а бројеви на странице његове књиге и поглавља: „Божански план”, „Освећење природе”, „Човек и бог”, „Дух и човекова слобода”, и „Тројичин Бог”. Стилска и смисаона подударана Мајендорфове студије и Лалићеве збирке тек чекају истраживаче, способне да препознају и опишу суптилна прожимања богословског предања и песничких слика у целовитом и аутентичном живом доживљају.³

² Димитрије Богдановић, „Византијски књижевни канон у српским службама средњег века”, *О Србљаку*, СКЗ, Београд, 1970, стр. 97-129. Песникова напомена односи се на стр. 119-123.

³ Колико је Лалић био предан канонима може да послужи наизглед ситан податак. На свом примерку Новог завјета, у

У Лалићевим стиховима се препознају места и наслућују одједи из многих извора. Поштујући композицију канона, песник се снажно ослонио на библијску и светоотачку литературу (Оригена, Тертулијана, Василија Великог и његов немерљиво значајан спис *О Светом Духу*, Максима Исповедника, химне Симеона Новог Богослова), затим Бернарда де Клервоа, Дантеа, Петрарку, итд. Упоредо са хришћанским мислиоцима, у подтекст *Четири канона* уграђена су, на један или други начин, искуства и остварења Андреја Рубљова, Хелдерлина, Војислава Илића, Рилкеа, Диса, Пола Целана, Карла Попера, Голдинга, теоретичара масовних комуникација, затим и самог Лалића (укључив и одређене, веома симболизоване, моменте из његовог живота и простора у којем се кретао, као и слике током боравка у Јерусалиму). Тиме је, једноставно речено, наглашено да се средњовековна тема пева гласом модерног песника, шта више, да се у овим стиховима библијско и садашње време непрестано укрштају и самеравају.

Само један пример. На свом ходу ка Голготи, на чувеном Страдалном путу / *Via dolorosa*, Христос се на IV застајкивању погледом сусрео са мајком. (О томе јеванђеља не кажу ништа, али се призивају стихови из Јеремијине тужбалице 1:12: „Погледајте

издању Светог архијерејског синода СПЦ (Београд, 1984), који је можда носио са собом, направио је, на чистој страници при крају књиге, следећи испис: „Коринћанима I 13:12, 15:28 → *En rāsipanta Theos, da bude Бог у свему*. На истој страни стоји и „Римљанима 5...11:36”. Сва три места, посебно Римљанима 5, снажно кореспондирају са основним тоном и духом *Четири канона*.

и видите, има ли бола какав је мој, који је мени допао, којим ме уцвели Господ у дан жестоког гнева свога”). О том сусрету Лалић пева у Четвртој песми „Трећег канона”: „А ти која си га угледала на четвртој станици, / *Via dolorosa*, у Јерусалиму, тамо где сада је тезга / Са смешно штампаним мајицама, и туристи врве ко црви, / Ти историју сричеш блажим нагласком можда / Но што је срочио аутор њен, још када земља беше / без обличја и пуста. Па спомени то Сину...”. Свето време Христа и Богородице у трену је укрштено са профаним туристичким временом, а опет ништа није изгубило од своје дубине и драматичности. Напротив, тај свеprisутни сусрет мајке и сина - пробијајући се кроз видљиво (пут ка Голготи који је постао низ уских градских улица, са тезгама и нападним продавцима), доступно површном туристичком духу, журном да види и додирне све што му је програмом понуђено - увек се изнова обнавља у пуној трагичности и самоћи.

О књижевном и културном подтексту *Четири канона* већ је писано, и то детаљно.⁴ Нарочито је у томе погледу био значајан текст Никше Стипчевића у којем нас је подсетио на ширину песникове културе, посебно латинске, и медитеранске уопште.

⁴ Никша Стипчевић, „Иван В. Лалић” (о *Четири канона*), *Годишњак* СШ за 1996. САНУ, 1997, стр. 561-569; Александар Јовановић, „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности”, предговор *Делима* I-IV Ивана В. Лалића, први том, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997. стр. 9-83; Новица Петковић, „Обнова канона”, у књизи Ивана В. Лалића *Четири канона* (друго издање), СКЗ - Витал, Београд - Врбас, 1997, стр. 90-91; Светлана Шеатовић-Димитријевић, *Традиција и иновација (интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића)*, „Филип Вишњић”, Београд, 2004.

О византијском подтексту и контексту се говори у свим текстовима наведеним у фусноти, и у још неколиким који се односе на појединачне песме или песничке мотиве. Овом приликом усредсредимо се само на један аспект, од значаја за разумевање Лалићеве поетике и настанка ове збирке.

Наиме, Лалић је имао обичај да прави исписе из текстова које је читао (филозофских, есејистичких, песничких, новинских, итд.) и да понекад испод њих додаје своје коментаре. Посебно су занимљиви они које је правио у време када је у потпуности био усмерен на *Каноне* и који се налазе сви на једном месту. Записивани су у свесци-макети књиге *Дан шести* Растка Петровића из Нолитове едиције *Српска књижевност*. Корице су зелене боје, са утиснутим називом аутора, дела и издавача, идентичне корицама штампане књиге. Хартија је жућкаста, као и у целој едицији, без линија и непагинована. Лалић је писао од 16. 11. 1994. године до 13. 4. 1996. године, црним мастилом, почев од завршних страница ка почетку књиге. Сви су исписи, на укупно 40 страна, датовани.

Писани су на српском, енглеском, француском и немачком, онако како их је налазио у књигама, часописима, новинама, додајући понекад одакле их преузима. Поједине ауторе је наводио више пута, у два-три случаја са напоменом типа *Још мало Хамваша*. У свесци су донети наводи: Беле Хамваша (више пута), Ничеа, Монтерлана, Мартина Бубера, Рејмона Пикара, Т. С. Елиота (више пута), Хенри Ролса (творца РР аутомобила), из „Политике” (рубрика „Да ли знате”), Настасије-

вића, Хоркхејмера / Адорна, Волтера, Хенрика Барића, Гетеа, Берђајева, Тери Иглтона, Дучића, Балзака, Ј. Хојзинге, Милана Будимира, Љубомира Тадића, Нортропа Фраја (више пута), Ивана Иљина, Валерија (више пута), Владе Готовца (за време изгона Срба из Хрватске, 10. августа 1995), Милована Данојлића, Хајзенберга, Јована Христића, Скота Абота, Јана Паточке, Шпенглера, Сартра о Камију, Емила Сиорана (из нултог броја *Итаке*), Оскара Вајлда, Јосифа Бродског (више пута), Зорана Констатиновића, Дерека Валкота.

Изабрани и записани текстови, као и песникови коментари, усредсређени су, углавном, на поетичке и културно-националне теме. Лалић је, тих година, био обузет односом појединца и народа, улогом културе и вере у осећању колективног заједништва. Многи од њих – свеједно да ли су забележени пре или после настанка рукописа – могу се схватити и као под-текст збирци, а сви чине специфичан и подстицајан контекст. Друга песма „Трећег канона” је леп пример посредног или непосредног деловања ових исписа / цитата у коначном обликовању збирке.

Дана 3. августа 1995. године, Лалић је написао испис текста „О национализму” Ивана Иљина (1883-1954), руског религиозног мислиоца, заправо поглавља из књиге *Пут духовне обнове*, која је први пут објављена 1935. године у Београду, на руском језику. Лалић је поглавље прочитао у часопису *Руски алманах* и био је одушевљен њиме⁵. Испис се доноси у целини:

⁵ Један лични податак. Током наших сусрета у то време, није пропустио ниједну прилику, а да ми не спомене Иљинев текст,

„Проблем правог национализма могуће је решити само у вези са духовним поимањем отаџбине *јер национализам је љубав према духу сопственог народа, поготово према његовој духовној посебности.*

Онај ко говори о отаџбини под тим подразумева *духовно јединство свога народа.* Он под тим подразумева нешто што остаје пресудно и објективно без обзира на нестанак појединих субјеката и на смену покољења.

(...)

Мој пут према духу је пут моје отаџбине; њено уздизање према Богу и духу је моје уздизање.

(...)

Такво стапање патриоте са његовом отаџбином води ка чудесном поистовећивању њихових духовних енергија.”

Као да је Иљинов текст помогао песнику да експлицитно и прецизно изрази оно што је његова поезија одувек говорила, а што би, у овој прилици, могло да се именује као снажно осећање духовног патриотизма.

2. Једно од својстава поезије инспирисане хришћанским духом јесте и њен наднационални, универзални карактер, али увек испољаван кроз историју конкретног, изабраног народа. У *Библији,*

као и да морам обавезно да га прочитам. То је прави и изузетно модеран текст, поновио је више пута. - Иван Иљин, „О национализму”, *Руски алманах* (Београд), бр. 6/1995, стр. 235-246. Преписани део налази се на почетку текста, на стр. 235.

и библијским песмама, дата је драматична историја јеврејског народа. У *Четири канона* полази се од историје овог народа, али се она универзализује: то може бити, и јесте, драматична историја сваког народа који траје на склиској граници између нес-танка и опстанка. У „Трећем канону” ове збирке, не случајно посвећеном Богородици Тројеручици Хиландарској, на делу је, чини се, двоструки процес: библијска историја се конкретизује на судбини српског народа, а затим се српска тема универзализује и улива у општу, библијску. Јасно је сада зашто Лалић није у своје певању изоставио другу, *укорну* песму: Мојсијево гневно обраћање своје народу, његове сурове и опоре речи опомене које је народ био престао да чује претварају се у другој песми Лалићевог „Трећег канона” у прекор савременог песничког субјекта нашем несналажењу, које је сталност у историји. Песма је написана 30. новембра 1995. године и овде се даје у целини.

Страшна је књига кад каже: јер су народ
Који пропада са својих намера, и нема
У њих разума;
 ако народи имају душу,
Онда и њина душа познаје ноћ,
И неко место страшно, где бучи пустош -

Али шта сања народ у ноћи душе? Ја сам
Честица народа једног, јер Творац смисли тако:
Да народ човечанства сведени, живи облик
Буде у историји; или по књизи: раздаде
Наследство народима кад раздели синове Адамове -

А ја, честица, предмет физике субатома
У спорним размерама народа једног,
Ја сањам караконцуле, усековања и але,
Губавца са капуљачом, змијску траву, кад заспим
Тврдим, дубоким сном у ноћи душе народа

Који пропада са својих намера, и нема
У њега разума, већ само упорне наде у правду
Бестрасног Творца - што с разумом везе нема,
Ко и љубав што нема је.

Већ предзимско расте вече,
Укључује све телевизоре у земљи Србији...

Најблаженија, кћери Јоакима и Ане,
Крај Студенице реке родитељима твојим
Сзда народ један храм, кад светлост још беше,
Пре ноћи душе. И пропеваше зидови, бојама
Распричаним о твом животу земном.

Сети се

Танког потомства зидара те црквице. И мене сети се
У том грешноме мноштву.

Осим што је једна од најбољих на ову тему у укупној српској поезији, ова песма је карактеристична за Лалићево певање у целини, у којем снажан песнички и културни контекст не потискује основни читалачки доживљај. Поред библијских цитата „Нађе га у земљи пустој, на месту страшну гдје бучи пустош” (5 Мојс. 32:10) и „Јер су народ који пропада са својих намјера, и нема у њих разума” (5 Мојс. 32:28) у песми препознајемо и одјек првог, уједно и насловног стиха Хелдерлинове песме „Заћутали су, задремали су народи”, све до техничких термина („А ја, честица, предмет физике субатома”) и притиска тренутка у којем је нас-

тала („Већ предзимско расте вече, / Укључује све телевизоре у земљи Србији...”)⁶.

Стихови о народу „Који пропада са својих намера, и нема / У њега разума, већ само упорне наде у правду / Бестрасног Творца - што с разумом везе нема, / Као и љубав што нема је” погодни су да се на њих преслика много од менталитета „народа мог земног, што се небеским гради”, али није реч преваходно о препознавању ванпесничке стварности. Њих, као и завршни, богородични тропар („Најблаженија, кћери Јоакима и Ане”) боји прекор, али и страх песничког субјекта за судбину колектива којем припада, односно страх за будућност „танког потомства зидара те црквице”, или, друкчије речено, „народа (који се налази) у ноћи душе”. Боји и сетни тон, произашао из свести о неизбежности хода заданим путем, али и о нужном поистовећивању личне и колективне судбине („И мене сети се / У том грешноме мноштву”): изузимајући се из хода сопственог народа, појединац постаје безначајан и недостојан Спасења.

Стихови: „јер Творац смисли тако: / Да народ човечанства сведени, живи облик / Буде у историји; или по књизи: раздаде / Наследство народима кад раздели синове Адамове -” воде нас чувеном месту

⁶ Између исписа из Иљиновог текста и настанка/записивања ове песме догодио се пад Српске Крајине, у којој је песник боравио само две-три недеље пре тога (у јулу 1995. године). Лалић је тешко преживљавао драму српског народа тих дана, о чему сведочи белешка уз изјаву Владе Готовца, посредно и други исписи, али и његови наступи на књижевним манифестацијама у јесен исте године. - Наравно, у великој поезији, могући подстицаји овакве врсте су високо естетизовани и дати са широким пољем важења.

из *Пропасти Запада* Освалда Шпенглера (Лалић га је издвојио и записао 7. септембра 1995): „Нација је човечанство сведено на *живи облик*. Практични резултат теорија које поправљају свет по правилу је *безоблична, па зато и безисторијска маса*. Сви поправљачи света и светски грађани заступају фелашке идеале, знали то они или не. *Њихов успех значи оставити нације у оквиру историје, не на корист светског мира већ на корист других* (курзив је песников – А. Ј). Светски мир је увек једно-страна одлука. *Rex romana* има за касније романске цареve и германске војничке краљеве само једно практично значење: да се од стотине милиона безобличног становништва начини објекат воље за моћ и то за мале ратничке скупине”. Кључна Шпенглера мисао да човечанство постоји, живи само кроз конкретне народе (тј. да је свака глобализација вид насиља) укрштена је са тренутком у којем народи настају и почињу да баштине општу библијску историју (1 Мојс. 3:32).

Одјек ових Шпенглерових ставова видљив је и у другим местима у збирци, рецимо у стиховима: „Каже књига: стаде и измери земљу, погледа / И разметну народе - а патуљци појма немају, / Булазне о глобалном селу, гласовима изобличеним / У пародију саопштења, као кад убрзаш запис / На магнетофонској траци.” У наведеним стиховима прелази се пут од библијских времена до техничке свакодневице, од постојања изабраног народа до десакрализованог глобалног светског села, од Божјег гласа до заглашујућих медијских гласова, програмираних да нам стално говоре, али да нам ништа не саопштавају.

Стихови: „Већ предзимско расте вече, / Укључује све телевизоре у земљи Србији...” - осим што нас враћају у време настанка ове песме и време које је непосредно претходило њеном настанку - указују на погубан раст ентропије у култури, односно на разградњу и укидање основних вредности без којих народ и култура не могу да опстану. Ту улогу су добили управо масовни медији захваљујући својој природи заснованој на изједначавању споредног и битног и на стварању лажне и јевтине слике „упаковане у привид једног земаљског раја / Опште комуникације. А спонзор је Господар мува...” (како се пева на другом месту у овој збирци). Слика је то света без дубине и памћења, погодна за сваку, како појединачну, тако и колективну, манипулацију у размерама које се не могу ограничити („А са малих екрана учи се социологија / Сатане, упрошћена, сведена на кварну своју / Суштину: јер тако хоће бес и убрзање”). Зато и није чудно што су се библијска одређења, на која се песник наслонио, „на месту страшну” и „где бучи пустош” проширила у „место је постало век, пустош је постала бес”. Као што није чудно ни то да је песнички субјект *Четири канона* морао да се суочи и овако одреди према „слици раја опште комуникације”: већ сам избор канона и активирање памћења које овај облик поседује разарају привидну стварност привидне културе и присиљавају га (а са њиме и читаоца) да силази до најдоњих темеља и свога бића и културе којој припада.

3. Све што су додирнула, од литургијског певања, преко културних и књижевних чињеница, до националног и личног улога, *Четири канона* прет-

варала су у чисту поезију. Завршна Лалићева збирка једна је од најдубљих и најзначајнијих књига у савременој српској поезији.

Aleksandar Jovanović

THE SPIRITUAL PATRIOTISM
OF IVAN V. LALIĆ
OR
ON THE CULTURAL-HISTORICAL STIMULI
OF *FOUR CANONS*

Summary

Four Canons is Lalić's final and testamentary collection of poems. In it, the author's great knowledge of literature and culture was strongly permeated by poetic sensitivity. His knowledge of mediaeval poetry and its most important poetic genre, the canon, and of theological issues, Serbian and European poetry and poetics, philosophy and art, is built into the destiny of the individual, determined by the specific time and space. The paper reviews the cultural-historical subtext of this collection and, in particular, the literature the poet read immediately before and in the course of its creation, of which he left detailed notes.

Whatever the poet touched upon, from liturgical singing to literary, cultural and civilisational facts, turned into modern poetry and a modern debate on the nature and meaning of poetry. *Four Canons* is an exceptional book, one of the most important ones in Serbian poetry at the turn of the century.

III

Александар Бошковић

У ПРЕТЕЋЕМ ЗНАКУ ДЕКОНСТРУКЦИЈЕ

*Та слава стално у претећем
знаку
Деконструкције, то огољавање
темеља творевине
Смртника грешног, све је то
један од закучастијих
Видова плана спасења;*

Овај текст ће покушати да осветли и покаже како је, и напоследку зашто је, у сржи Лалићеве поетике једна врста програмски интонираног удаљавања, измицања, одлагања и премештања ничег другог до самог *значења*. Наравно, овакав циљ наметнула је сама Лалићева поезија, а у првом реду његове две песме о којима ће овде бити речи – „Белешка о поетици” и „Imago ignota”.¹ Ове песме, као и песникова белешка поводом њих, собом носе скуп основних одлика Лалићеве поетике, као што су концепти (замисли и схватања) *писма, комуникације, симбола, песничке слике, трага, цитата и културе*. Будући да је промишљање ових концепата, истовремено, присутно у Лалићу савременој филозофској и теоријској мисли о књижевности друге половине XX века – семиотици, херменеутици, а нарочито у деконструкцији – мој циљ је да укажем у коликој мери и у ком степену је

¹ Ове две песме Лалић је издвојио из свог целокупног, немалог опуса, и послао редакцији краљевачког часописа *Повеља* на њихов позив да направи избор песама и напише белешку о својој поетици (уп: Лалић 1997, III: 259-61).

говор/писмо о поетици Ивана В. Лалића немогуће другачије интонирати од *гласова/писама* њему савремених промишљања (у) којима се његова поетика може (иш)чита(ва)ти.

На самом почетку, требало би обратити пажњу на наслов једне од двеју песама из Лалићевог избора – „Белешка о поетици”. Именица *белешка* значи: „(1.) забелешка, испис, запис који неко ставља на хартију, папир; али такође и (2.) писмени податак; као и (3.) кратак чланак или само запис у часопису или новинама дат обично само као обавештење” (*Речник* 1967: 172). С друге стране, глагол *бележити* значи „(1.а.) записивати, уписивати, уносити; (б.) обележавати, означавати” (*Речник* 1967: 171-2). Очигледно је да нас значења ових речи воде ка речи *писмо*, која представља скупну ознаку, тачније форму у којој и помоћу које је могуће пренети одређену информацију у извесној комуникацији.

Колико је појам *писма* Ивану В. Лалићу значајан, довољно говори чињеница да једна његова збирка, као и позната песма из исте збирке, носе овај наслов. Поред тога, *писмо* као форма за пренос информације у комуникацији за Лалића представља незаобилазно и нужно средство, нарочито с обзиром на то да је он сву уметност, па тиме и поезију, првенствено сматрао комуникацијом: „уметничка дела су саопштења, комуницирано искуство” (Лалић 1997, IV: 9). Такође, за Лалића и сама критика није ништа друго до комуникациони релеј „који ту комуникацију олакшава, рашчишћава метеж у акустици, покушава да читаоцу олакша пријем исказа у његовој интегралности [...] критичар

врши своју праву функцију када прима од дела, а предаје читаоцу, смер комуникације се не прекида” (Лалић 1997, IV: 15).²

Ако се, дакле, има у виду Лалићев став о томе да уметност, с једне стране, и критика, с друге стране, јесу *комуникација*, поставља се питање у чему је фундаментални проблем када је тема те комуникације поетика? Јер, проблем постоји у самом *говору о поетици* – ако је јасна *намера* или *интенција* да се о њој говори, откуда стална *потреба* да се наново објасни? Ако је о поетици писао, размишљао и певао у својој песми, откуда потреба да се о тој песми наново говори у *белешци* поводом те и једне друге песме? И, на крају, ако је песник говорио у белешци поводом своје песме, откуда потреба да ја сада говорим поводом исте ствари? И није ли у самој тој *потреби, жељи, вољи*, на неки начин, садржан одговор на овако постављено питање? Отуда се као задатак намеће да говоримо о тој потреби, да покушамо назрети шта стоји у основи те воље.

Познато је да је комуникацију за тему свог говора/писма имао и један од најзначајнијих филозофа друге половине XX века – Жак Дерида – и то на самом почетку своје студије „Потпис Догађај Контекст” (1972), у којој се отвара популарна полемика са Џоном Остином и његовом теоријом говорних чинова, изнетој у књизи *Како делати речима* (1962).

Деридин поступак у филозофији језика лежи у покушају да се каже како *значење* није никада

² На ове Лалићеве ставове, који се тичу његовог схватања критике, указало је више проучавалаца његове позије (Микић 1994: 49; Потих 1996: 168; Поповић 2003: 32-3).

фиксирано у оном смислу који би нам допустио да га ваљано одредимо. Он такође говори да интенционалност не игра исту улогу коју му је традиционално доделила филозофија језика. Другим речима, Дерида указује на то да наша намера не одређује значење онога шта говоримо, већ да значење речи које користимо одређује нашу намеру док говоримо. С друге стране, то не значи да не мислимо оно о чему говоримо, нити да не постоји интенција у комуникацији. Управо зато што је језик друштвена структура која је развијена давно пре нас и постоји пре наше употребе као индивидуа, ми морамо научити да га користимо и да се прикључимо његовој мрежи значења како бисмо комуницирали са другима. На самом почетку, пре него што ће се упустити у проблеме које види у традиционалној англо-америчкој филозофији језика, Дерида се пита о природи комуникације: шта је, дакле, комуникација? Традиционални концепти комуникације нагласак стављају на јасност, јединство и чврстину значења, али Дерида мисли да је то њихова мана:

„Да ли речи *комуникација* [саопштавање] заиста одговара неки јединствен, једнозначан, строго одредив и преносив појам: појам који се може саопштити? Према једној необичној фигури дискурса првенствено се, дакле, мора поставити питање да ли реч или означитељ „комуникација” саопштава одређени садржај, смисао који се може идентификовати, вредност коју је могућно описати. Да би се ово питање артикулисало и уопште поставило, било би потребно да унапред одредим смисао речи *комуникација*: претходно сам морао

да комуникацију одредим као преносник, средство или место преноса *смисла* и то *јединственог* смисла. Кад би *комуникација* била вишесмислена и кад се та вишесмисленост не би могла редукovati, не би било оправдано дефинисати комуникацију *a priori* као преношење једног *смисла*, чак и под претпоставком да смо у стању да се сложимо шта свака од ових речи (преношење, смисао, итд.) значи” (Дерида 1984: 7).

Дерида овде покушава рећи да верује како постоји дубиознији и димензионалнији концепт комуникације од оног који предочава нормална филозофија језика и теорија говорних чинова. Теорија говорних чинова, наравно, јесте теорија која разматра стварне ефекте добијене исказом. Они укључују, на пример, застрашивање некога речима које су му упућене, или давање инструкција некоме. Традиционална теорија говорних чинова усмерена је на значења више него на говорнике, више на успех или неуспех параметара комуникације, или на оно што јесте или није озакоњена комуникација. Комуникација као пренос значења подразумева нужност постојања особе која преноси и особе која прима поруку. На тај начин је говору уопште дата завидна позиција у односу на друге форме комуникације. Дерида, пак, не види ниједан ваљан разлог за прихватање оваквог становишта, и указује на то да смо, привилегујући говор, затворени у „семантичко поље које се никако не може ограничити на семантику, семиотику, а понајмање на лингвистику” (Дерида 1984: 7). У ову полисемичку интерпретацију око питања дефиниције шта је комуникација могу се, такође, укључити саобраћајни знаци,

морзеова азбука, чак и језик тела. *Концепт језика* је овде проширен на нешто много двосмисленије и нејасније него што је то раније био случај.³ Сада би се ваљало вратити Ивану В. Лалићу и погледати како у његовој програмској песми функционише захтев за комуницираним искуством.

На почетку Лалићеве песме стоје стихови: „Сачувати неизговорено, као срж.” Овај стих – у којем се, захваљујући *инфинитиву*, може препознати један програм, намера, постулат, али и савет, опомена, указ – недвосмислено указује на поетику симболизма, тачније на „симболистичко схватање да је за песника реалност мање предмет а више знак и

³ Врло значајан део овог новог, плуралистичког погледа на комуникацију представља могућност поновне интерпретације и увећавања опсега значења речи. Овде се, међутим, поставља питање одређивања значења. Најлакши начин да се одговори на овај проблем значења био би рећи да речи користимо у различитим контекстима или оквирима, склоповима референци који им обезбеђују значење. Проблем са тим је, према Дерида, што је и *контекст* сам по себи нејасан и неодређен тако да је немогуће у њему наћи основу значења. Говорећи у својој студији *О деконструкцији* о Деридиним концептима значења и итерабилности, Џонатан Калер коментарише неограниченост *контекста*: „Контекст је безграничан у два смисла. Прво, сваки је дани контекст доступан даљем опису. [...] Контекст је несавладив и у другом смислу: сваки се покушај кодифицирања контекста увијек може надоцијепити на контекст што га је кушао описати, дајући као плод неки нови контекст, који измиче пријашњој формулацији” (Калер 1991: 105-7). Сличне закључке поводом овог и из њега изведених Деридиних увида, износи и Владимир Тасић: „Суштина је у томе што је језик (текст) коначан али се не може тотализовати, јер без централног принципа који ограничава писање и ‘заустваља игру’ увек постоји *могућност* да нови чиновни писања измене значење свега осталог на безброј начина” (Тасић 2002: 207).

да он у чулном свету треба да открива одјеке духовног света” (Новаковић 2003: 58), односно да сачува оно што је неизговорено, невидљиво, скривено и одсутно.

Али зашто је Лалићу стало до прикривања, скривања, ћутања, тајења? Зашто је Лалићева жеља, како пева, „увежбати уметност одрицања”, одрицања да не-речено буде речено, одрицања од не-реченог као сувишног, непотребног? Откуд то да Лалић, који уметност и критику превасходно види као *комуникацију*, претвара захтев за чувањем неизговореног у извесни песнички програм? Сасвим логично, одговор који се намеће јесте да језик говори и више него што треба, говори и открива више него што смо намерили да открије.⁴ Другим речима, не-речено, тајено, прећутано, неизговорено, на овај или онај начин, неминовно проговара. Или, како је критика о Лалићевој поезији приметила: „Невидљиво се испољава у видљивом, а видљиво наговештава невидљиво” (Новаковић 2003: 58).

Опет, зашто је то тако са језиком? Зато што је језик старији од свих нас, или како Лакан каже, ми смо својим рођењем већ затечени и заточени у језику којим се говорило и који је значио толико тога пре нашег доласка на свет и који, опет, значи толико тога док смо ми у свету и који ће, поново, зна-

⁴ Ова теза, која скида вео са илузије да у потпуности располажемо контролом над нашим језиком, припада немачком романтичару Новалису. Аутор (писац, песник) не може бити сигуран да контролише значење свог текста, будући да се оно не налази једино у њему, већ у експанзивној сили коју поседују речи и њихова значења при кретању и померању ка другим људима – слушаоцима, читаоцима, или другим ауторима.

чити толико тога када ми у њему више не будемо. Таква значења своју различитост и поливалентност сигурно дугују различитим контекстима у којима се речи употребљавају. (Реч је, као што је познато, становала песнички у различитим контекстима.) Поред тога, концентрација различитих значења око једне речи оформљује, могло би се рећи, оно што је у естетици и књижевној теорији познато под појмом *симбол*. Према Умберту Еку, који је у енциклопедијском чланку обрадио ову јединицу, „симбол је прикривен јер је дат посредством аналогије; он је заробљеник различитости језика и културе [...] и даје се само кроз интерпретацију која остаје проблематична” (Еко 1995: 44). Еко додаје:

„Сетимо се етимолошке сугестије природне речи /симбол/: нешто стоји за нешто друго, али и једно и друго налазе моменат максималне прегнантности када се поново саставе у јединство. Свака симболичка мисао настоји да савлада фундаменталну разлику која конституише семиотички однос (израз присутан али садржан на неки неприсутан начин) правећи од симбола моменат кад израз и неизрециви садржај, на неки начин, постају једна ствар, бар за оног који у духу вере живи искуство симболичности” (Еко 1995: 46).

Сасвим је извесно да је Лалић песник који живи искуство симболичности у духу вере у вољу за певањем. Према аналогији са Ековим значајним увидом у природу симбола, могло би се рећи да Лалић програмски жели сачувати неизговорено, јер је то неизрециви садржај који се изразом жели призвати у свести читаоца. Међутим, тај програм ће се у

песми, која би на првом месту требало тај програм да илуструје, управо остварити преко израза који призивају одређене (неизрециве) садржаје. Другим речима, Лалић ће прибећи употреби симбола, не само у својој поезији, већ и у објашњењу сопствене поетике. У стиховима:

Учити од *јабуке*: земља, креч и киша
Раде само за плод, и налазе израз
У тој несавршеној, али зрелој лопти
Што се не сабира са *крушком*.

– речи *јабука* и *крушка* симболички се употребљавају. Као што је примећено, путем ових речи песник покушава да опише чему његово дело – песма – треба/не треба да буде налик.⁵ Вреди подсетити да се *јабука* симболички употребљава у више значења која су наоко различита. Познате су, на пример, „јабука раздора” коју је Парис доделио Афродити, затим „златне јабуке” у врту Хесперида као воће бесмртности (одакле је, највероватније, порекло слике „од злата јабука” у српској усменој књижевности). Поред јабуке у „Песми над песмама”, која према Оригену приказује плодност Божје Речи, њен укус и мирис, можда је најпознатије значење јабуке коју су загризли Адам и Ева. Иако на

⁵ На ово, између осталог, упућује Радивоје Микић: „Поставивши у наслов своје песме речи које у саму песму уведе једну дискурзивну компоненту, Иван В. Лалић је осетио потребу и да ту компоненту, ако се тако може рећи, прожме и једном другачијом говорном перспективом. Ту перспективу, више од свега, осећамо у поређењу поетског стваралаштва са јабуком у коју ‘земља, креч и киша’ уносе своје компоненте” (Микић 1994: 49).

први поглед различита, значења симбола јабуке у свим наведеним примерима ипак сведоче да је „реч о *средству спознаје*, али *средству* које је једном плод Стабла живота, други пут, опет, плод Стабла спознавања добра и зла: сједињујућа спознаја која подарује *бесмртност*, или дистинктивна спознаја која узрокује *пад*” (Гербран и Шевалје 2004: 301).⁶

С друге стране, песма не би требало да буде оно што симболизује *крушка*, јер се с њом не сабира. Симболику крушке такође описује *Речник симбола*: „У сновима је плод крушке типично еротски симбол, пун сексуалности. То је вероватно тако због његовог слатког укуса, обилне сочности, али и због његовог облика који подсећа на нешто женско” (Гербран и Шевалје 2004: 452). Отуда би Лалићева песма требало да буде лишена трагања за површном лепотом и формом, што представља само ’соčnost’ која призива афекцију и нежељени

⁶ Поред тога, према опату Е. Бертранду, јабука представља „сликовит симбол спознаје, јер, кад је прережемо надвоје (вертикално по оси петелке), открићемо пентаграм, традиционални симбол знања, који сачињава сам распоред семенки” (Гербран и Шевалје 2004: 301). И у келтским предањима, такође, „јабука је плод знања, магије и откровења”, а служи и „као чудотворна храна”. С друге стране, „према анализи Пола Дила, јабука, *због свог облика кугле* [Лалић ће рећи: *зреле лопте*], уопште означава сваку *земаљску жељу или задовољство у таквој жељи*. Јеховина забрана опоменула је човека да се чува превласти својих жеља које ће га завести у материјалистички живот враћајући га, у неком смислу, назад за разлику од духовног живота који има смер прогресивне еволуције. Божје упозорење омогућује човеку да спозна та два смера и да одабере између пута земаљских жеља и пута духовности. Јабука је симбол те спознаје и нужности опредељења” (Гербран и Шевалје 2004: 302) – *курзив је мој*.

радикализам каквог је, на пример, носилац авангардна поезија. Насупрот томе, песма треба да негује прецизност и функционалност израза, јер они воде спознаји и нужности опредељења, макар то опредељење водило и у пад.

У коликој су мери *симбол* и *симболика* суштинске одлике Лалићеве поетике најбоље говори употреба симбола огледала у следећим стиховима „Белешке о поетици”:

Ставити пред *огледало*, без страха
Од повратне слике: она узвраћа израз,
И то несавршен, неког упорног напора
Да се апстракција одене у месо,
У добар проводник бола.

Будући да *огледало* представља површину која одражава, оно је „носилац изузетно богате симболике у поретку знања”. Огледало се јавља као вишеструки симбол: створенога које одражава стваралачки ум, божанског интелекта, достизања највишег духовног искуства, обрнутог одраза Принципа, душе која доживљава преображај; такође, јавља се и као симбол симболике и као симбол узајамности свести итд.⁷ Чини се да је свих шест набројаних

⁷ „(1.) Огледало као симбол *створенога које одражава стваралачки Ум*. (2.) Оно је такође симбол *божанског Интелекта који одражава створено* стварајући га као такво, на своју слику. То откривање идентитета извор је луциферског *пада*. Уопштеније, то је достизање највишега духовног искуства.” Један од репрезентативних примера јесте онај из поезије француског симболизма, у Малармеовој песми *Hérodiade*. Такође, огледало садржи „(3.) одређени аспект илузије, лажи с обзиром на Принцип; [...] огледало даје обрнуту слику стварности: *Оно*

значења симбола огледала присутно у наведеној строфи Лалићеве песме. Поред тога, набројана значења симбола огледала постају јаснија када се има у виду шта је Иван В. Лалић подразумевао под синтагмом „упорни напор”. Наиме, веома слична синтаagma јавља се и у другим Лалићевим списима; на пример, у есеју „О поезији Весне Парун” Лалић о овој песникињи записује речи које, на првом месту, важе и за њега самог:

„Како схватити ове речи? Чини се, као *тежњу за напором* једне потпуне идентификације песника са песмом – која би једина имала право да казује истину у песниково име” (Лалић 1980: 91).

С друге стране, имајући у виду какве све слојеве значења призива песничка слика огледала у Лалићевој строфи, као и у песми која би желела да демонстрира његову поетику, поставља се питање за које од наведених значења читалац, тумач или

што је горе једнако је оном што је доле, каже се у *Смарагдној плочи*, херметично, али у обрнутом смеру. *Створено је обрнути одраз Принципа*”. Поред тога: „(4.) Тему о души као *огледалу*, коју су нагостили Платон и Плотин, нарочито су развиле Атанасије и Гргур Нисенски. Према Плотину представа бића склона је, попут огледала, да прихвата утицај обрасца [...] Задатак огледала није само да одражава неку слику. Кад душа постане савршено огледало, она учествује у слици и тим суделовањем *дживљева преображај*. Дакле, између субјекта који се посматра и огледала које га посматра ствара се конфигурација. Душа напоследку учествује у лепоти којој се отвара. [...] (5.) За огледало се каже да је *симбол симболике*. Ноуменски аспект огледала, то јест *страх који ствара спознавање себе*, описан је у суфистичкој легенди о пауну. [...] (6.) И на крају, у једном другом значењу огледало симболизује *узајамност свести*” (Гербран и Шевалје 2004: 624-8) – *курзив је мој*.

критичар треба да се определи. На који начин да их повеже, а да не изневери преостале могућности које су такође уверљиве, потенцијалне и прикладне за интерпретацију? Коју верзију анализе да изабере, а да иза себе не остави неминовни вишак значења? Изгледа да је то питање истоветно оном које је песник себи поставио у наведеној строфи, изражавајући стрепњу од повратног израза у огледалу.

Отуда се питање *говора/писма о поетици* – за коју је речено да је *неосимболистичка*⁸ – судара са извесном врстом немоћи пред мноштвом значења које симболи носе, са поливалентношћу њиховог смисла. У том судару, сусрету могућности и бесконачног ланца избора, комбиновања која немају коначан број нити дефинитивну тачку разрешења, сам *говор/писмо о поетици* мора да пронађе нови модус, нови дискурс или облик. Стога би се требало, наиме, поново вратити наслову Лалићеве песме.

Поред наведених значења, именица *белешка* значи још и: „(6.) писана хартија, цедуљица; (7.) напомена, примедба; (8.) траг, белег, отисак, модрица”, док глагол *бележити* значи: „(2.) стављати знак, остављати траг ” (*Речник* 1967: 171-2). Све су то значења која се збрајају у наслову песме са стиховима који експлицитно упућују на још један од важних појмова: *траг* („Увежбати уметност одрицања. / Утабати траг.”).

⁸ О Ивану В. Лалићу и другим песницима неосимболизма писао је Александар Јовановић у студији *Поезија српског неосимболизма* (Јовановић 1994).

Као што је познато, концепт *трага* представља још један од теоријских појмова Деридине деконструкције. Деридина деконструкција била је од самог почетка, ако ништа друго а оно деконструкција знака, намерно нарушавање граница између означитеља и означеног. Ово је, сасвим извесно, значење једног од првих Деридиних кључних концепата, његовог првог „квази-трансцеденталног” појма *трага*. Деридина поставља *траг* као нешто претходеће конститутивном раздвајању означитеља и означеног који производе знак. Ово је веома важно, будући да отвара могућност сасвим различитог разумевања онога о чему је заправо реч када се говори о пост-структуралистичком прелому/искораку који није само де-центрирање појмова структуре и знака, већ подстрек да се размишља изван, или иза Де Сосирових схватања знака, означитеља и означеног. Расправљајући о разлици између *знака* и *симбола* (који је, према Дериди, скоро-знак, јер није у потпуности арбитран, већ има делимично ‘мовивисано’ значење), Деридина пише:

„Не упућујући на ‘природу’, немотивација трага увек је *постала*. Нема, одиста, немотивираног трага: траг је бесконачно своје властито постојање – немотивисан. Сосировим језиком, ваљало би рећи оно што Сосир не каже: не постоји ни симбол ни знак, већ постајање – знак симбола” (Derrida 1976: 64).

И у Лалићевом критичарском/есејистичком дискурсу може се срести размишљање блиско Деридином. Наиме, у есеју „О поезији Васка Попе”

он изражава критички однос према 'условности' значења речи, односно симбола:

„Мислимо на једну присутну свест о условностима речи – о јазу који један конвенционалан, вековима вишезначно осмишљаван симбол доследно дели од предмета самог (док тај симбол мање или више уверљиво преноси смисао предмета)” (Лалић 1997, IV: 104-5).

Тумачећи *траг* као појам деконструкцијске генеалогije, Новица Милић каже како овај појам „назначава идеју накнадног порекла – по трагу реконструираемо неки почетак, али он сам није почетак, као и што почетак има свој почетак, а овај свој итд. У аксиолошком смислу, једна вредност носи увек траг ранијих, као вредновање, она је увек *превредновање*” (Милић 1997: 116). Затим додаје како је траг:

„Присутно у одсутном, одсутно у присутном, траг је знак за другог (нечијег проласка, на пример), белег његовог уклањања (одласка), брисање пуноће ознаке (доласка). У диференцијалном склопу језика, знаци и значења остављају трагове једни на другима, трагове разликовања једних од других, као и свог проласка кроз различите контексте, разне случајеве [...] Сваки чинилац система поседује својства (идентитет) само у односу на друге елементе, обележен оним што он није трагом њиховог одсуства; али траг тог одсуства је такође извесно присуство трага. Траг је тако траг трага, заобилазећи пар присуство/одсуство, на крајњем рубу логоса и као језика и као мишљења” (Милић 1997: 115-6).

Захваљујући увидима до којих се дошло у филозофији деконструкције, могуће је нешто више рећи и о самој Лалићевој поетици у којој стих-фраза-захтев „утабати траг” заузима тако важно место. Другим речима, све оно што је у Лалићевој песми сачувано као „неизговорено”, што је уједно и „срж”, што је одсутно, заправо је преко *трага* присутно – „траг тог одсуства је такође извесно присуство трага” – преко трага у језику, у средствима посредовања између песме и читаоца, дакле преко трага (у речима), створеног, утабаног, присутног као/кроз одсуство. Лалићев захтев, изречен инфинитивом („утабати траг”), значи утабати белег онога што је уклоњено, неизговорено. У језику бројна значења симбола (који је, знамо, увек вишезначан), представљају трагове који се желе утабати, урезати, забележити тако што ће се сакрити, сачувати, не-изрећи.

Отуда је, као и у случају симбола *огледала*, могуће говорити о *траговима* одсутних значења симбола *хлеба* и *вина* који се јављају у Лалићевој песми. Иако је Лалић склон да „без устезања” симболом-речи назове сам предмет, њему је стало и да истакне и подвуче јаз који један „вишевековно осмишљаван симбол дели од предмета самог”. У том простору расцепа, јаза и пукотине као да се налази и сам *говор/писмо о поетици*. Ако је, стога, на једном крају сам предмет на који Лалићеве речи *хлеб* и *вино* упућују, на другом полу нестрпљиво чека мноштво значења која би преко песме, као комуникацијског моста, читалац или критичар требало да пренесу, преведу и спроведу у чину читања песме. Та значења се, на пример, крећу у распону од

симбола суштинске хране и напитка живота или бесмртности, које би *poiesis*, као стварање, индивидуи требало да обезбеди, све до симбола спознаје и посвећености као извесне жртве или крвног савеза који постоји кроз љубав („А вољеној жени [рећи]: волим те”), која се испољава у свему створеном.⁹

И заиста, сва набројана значења симбола (*огледала, хлеба и вина*) нигде се у песми експлицитно

⁹ „Хлеб је симбол суштинске хране. Ако човек и не живи само од хлеба, хлебом се назива и његова духовна храна, као што се и еухаристички Христ назива *хлебом живота*. Литургија говори о *светом хлебу вечног живота*” (Гербран и Шевалје 2004: 274). „Хлеб се у еухаристичком облику према предању односи на делатни живот, а вино на контемплативни; хлеб на *мале мистерије*, а вино на *велике мистерије*; по М. Шоуну (M. Schoun) то се може објаснити чињеницом да је чудо хлеба (његово умножавање) квантитативног реда, а чудо вина (свадба у Кани) квалитативног реда [...] Вино се врло често доводи у везу с крвљу, како по боји тако и по свом значају биљне *есенције*: оно је, према томе, *напитак живота* или *бесмртности*. Уз то је, нарочито – иако не и искључиво – у предањима семитског порекла, симбол спознаје и посвећености, због *пијанства* које изазива. [...] Симболизам који се најчешће коментарише јесте симболизам вина из ’Пјесме над пјесмама’: *Увео ме у одаје вина* (код Даничића: *Уведе ме у кућу гђе је гозба*, прим. прев.). То је, каже Ориген, радост, дух Свети, мудрост, истина. То је, каже свети Јован од Крста, *по разуму, Божја мудрост; по вољи, његова љубав; по сећању, његове власти*. [...] Исус, уводећи институцију Последње вечере, изражава један други симболизам: *’Ово је крв моја новог завјета’* (Марко, 14, 24 и упоредни наводи; алузија на *крвну жртву савеза*, описану у *Књизи изласка*, 24, 8.) [...] Набоосијев коментар каже: *Вино значи пиће божанске љубави... јер та љубав доноси пијанство и потпуни заборав свега што постоји на свету*. И додаје: *То вино је вечна божанска љубав која се испољава у свакој појави створенога... То вино је и светлост што сјаји свуда, и вино истинске егзистенције и истинити позив. Свака ствар је тила тога вина*” (Гербран и Шевалје 2004: 1043-5).

не наводе, нити помињу – она као да су одсутна. Лалићев циљ и јесте да их таквима задржи, јер они из свог одсуства проговарају – читалац жели да их открије, призове и докучи у свим оним контекстима у којима се јављају, у свим оним значењима која се у различитим контекстима оцртавају као *траг*; а треба скренути пажњу да се траг као такав првенствено задржава и препознаје у *писму*.

У поменутом есеју, у свом истраживању комуникације и значења, Дерида (1984) такође скреће пажњу на *писмо*, јер је оно непривилегован партнер у бинарном пару говор/писмо¹⁰; заправо, он доводи у питање хијерархију, питајући се да ли је једно важније од другог. Писмо, каже он, не зависи од исте врсте облика, састава као говор (пошиљалац-прималац схема), већ је битан његов део *одсуство*. Писану реч написао је аутор за људе који обично нису ту у време писања. Такође, када се и ако се текст чита, аутор није увек присутан, а може бити и покојни. Као форма комуникације, писмо искорачује изван физичких и временских ограничења које нам говор поставља. Да цитирам Мишела Фукоа, чин писања је стварање „простора у коме предмет писања стално нестаје” (Foucault 1984: 102).

Ову способност писма Дерида назива *итерабилност* – то није само поновљивост или итеративност, већ је могућност понављања исказа, писаних и других форми комуникације поново и изнова у многим различитим контекстима, што им допушта

¹⁰ За појмове бинарног пара битно је следеће: „Опозиција метафизичких појмова (на пример говор/писмо, присуство/одсуство итд.) никад није наспрамност два термина, већ хијерархија и поредак подређености” (Младеновић 2005: 40).

да имају различита значења или у најмању руку да буду различито тумачени. За Дерида ово је од великог значаја зато што показује да је комуникација флуидна, и поново, неодредива. Управо у том смислу, Деридина расправа са Остином тиче се и цитата. Остинова традиција теорије говорних чинова одређује *цитате*, тј. исказе који су изговорени као наводи, као „паразитске”. Према Остину и Серлу, дијалози које срећемо у филмовима или драмским комадима, на пример, представљају паразитске говорне чинове, будући да немају исти ефекат на оне којима су упућени, као што би то имали искази упућени са озбиљном и истиносном намером. Међутим, оно што Остин назива „неуспехом” или „несрећом”, Дерида види као „могућност” и мисли да је неприкладно маргинализовати тако широко поље комуникације:

„Посматраћу сада ствари с позитивне стране, а не само са аспекта неуспеха: да ли би један перформативни исказ био могућ ако у одвајању до којег долази приликом цитирања у њему самом не би могла да се одели, одвоји, чиста сингуларност догађаја” (Дерида 1984: 29).

Овим Дерида износи на видело како нам сама *могућност итерабилности* омогућава да правимо разлику између одређених говорних чинова. Другим речима, ако не бисмо били у стању да цитирамо, наводимо, понављамо или интерпретирамо парафразе које свакодневно користимо, онда не бисмо били у стању да разумемо шта је било речено у било којој прилици. Према томе, оно што Остин види као „неуспех”, Дерида узима као нужан аспект

начина на који комуницирамо, зато што представља супротност онога за шта се надамо да ћемо достићи у озбиљном дискурсу. Појављујући се као супротност „нормалном” говорном чину, „паразитски” говорни чинови обезбеђују овим првим позитивна својства; о могућности се можда не би могло ни говорити да такви говорни чинови не постоје.

Говорећи о овом спору, на релацији Остин – Дерида – Серл, Џонатан Калер пише: „Нешто може бити значењска секвенца једино уколико је итерабилно, уколико се може поновити и у различитим озбиљним и неозбиљним контекстима, цитирано и пародирано”, и закључује: „Имитација није случајност која сналази оригинал, већ услов који га омогућује” (Калер 1984: 59). У једном делу свог есеја Калер објашњава како Серлова оптужба Дериде маши свој циљ, будући да Серл није разумео како Дерида у свом, како Серл каже, „бркању” феномена итерабилности, цитатности и паразитизма, заправо доводи у питање саму хијерархизацију дистинкције између *употребе* и *помињања*: „Ма колико да желим да кажем /поменем/ пријатељу шта други говоре о њему, ја, у ствари, употребљавам ове изразе, дајући им значење и снагу у моме дискурсу. И ма колико желео свим срцем да ’употребим’ извесне изразе, затичем се како их помињем: ’волим те’ је увек нешто као цитат, што добро знају многи љубавници” (Калер 1984: 59). Ова могућност цитатности јесте и крајња порука Лалићеве „Белешке о поетици”, која се завршава цитатом:

Ипак, без устезања

Хлебу рећи хлеб, вину вино
А вољеној жени: волим те.

Александар Јерков је Лалићев поетски *credo* назвао „вољом за певањем”, „вером у вољу за певањем” или „вољом за песничку моћ”. Ја бих ту вољу препознао и описао као симболички начин, за који Умберто Еко, у поменутом раду, пише:

„Симболички начин не карактерише један посебан тип знака нити посебни модалитет стварања знакова, већ само један *модалитет стварања* или *модалитет текстуалне интерпретације*. [...] симболички начин претпоставља, увек и како год било, један процес *инвенције* примењен на *препознавање*. Налазимо један елемент који би могао преузети или је већ преузео функцију знака (један *траг*; [...], једна *стилизиција*...) и одлучујем да је видим као пројекцију (реализацију истих својстава посредством *ratio difficilis*) једног довољно непрецизног садржаја” (Еко 1995: 68).

Могућност овладавања и крајњег окончавања симболичког начина (или искуства симболичности) никада није остварива, као ни могућност самотумачења, о чијем поразу сведочи Иван В. Лалић у „белешци” за краљевачки часопис.¹¹ А да је те немогућности окончавања умножавања текстова, са којом је почео и овај текст, Лалић био итекако свестан, говоре и стихови у другој песми из његовог избора, „*Imago ignota*”:

¹¹ Говорећи о песми „*Imago ignota*”, Лалић пише како „последња два стиха певају усхићење поразом покушаја самотумачења, који не може да буде и тумачење света” (Лалић 1997, III: 261).

Права је слика увек она друга,
Тек наслућена у свом привиду;
(Рестауратор који под првим слојем боје
Открива ранији рад, старију руку
Правог Мајстора, обавља ваљан посао.)

– будући да упућују на откривање трага или трагова који су утабани у уметности самоодрицања, који су у сржи и жижи Лалићеве поетике, јер чувају оно одсутно у присутноме, невидљиво у видљивоме и *vice versa*. Иван В. Лалић је био врло свестан и да се множење текстова и бележака у симболичком начину (за који је Јулија Кристева сковала појам „означитељске праксе”), да се разговор са песницима – са песницима песника и песницима културе – неће зауставити „све док не објави се крај свију ствари и укидање греха”, како каже Оригенов цитат у овој песми, а који се појављује и у 6. песми 4. канона његове последње збирке (*Четири канона*).¹²

Сигурно да је у великој мери присуство/одсуство трагова у Лалићевом стваралаштву тесно скопчано са симболичким потенцијалом песничких слика, којима његова поезија настоји да успостави комуникацију са читаоцем. Интересантно је приметити у коликој мери су, отуда, Лалићеву (аутопоетичку) пажњу заокупљале поетске сли-

¹² То су латински стихови – „*Omniun rerum finis / Erit vitiorum abolitio*” – тј. цитат чији извор открива сам песник у наведеној ’белешци’: „Латински цитат, који изриче да ће крај и конач света бити укидање греха, преузео сам од Оригена” (Лалић 1997, III: 260–1). Стихови из 6. песме 4. канона гласе: „И убрзање, није израчунао нико / Смртан: и неће, све док не објави се / Крај свију ствари и укидање греха, / По Оригену.”

ке: на првом месту, ту је већ поменута песма индикативног наслова, „Imago ignota”; на другом је песниково ’самотумачење’ ње саме¹³; а на трећем, Лалићево схватање поезије као тежње да се понуди и обликује једна *imago mundi nova*¹⁴. Ова три примера као да један другог осветљавају посебном светлошћу, изражавајући песникову веру у певање, у преобликовање: непознатог у ново, простора у време, смрти у живот.

¹³ У ’белешци’ за краљевачки зборник, Лалић поводом ове песме пише: „Imago ignota значи, дословно, непозната слика. У модерној симбологији она може да представља појам херметичности (у поезији или ликовним уметностима); та херметичност има исходиште у трагању за извесним ’хармоничним целинама’ које фасцинирају управо својом удаљеношћу, или недохватом. Дубински слој те фасцинације садржи наслуђивање ’потоње тајне’ (оне космоса, стварања, природе, постојања...). Зацело негде у том простору обликована је и једна дефиниција поезије, коју нам нуди Готфрид Бен: ’Писање поезије јесте уздизање ствари до у језик непојмљивог.’ Али ’непозната слика’ може да се односи и на смрт, као и на ону танану нит што смрт повезује са животом. Нит коју сам покушао да провучем и кроз ову песму” (Лалић 1997, III: 260).

¹⁴ У тексту „Критика и дело” Лалић пише: „А последица је да песничка комуникација, остварена у језику помоћу специфично поетских слика, асоцијација, симбола, синтаксе, све више захтева специфично осетљив или однегован слух да би могла одјекнути у својој целовитости. [...] мислим да модерна поезија у својим најозбиљнијим и најсрећнијим тренуцима тежи да се концентрише на артикулисање неких одлучних, суштасвених исказа о угроженом простору и осумњиченом времену људске историје. У супротностима једног века у којем треба да се обликује *imago mundi nova*, а који нас уместо тога окружује комадићима разбијеног огледала јучерашњице, таква тежња није нипошто безначајна; на страни поезије су многе, можда тек наслућене шансе” (Лалић 1997, IV: 12).

Поред овога, о Лалићевом схватању песничке слике могао би се извести још један закључак. Наиме, када говори о (песничкој) *слици*, сасвим је сигурно да Иван В. Лалић има у виду да постоји веома тесна веза између сликања (*zōgraphia*) и писања (*graphie*). Познато је како је у свом раном, хијероглифском облику писање практично неодојиво од сликања и цртања (између осталог, није нимало случајно да се у Лалићевој песми „Писмо” налази мотив винчаског писма, жига у иловачи). Хијероглиф је пиктограф; као такав, он није ни подређен говору нити ограничен фоничким алфабетом. За разлику од „сликања гласом”, хијероглифика ствара значење „записивањем, његовим повећавањем урезивању, урезу, рељефу, површини чија је суштинска карактеристика да буде бесконачно преносива” (Derrida 1978: 12). Другим речима, Лалићева песничка слика, ма колико била окренута чулима – визуелним, аудитивним, тактилним, или неким другим – увек упућује на *писмо*, на његову *итерабилност* или *могућност понављања*, као и на њему засновану поновљивост песничке слике, односно, *могућност њене цитатности*. Отуда *интертекстуалност* постаје једна од фундаменталних одлика Лалићеве поетике.¹⁵

¹⁵ Цитати носе собом не само симболе, не само знакове, већ трагове. Отуда је можда најстарији слој трагова у западној цивилизацији везан за најобимније складиште истих, односно – како је на то указала Светлана Шеатовић-Димитријевић у студији *Традиција и иновација – за Библију*. Колико је *Библија* била значајна за Ивана В. Лалића говоре и бројни примери на које Шеатовићева упућује (Уп: Шеатовић 2004). Поред тога, у овој и другим студијама (Јовановић 1994, 1997; Микић 1996; Шеатовић 2003, 2003а), критичари су усредсређивали пажњу

Сасвим је јасно да, у одређеној мери, Лалић као и Дерида, „на простор писма гледа као на поље бескрајних цитата у коме једни непрестано упућују на друге. Била би ту, дакле, реч о једној игри која нема ни извора, ни краја” (Младеновић, 2005: 42). За Ивана В. Лалића поезија је увек у дослуху и дијалогу са претходницима, али и у захтеву (који се претвара у програм) за дијалогом са будућим и потоњим песницима. Његов песнички императив, „Утабати траг”, требало би тако и читати – као захтев за сталним дијалогом¹⁶, обостраном, двосмерном, чак и вишесмерном комуникацијом, која не би требало да има краја „све док не објави се крај свију ствари”. Такође, закључак Деридине филозофије, како то примећује Ричард Рорти, јесте „да је дијалог све што можемо имати” (Рорти 1992: 234).

У том смислу, и симболи имају посебну улогу у Лалићевој поетици; симболи, тврди Еко, приповедају „усмерљивост људске свести као историјског и дијалектичког ентитета. Свест као задатак. Есхатологија свести као стално стваралачко понављање

на велики број интертекстуалних односа Лалићевих стихова како са европским, тако и са српским песницима. Лалићев стих „У добар проводник бола” из „Белешке о поетици”, на пример, директна је алузија на стихове: „Да ми је да нађем нови ритам неки / И горду способност којој не знам име / Да свагда без страха пут пређем далеки – / Пут од једног бола до његове риме”, великог песника српског симболизма, Јована Дучића, из песме „Пут”. На ово место указао ми је Александар Петров, на чему му искрено захваљујем.

¹⁶ Ово је, између осталих, приметио и Јован Делић, који није пропустио да у наслову свог рада о Лалићевој поезији (Делић 2003), као и у предговору Лалићевим антологијама (Делић 2005, 2005а), истакне њену дијалогичност.

њене археологије”, и долази до истог закључка као Дерида и Лалић: „И да у томе не буде краја и апсолутног знања” (Еко 1995: 45). Отуда не чуди да *култура* у Лалићевој поезији игра тако важну улогу – култура би се могла посматрати не само као поредак означитеља, нити само као архив знакова и симбола, већ и трагова.¹⁷ Такво схватање културе нужно би коначно преместило привилегију која је додељена *значењу* у одређивању особина културе и културног. Према Еку, појам *трага* се јавља управо у таквом контексту: „Култура [је] један низ текстова, енциклопедијских наслага (депозита) који се лагано трансформишу једни у друге, при чему старе остављају трагове у новим. Дакле видети како се, у једној епохи, артикулише симболичка пракса значи интуитивно сазнавати како је она дошла из претходних епоха и како се она преноси са епохама које долазе” (Еко 1995: 52). Сувишно је, чини се, понављати у коликој је мери читање Лалићеве поезије или комуницирање с искуством које она посредује руковођено ако не идентичном, а оно врло сличном и блиском идејом.

Међутим, није могуће ставити тачку на овај текст, а да се при том не укаже на једну не тако малу разлику између српског песника с једне, и Деридине и Екове филозофије и семиотике, с друге стране. Наиме, и Дерида и Еко се слажу око тога „да је идеја о последњем коментару, коначној расправи,

¹⁷ Несумњиво да је то и Дерида имао на уму: „Такођер, као што је разумљиво, траг о којем говоримо је исто тако *природан* (он није обиљежје, природни знак или ознака у хусерлијанском смислу) као и *културалан*, физички као и психички, биолошки као и духовни” (Derrida 1976: 64).

бесмислена” (Рорти 1992: 234); другим речима, њихове концепције *текстуалности* и *писма* оставају отвореним могућности читаочевог давања смисла креативним и разиграним чином асоцијација које се могу настављати у бескрај. Са Иваном В. Лалићем је, и поред свих сличности, ипак у нечему битно другачије. А разлика је те(ле)олошка, нарочито с обзиром на Оригенов цитат, као и на песникову последњу *канонску* збирку, у којој се тај цитат поново јавља. Отуда би се фундаментална разлика између њих управо могла свести на следеће: док Дерида и Еко прихватају идеју о „смрти аутора”, Лалић је одбацује; консеквентно, док Дерида и Еко верују у писање Бога, Лалић је наклоњен мишљењу да Бог пише нас.

Литература:

- Гербран, Ален и Шевалје, Жан
2004: *Речник симбола*, прев. П. Секеруш, К. Копрившек и И. Гордић, Стилос, Нови Сад.
- Делић, Јован
2003: „Дијалогска природа поезије и поетике Ивана В. Лалића”, *Споменица Ивана В. Лалића*, ур. П. Палавестра, САНУ, Београд, стр. 1-13.
2005: „Дијалог Ивана В. Лалића са њемачком лириком”, *Антологија немачке лирике 20. века*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, стр. 9-54.
2005а: „Лалићев дијалог са поезијом свијета”, *Антологија новије француске лирике, од Бодлера до наших дана*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, стр. 9-16.

- Дерида, Жак
1984: „Потпис Догађај Контекст”, прев. М. Станиславац, *Дело*, бр. 6, стр. 7-35.
- Derrida, Jacques
1976: *O gramatologiji*, прев. Лј. Šifler-Premec, Veselin Masleša, Sarajevo.
1978: *Writting and Diferance*, trans. A. Bass, University of Chicago Press, Chicago.
- Еко, Умберто
1995: *Симбол*, прев. П. Мужичевић, Народна књига, Београд.
- Јовановић, Александар
1994: *Поезија српског неосимболизма*, Филип Вишњић, Београд.
1997: „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности”, *Дела Ивана В. Лалића*, I-IV, прир. А. Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Калер, Џонатан
1984: „Конвенција и значење: Дерида и Остин”, прев. Д. Кујунџић, *Дело*, бр. 6, стр. 49-68.
1991: *О деконструкцији. Теорија и критика после структурализма*, прев. С. Чарлек, Глобус, Загреб.
- Лалић, Иван В.
1980: „О поезији Весне Парун”, *О поезији дванаест песника*, Слово љубве, Београд.
1997: *Дела Ивана В. Лалића*, I-IV, прир. А. Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Микић, Радивоје
1994: „Јабука и огледало”, *Повеља*, бр. 3/4, стр. 48-50.

- 1996: „Слика, Убрзање и Огледало. Белешке о функцији цитата у поезији Ивана В. Лалића”, *Иван. В. Лалић*, ур. Д. Хамовић, Повеља, Краљево, стр. 69-95.
- Милић, Новица
1997: *А, Б, Ц, Деконструкције*, Народна књига, Београд.
 - Младеновић, Иван
2005: „Смрт аутора, почетак комуникације”, *Глас и писмо. Жак Дерида у одјецима*, ур. П. Бојанић, Институт за друштвену теорију, Београд, стр. 37-44.
 - Новаковић, Јелена
2003: „Иван В. Лалић и француска поезија”, *Споменица Ивана В. Лалића*, ур. П. Палавестра, САНУ, Београд, стр. 53-65.
 - Поповић, Богдан А.
2003: „Критичко-есејистички рад Ивана В. Лалића”, *Споменица Ивана В. Лалића*, ур. П. Палавестра, САНУ, Београд, стр. 31-41.
 - Потих, Душица
1996: „Књижевни погледи Ивана В. Лалића”, *Иван. В. Лалић*, ур. Д. Хамовић, Повеља, Краљево, стр. 153-187.
 - Речник
1967: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, том I, Матица српска – Матица хрватска, Нови Сад – Загреб.
 - Серл, Џон Р.
1984: „Обнављајући разлике: одговор Дерида”, прев. Н. Милић, *Дело*, бр. 6, стр. 36-48.
 - Тасић, Владимир
2002: *Математика и корени постмодерног мишљења*, Светови, Нови Сад.

- Foucault, Michel
1984: *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, Pantheon Books, New York.
- Шеатовић-Димитријевић, Светлана
2003: „Развој интертекстуалности у песништву Ивана В. Лалића”, *Споменица Ивана В. Лалића*, ур. П. Палавестра, САНУ, Београд, стр. 15-23.
2003а: „Лалић и песнички преци”, *Свеске*, год. XV, бр. 69, стр. 184-191.
2004: *Традиција и иновација. Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*, Филип Вишњић, Београд.

IN THE MENACING SIGN OF DECONSTRUCTION

Summary

In this text, the author tries to shed light on Lalić's poetics and to show how and, in the final analysis, why in its essence there was a kind of programmatically intoned distancing, evasion, postponement and shifting of meaning itself. Such a goal was imposed by Lalić's poetry itself, first of all the two poems of his that this text deals with – "A Note on Poetics" and "Imago ignota". These poems, as well as the poet's note on them, contain a set of the basic characteristics of Lalić's poetry, such as the concepts of writing, communication, symbol, poetic image, trace, quotation and culture. In view of the fact that, apart from Lalić, these concepts were simultaneously pondered by the philosophical and theoretical thought about literature of the second half of the 20th century – semiotics, hermeneutics and especially deconstruction – the author's intention is to point out to what extent and in what degree it is not possible to intone Ivan V. Lalić's discourse/writing on poetics differently from the voices/writings of the thought of his time which can be applied to the reading of his poetics.

ПОРОДИЧНЕ ПЕСМЕ ИВАНА В. ЛАЛИЋА

Тумачи поезије Ивана В. Лалића често су указивали на тематску и садржинску разуђеност његовог песничког дела, као и на његову изразиту кохерентност, целовитост „у којој понављање неких (тематских) елемената само оснажује утисак о јединству“.¹ Односно, истицали су како је он у текстове својих песама уграђивао оне појединости које долазе из сфере историјске и животне стварности, као и оне елементе чије је станиште подручје културе и уметности. На тој је основи формиран и аналитички увид по коме су неке његове песме обликоване тако што су у њихов садржински слој увођени чисто миметички елементи, док су друге изграђене у поступку аутономног стваралачког кретања кроз културу. Међутим, и један и други уопштавајући интерпретативни закључак читаоцу и тумачу поезије Ивана В. Лалића може да укаже на околност да је за потпуније разумевање појединих делова/текстова његовог поетског опуса потребно имати на уму чињенице које обликују контекст, заједницу текстова засновану на вишеструко исказаној сродности и сличности елемената од којих су изграђене. Такву заједницу обликују они песнички текстови у које су уграђени елементи приватног и личног песничког искуства.

¹ Радивоје Микић, „Шта је јаче: видљиво или невидљиво“, у: *Језик поезије*, „БИГЗ“, Београд, 1990, стр. 19.

Значај и вредност тих елемената за изградњу садржинског и поетичког лика његових песама истицао је и сам песник: „Природно, све што кажем засновано је на личном искуству и осећању ствари.“². (...) „Не признајем песме које нису искуство“,³ (...) „Неке моје песме врше функцију и моје ауто-биографије.“⁴. Тако да је песникова стваралачка везаност за елементе личног искуства определила и један ужи тематски правац његових песама. Дакле, његово певање о „смрти, мору, миту и љубави (тим најчешћим његовим темама)“⁵ у појединим је песничким текстовима додатно изражено, спецификовано. А то су они текстови у којима је тематизован однос према мајци: „Ветар“, Requiem за мајку, „Помен за мајку“, потом према деци, и који се могу назвати *породичним песмама*. У тај круг, ту заједницу текстова, могу да се уврсте и песме: Синувима који расту“, „Портал: Пиета“, „Пиета“ и, на одређен начин, „Десет сонета нерођеној кћери“.

Заједничка својства по којима те песме могу да се препознају и издвоје у засебну скупину исказане су, најпре, на нивоу подударности тематских јединица. Њихова тематска ослоњеност на чињенице пишчеве биографије и искуства песнику је послужила као основа на коју могу да се пројектују сложена поетска значења. А како су одређене смисао-

² Александар Јовановић, *Порекло песме* (Девет разговора о поезији), „Просвета“, Ниш, 1995, стр. 17.

³ Исто, стр. 24.

⁴ Исто, стр. 38.

⁵ А. Јовановић, „Верност видљивом и заданост сећања“, у: *Поезија српског неосимболизма*, „Филип Вишњић“, Београд, 1994, стр. 148.

не линије у Лалићевој поезији доследно и постојано извођене, то су и у кругу породичних песама варирана и активирана нека од карактеристичних, општих места његове поетике. По томе се продичне песме могу окарактерисати као аутореференцијалне. Наиме, понављање одређених лексема или синтагми: љубав, запамћене слике, ветар, опасност, равнотежа, може да се разуме и као повлашћивање и варирање оних градивних јединица његове поезије које су заправо њени корелати. Њиховим се активирањем овај круг песама додатно повезује са магистралним правцима његове поезије и поетике. Као што се њиховом нарочитом употребом у функцији изградње сложеног поетског смисла он и додатно диференцира.

Сасвим одређена тематска померања која могу да се уоче у текстовима тих песама, утицала су на другачје обликовање њиховог значењског слоја. Тако се у текстовима песама које су посвећене мајци може уочити исти, али и измењен, статус неких тропичних елемената као што су: ветар, дечак, липа. Док се у песми „Ветар“ у којој је поетски опис заснован на активирању сећања и устројен као дијалог: „Сећаш ли се ветра који се некад рађао / Сав зелен међу маљама на грудима Маљена?“, поетски смисао обликује у правцу оснаживања пантеистичке идеје животне повезаности природног феномена и унутарњег буђења и обнављања животодавне снаге поетског јунака, дечака, дотле је у песми „Requiem за мајку“ снага ветрова лишена могућности да мрешка „огледала твојих мртвих очију / Заустављених, као мали по-топ, под корењем / Рачвасте липе.“, односно да буде

активни посредник између овог и оног света. Већ се у функцији именованја разделне линије између светова успоставља опозитни принцип земље: „Између тебе и светлости / Живи земља.“. Због тога је обликовање метафизичког плана значења, у овој песми, подстакнуто активирањем симболичког потенцијала лексеме ветар, док је певање о детерминизму смрти и нестајања, односно јасне раздвојености животног од принципа умирања, у истом значењском смеру, постигнуто апострофирањем принципа земље и тишине. Земље и тишине у које: „заидана си у тишину / Као птица у светлост, у друштву мртвих година / Чија се крв под сводом згрушала у купине мрака.“. Тако се и на примерима ових песама показује да је Лалићев поетски свет, у основи, амбивалентно конципиран.

Међутим, иако је у већини песама овог круга присутна латентна значењска напетост између супротстављених принципа, њихов свеукупни смисао окренут је апологији љубави као вредности којим се антиномије егзистенције, као и сила усуда, на известан начин, мире, односно превазилазе. Видљиво је то већ у песмама посвећеним мајци. У песми „Requiem за мајку“ песнички субјект који себе именује синтагмом бивши дечак (што је наслов прве Лалићеве књиге која је, умногоме, мотивска и значењска матица његове поезије) јасно каже: „Језик имена моје љубави / Живи у стварима које љубав окружују.“. Тако се она запечаћена љубав, која се помиње нешто раније у истој песми у овим стиховима, казана из перспективе обраћања лирског „Ја“, оваплоћује у „стварима“ које љубав, а то значи и живот сам, окружују и чине. Због тога

„Није, наиме, тешко приметити да ова песма има сасвим нарочито, могло би се рећи и изузетно устројство у целокупном Лалићевом лирско-песничком опусу.“⁶ Као што и круг породичних песама у његовом опусу има одговарајуће, репрезентативно место. У њему су исказане неке битне тематско-мотивске особине његове поезије али и, што је од нарочитог значаја, посебности (општа места) његове ауторске поетике. А таква су она која маркирају верност видљивом, сведржитељску снагу љубави, потом певање исконске лирске теме: сусрета са смрћу и нестајањем, као и неравнотеже коју љубав, али на одређен начин и сама поезија која је њена еманација, могу да превладају.

Певајући верност видљивом свету који, поред других, поседује и способност самообнављања, као и верност „светлости љубави“ из Хелдерлинових стихова узетих за мото ове песме,⁷ Иван В. Лалић је припремио основу за сложено и вишепланно поетско-мисаоно развијање ових тема у текстовима које образују круг породичних песама. Односно, кроз евокативно активирање успомена на детињство („Ветар“), у поступку обраћа ближњима („Синовима који расту“), разговора са мртвима (Requiem за мајку; Помен за мајку), колико и са одсутним/непостојећим („Десет сонета нерођеној кћери“), у сложеном односу унутрашњих корес-

⁶ Тихомир Брајовић, „О светлости љубави и њеном одсејају међу мртвима и међу живима“, у: *Споменица Ивана В. Лалића*, „САНУ“, Београд, 2003, стр. 104.

⁷ „Светлости љубави / Златна зар и мртвима сијаш.“ . Наведено према: Фридрих Хелдерлин, *Хлеб и вино*, „СКЗ“, Београд, 1993, стр. 129.

понденција и понављања, он је тако обликовао ове песничке текстове да они, на једној страни, у појединим елементима хронолошки тематизују неке од чињеница његовог приватног живота, док су на другој страни они развијени пев о условљености и преплетености живота и нестајања, смисла живљења и смисла певања.

Понављање, односно сељење мотива из једне у друге песме, подстакло је и понављање одређених поступака градње поетског текста. Реализоване у форми обраћања лирског „Ја“, односно дијалога песничког субјекта и преминуле мајке, песме: „Ветар“ и „Requiem за мајку“ свој смисаони наставак имају у песми „Помен за мајку“. Са временске дистанце, ослоњен на евокацију, песнички субјекат исповеда своје настојање да увежба вештину којом би се преминулој мајци „сасвим“ приближио. Међутим, са искуством и сазнањима које доносе године, а са осећањем константне везаности за одсутну мајку, у његовој перцепцији обликован је и један мали парадокс.

Наиме, ослањајући се на стварност властитих снова у којима му се указује мртва мајка, он каже: „Ти си под рачвастом липом постајала све млађа“. Околност да мајка која није међу живима постаје „све млађа“ указује на фактор протичања времена и увећање броја његових земних година које се приближавају збиру година живота мајке, као важну околност за обликовање његове представе о важности њене улоге. И то тако што се у његовој свести сопствени живот, на изванредан начин, дели на прериод за време њеног трајања и после њене

смрти. Тако да „приближавање“ преминулој мајци, у стиховима ове песме, указује и на околност подударња и изједначавања година њеног земног живота и искуства са годинама и искуством њеног сина, које су сада битне и због родитељске позиције и улоге коју је он наставио. И у том пресеку у коме се, као у некој нултој тачки времена, сусличу сећања на мртву мајку, њену улогу и значај у обликовању представа о животу и свету, односно обликовању идентитета песничког субјекта, и актуелизовања временске тачке из које се он сада као отац у годинама у којима је његова мајка отишла из живота оглашава, садржана је квинстенција временско-просторних, али и значењско-симболичких релација које те три Лалићеве песме додатно повезују. Коришћење и активирање истих или сличних елемената у изградњи неколико песама овог круга указује на још једну битну особину Лалићеве песничке поетике, а то је стално варирање и кружење тема, мотива и фигура, лексема, синтагми, уопште, градивних јединица, а све то у функцији обликовања мисаоно веома разуђеног, уверљивог поетског описа који је способан да функционално упије различите садржаје. Тако обликовани песнички текстови, често, постају репрезентативни за његово песничко пословање, што је у случају песме „Requiem за мајку“ већ истакнуто.

У њима је најпре видан висок степен сродности преко амблематичних ликова: мајка, син, синови, нерођена ћерка, потом и одређена лирско-сижејна (драмска) развијеност. Уланчавање у низ секвенци које могу да се разумеју и као вишеделна поетско-мисаона целина у којој се између делова успоста-

вљају јасне, најпре мотивационе везе. Јасно, на-
име, може да се уочи како су поједини елементи
из појединачних песама искоришћени, односно у
поступку заснивање мотивационе подлоге преузети
и укључени у обликовање других сродних тек-
стова. И то тако да на тај начин њихови садржин-
ски и смисаони планови постају комплементарни
и, као такви, укључени у ширу стваралачко-поет-
ичку замисао.

Елементи који указују на мотивационе везе пе-
сме „Помен за мајку“ са песмом „Синовима који
расту“ уписани су у стиховима у којима, обраћајући
се мајци, песнички субјект каже: „Твоји унуци су
прерасли, / Или скоро тако, мој стас из оног доба“.
Непрестано доводећи две временске равни: оно што
је било са оним што је сада у активан, дијалошки
и дијалектички однос, песнички субјект их по емо-
ционалном интензитету изједначава да би потом, у
завршним стиховима, заветно и манифестно изре-
као верност „Видљивом и невидљивом“. Верност
видљивом, у функцији обраћања синовима који
расту, исказује се и у истоименој песми да би се
издвојила и истакла „опасност у неминовном“, али
и потреба да се непрестано буде у „равнотежи“. У
помиривом и прихвативом складу са светом; њего-
вим силама и менама. „Не проверавати видљиво, а
веровати / У именовани предмет“ то је суштинска
порука „синовима који расту“ у чијој су значењској
вишеслојности садржана и аутопоетичка својства,
а она, овде, подразумевају и одређене инертексту-
алне релације. Та верност малим и обичним ства-
рима: „оловка, саксија, зид...“, јесте једна од осо-
бености Лаићеве песничке поетике по чему је он,

то је још једна додатна чињеница у прилог потврде раније изреченој констатацији, ауторски близак ставовима Т. С. Елиота. Уосталом, о појму „неких безгранично благих ствари што безгранично пате“, певао је овај енглески песник у свом IV Прелудијуму. А те његове стихове, поред бројних других, превео је сам Лалић.⁸

Међутим, поред наведених чињеница које указују на поетички функционалну употребу одређених елемената или лексема посредством чије фреквентне, односно варијантне употребе, у различитим песмама (не само овог круга) Лалићево певање метафизичке зевње пред неминовношћу или надолазећим постиже изразиту упечатљивост и сугестивност, јесте тематизовање опозитних појмова „убрзања“ и „равнотеже“. Тако, констатујући да је „опасност у неминовном“, песнички субјект у завршним стиховима песме „Синовима који расту“, обраћајући се потомцима, захвлано им каже како му они помажу да се присети „Заборављене вештине: бити у равнотежи / А неопрезан“. И то тако да та заборављена вештина буде прихваћена као принцип; као модус за хармоничан и потпун, заштићен живот чијем отеловљењу глас искуства оног ко се саветодавно обраћа, може одсудно да допринесе. Док је велика „опасност“ на коју он нарочито указује садржана „У мудрој убрзању, мудрости убрзаној, / У неумитној кавзи слике са сликом, / У опасној древној бољци огледала / Да преокреће знакове прволика?“. Односно, у одређе-

⁸ Т. С. Елиот, *Изабрane песме*, „БИГЗ“ Београд, 1978. стр. 45.

ној, на парадоксу, заснованој инверзији у којој се у савремености преокрећу и тако потиру вредности древног и традиционалног. Што је, такође, једна од стајних тачака Лалићеве поезије и поетике.

Препознавање и именовање „убрзања“ као фактора разградње стабилованих вредности, оног феномена савременог живота о коме је песников пријатељ и сарадник Јован Христић писао као о неутаживој жељи за повратком у окриље првотног, заштићеног простора: „Сви бисмо да се некуд вратимо, сви осећамо да смо у јурњави ка савремености, негде кренули погрешним правцем да смо нешто важно изгубили.“⁹, у Лалићевим песмама додљтно је издвојено и често у садржинском слоју активирано. Како у оним које називамо породичним, (шести сонет „Завичаји“ из циклуса „Десет сонета нерођеној кћери“) тако и у другима са којима су песме из овог круга у одређеној вези. Таква је песма „Војислављев врт“ у којој се песнички субјект запитано оглашава, и каже: „Шта се може супротставити убрзању?“ и, као одговор, истиче: „искуство узмицања, а ипак у страсној мери / Учешћа“. Именујући у оксиморонској синтагми „страсна мера“ (што је и наслов једне његове књиге) у којој се посредно исказује и „Да“ свету, свој стваралачки *credo*, песник је и у овој песми именовао још један принцип који је положен у саму идејну основу његове поезије: могућност да се свет обнавља.

⁹ Јован Христић, „Непролазна чар предсократоваца“, у: *Изабрани есеји*, „Српски ПЕН центар“, Београд, 2005, стр. 241.

Околност да се свет, у Лалићевим песмама, обнавља у „саопштењу“, у песми „Писмо“ из истоимене књиге, или у „кретњи“, у песми „Пиета“ из породичног круга, указује на суштину његовог поетског упошљавања ових појмова у функцији изградње сложеног поетско-симболичког значења. А управо се у песми „Пиета“ смрћу поремећен поредак, односно равнотежа, залогом 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. Тако да су и актери те слике „скамењени тако“, као што су и актери у песми „Портал: Пиета“, са којом ова песма успоставља јасне мотивске везе, „заустављени / у каменом зглобу бола, уздигнути / Над наставак судбине, оковани / Границом љубави камена и гвожђа“, у вечном трену загрљаја који сведочи љубав и предсказује васкрсење. Ону повлашћену и опевану љубав („Има ли решења сем љубави за стварна чудовишта.“ коју, са потпуном увереношћу онога ко је дошао у посед навише истине, исказује песнички субјект у осмом сонету „нерођеној кћери“). Љубав којој је увек време и чија свепрожимајућа сила и сјај никада не престају, а чије је име уписано великим словима на прочељу високе поетске зиданице Ивана В. Лалића. По чему се она, на мапи нововремене српске књижевности, нарочито препознаје.

Постављање вредности љубави у садржинску основу песама породичног круга утицало је на за-снимање у њима сасвим приметног сентименталног тона. Тако да он, поред тога што их интона-

тивно карактерише и на одређен начин типолошки и веродостојно одређује, може додатно да посведочи како је Иван В. Лалић одабирању предмета и самосвојној језичкој артикулацији својих песама приступао са страсном мером – личном улогом, али са и јасно исказаном самосвешћу; одговорношћу пред посебношћу и значајем поетског, односно уметничког чина. Јер, као што је у једној песми записао Хелдерлин, један од песника чијим се стиховима, као преводаца, Лалић бавио и чији је утицај на његово поетско стваралаштво, такође, видљив: „Оно што траје заснивају песници”. А Лалићева поезија је, поред чињенице да повлашћује трајање и љубав, на извештан начин и „антрополошки и цивилизацијски коментар смрти”.¹⁰ Због тога она, са најбољим разлозима, и може да се одреди као један од највиших креативних досега у нововременом певању на српском језику.

¹⁰ Михајло Пантић, „Песничко завештање И. В. Лалића“, у: *Иван В. Лалић, песник*, зборник, Народна библиотека Краљево, 1996, стр. 62.

THE FAMILY POEMS OF IVAN V. LALIĆ

Summary

Proceeding from the premise that the group of texts we have called “Family Poems” contains the essential elements of Lalić’s poetics, this paper strives to recognise them and describe them. The methodological orientation of this paper was reliance on the content-related elements that served to develop the majority of the poems in this thematic circle of poems, pointing out their similarities and describing them concisely, as well as detailing the specific features of activating them in each individual poem. The facts pertaining to the indirect and direct expression of the author’s poetic views were also singled out and described. The paper concludes that a feeling of love, as the essential determinant of the poetry and the poetics of Ivan V. Lalić, forms an integral part of the very thematic foundation of one segment of his poetic opus, specially expressed and functionalised in these poems, where a clearly sentimental (personal) tone is singled out as their differentiating characteristic.

Бојан Чолак

О НЕКИМ ПОЕТИЧКИМ МОМЕНТИМА
ИВАНА В. ЛАЛИЋА

(анализа песме „Похвала несаници“)

Иван В. Лалић спада међу оне песнике чију поезију није лако тумачити јер се иза његових песничких слика најчешће не указује на неки конвенционални симбол, већ се открива разуђен и продубљен систем симбола. Као такво, његово песништво махом остаје затворено за шири аудиторијум.

Размишљајући о поезији Васка Попе, Лалић је истакао да постоје писци чија је поетика садржана и у есејима о књижевницима о којима су писали. Ти есеји „стоје у функцији веће комуникативности њиховог основног саопштења, односно садржаја самога дела“¹. Али, они не пружају само увид у поетичке моменте њихових аутора, него указују и на традицију коју су изабрали, на песнике које осећају „као своје претке или као своје сроднике“². Међу такве песнике спада и сам Иван В. Лалић. Подсетимо, у једном од интервјуа, Лалић је направио дистинкцију између традиције и баштине: „баштина је оно што свако наслеђује самим тим што припада једној култури, једном народу, односно култури тога народа“, а „традиција је нешто што

¹ Иван В. Лалић: „О поезији“. У: *Дела Ивана В. Лалића*, приредио Александар Јовановић. Београд: ЗУНС, 1997, стр. 119.

² Исто, стр. 128.

се бира, индивидуално“³. Лалић је, међутим, ипак истицао везаност песника за сопствену културу, немогућност изузимања из ње.

Према Лалићевом схватању, поезија је комуникација, која је комплексна управо због тога што није отворена према свим читаоцима, што је тешко разумљива. Узрок све мањем броју читалаца поезије Лалић је видео не у поремећају комуникације, већ у њеном свођењу, изоштравању. Поетске слике савремене поезије, њене асоцијације, симболи, синтакса, сматра Лалић, све више захтевају специфично осетљив и однегован слух. Из тога су, природно, проистекли и закључци о великом песнику као оном који има шта да каже и с којим се непрестано води дијалог, комуникација који ће трајати колико и разговор о самој поезији. Један од основних Лалићевих ставова јесте да су уметничка дела саопштења, комуницирана искуства, и да критика мора да буде усмерена на откривање те комуникације и тог песничког искуства. Критика, према томе, олакшава пут до пишевог исказа, она читаоцу „изоштрава оптику, отвара перспективу“⁴.

Иван В. Лалић ће Војислава Илића видети као песника с којим се у српској поезији радикално мења начин комуникације и који будући да омогућава покрет језика једне поезије у простор будућности јесте песник-зглоб.

У есеју о сењском песнику Силвију Страхимиру Крањчевићу Лалић ће можда најпрецизније објаснити шта је поезија:

³ Исто, стр. 286.

⁴ Исто, стр. 17.

„... песме се, као што је познато, не стварају идејама, него речима; речи су средство песничке комуникације чији су садржај, одређена, посебно селекционисана искуства чију суштину сачињава емоција...“⁵

Нешто раније, поводом поезије једног другог песника, рећи ће и да је природа „песничке комуникације да не инсистира толико на прецизности саопштења, колико на веродостојности пренесене емоције, пренесеног емотивног отиска света“⁶.

Говорећи о „песницима међашима“ (какви су код нас, рецимо, Васко Попа и Миодраг Павловић), Лалић ће посебну пажњу посветити њиховом односу према језику. Код њих он запажа не само селективност у односу на лексичку грађу, већ и тежњу ка максималној функционалности сваке речи, у тој мери да су оне оптерећене до граница носивости. Позивајући се на Т. С. Елиота, Лалић ће казати и да је велики песник „онај који учини највише могуће језиком који му је задан“⁷. Језик, наводи Лалић у есеју о песништву М. Павловића, није само „медијум комуникације рационалних искустава него, у својој примарној песничкој функцији, инструмент саопштења неизрецивог“⁸.

Свему овоме треба додати и Лалићево схватање да поезија није могућност једне паралелне креације, него слављење, апологија даног и заданог света који „није, када се транспонује у поезију,

⁵ Исто, стр. 52.

⁶ Исто, стр. 95.

⁷ Исто, стр. 177.

⁸ Исто, стр. 219.

ни бољи ни гори; он остаје стваран“⁹. Лалић је, дакле, сматрао да „треба славити свет у лепоти и страхоти његове свеукупности“¹⁰ или, тачније, да је „задатак песника – свему страшноме упркос – да слави задану реалност“¹¹.

Песма „Похвала несаници“, написана 1975¹², сврстана је у уводни циклус збирке *Писмо* и то одмах након прве песме „Језеро у јесен“, у којој се лирски субјект налази на прагу старости, носи у себи зрелост једног песничког искуства, као и потребу да сачини сопствени духовни биланс:

Све тањи дани у брдима,
Све ближе снегови прилазе;
А шуме силазе, силазе
У риђим и мрким крдима

⁹ Исто, стр. 271.

¹⁰ Исто, стр. 288.

¹¹ Исто, стр. 290.

¹² И поред тога што је збирка *Писмо* објављена 1992. године, један њен део написан је упоредо са песниковом претходном књигом *Страсна мера* (1984). Сведочанство о томе налазимо у преписци коју је Иван В. Лалић водио са америчко-српским песником Чарлсом Симићем: „Данас ми је изненада пукло пред очима да је део проблема у томе што сам, свакако несвесно, од прошлог пролећа, у ствари, покушавао да паралелно пишем две књиге, које су се међусобно свађале, захтевајући посебне целине (од којих би једна била састављена искључиво од песама у строго везаним формама). Чим ми је то постало јасно, постао ми је јасан и план књиге *Страсна мера*, и сада знам да ће она бити довршена чим напишем још двадесет две, или двадесет три песме“ (*Поглед преко океана – преписка Ивана В. Лалића и Чарлса Симића 1969–1996*, приредила Светлана Шеатовић-Димитријевић, Београд: Институт за књижевност и уметност/Учитељски факултет/Чигоја штампа, 2007, стр. 131).

У језеро, у оклевање
Сопствене слике што боји се
Са непознатом да споји се
Ко дух и дах у певање ...

Јесмо ли сабрали тегове?
Шуме у језеро силазе
И сећања се разилазе
У светлост, у страх, у снегове.¹³

О оваквом тону збирке Лалић ће говорити и у интервјуу из 1992. године указујући да *Писмо* „није могао написати песник у цвету младости“, јер је квалитет носталгије који прожима ту песничку књигу неспојив са младошћу, „а лирско ја у цивилном животу има личну карту, са уписаном годином рођења, негде са краја прве трећине столећа“¹⁴. Самим тим тема суочавања са временом избија у први план. Отуда се не само у првој песми, већ и у осталима, може говорити о осећању личног приближавања другом свету, оностраном. То приближавање није, значи, последица трагања за невидљивим, неизрецивим, већ неизбежност. Због тога се у песмама и осећа један смирен тон.

Песма „Похвала несаници“ сачињена је од пет октава, испеваних у једанаестерцу, са укрштеном римом. Занимљиво је да се Лалић служи формом која се у српској књижевности појавила у доба ро-

¹³ Сви стихови наведени су према издању *Дела Ивана В. Лалића*, приредио Александар Јовановић. Београд: ЗУНС, 1997.

¹⁴ Иван В. Лалић: „О поезији“. У: *Дела Ивана В. Лалића*, приредио Александар Јовановић. Београд: ЗУНС, 1997, стр. 280.

мантизма, дакле, у време преваге ирационалног, мистичног, тајанственог. Одлика октаве јесте да се најчешће могу наслутити два катрена, што је случај и у овој Лалићевој песми.

Иако наизглед у наслову постоји поступак онеобичавања, јер се похвала пева несаници која се углавном доживљава као неприродно и самим тим нежељено стање, то није тако. У питању је похвала увиду у пунију стварност, или тачније, похвала стварању. Већ насловом се, према томе, указује да је реч о поетичкој песми.¹⁵

У првој октави евоцира се стање несанице. Почетни стихови упућују на постојање две равни стварности; једне „свакодневне“, лако приступачне, видљиве, и друге која се може искусити само у стању несанице. Насупрот бесаним очима, кроз минус-присуство, постављају се оне очи које нису такве:

Бесане очи које виде више
Но мрљу јутра, шару на тапету,

¹⁵ Пишући о поезији Ивана В. Лалића, Александар Јовановић истиче да су у појединим песмама „песнички искази дати експлицитно, други пут се конституишу помоћу цитата стихова познатих песника или позивањем на њихова значајна остварења, у трећем случају семантичка отвореност песме и постојање више смисаоних токова у њој допуштају могућност да се она тумачи и као певање о поезији. Не треба посебно наглашавати да Лалић најчешће комбинује поменуте поступке, остварујући изузетно занимљиву и дубоку песничку слику света, сложене вантекстовне и метапоетске односе, показујући, при томе, њихову међусобну условљеност и зависност“ (Александар Јовановић: *Поетика српског неосимболизма*. Београд: „Филип Вишњић“, 1994, стр. 189).

Прочитаће у рукопису кише
Читаву повест о будућем лету:¹⁶

Несаница, према томе, отвара могућност за једно другачије виђење ствари. Реч је о могућности пунијег, дубљег увида у стварност. О могућности виђења нечег вишег од уобичајеног, појавног.¹⁷ Песнички субјект се окреће од чулне природе – почиње да види изван ње и сагледава узајамне везе.

У другом делу октаве поетички моменти су наглашенији:

За усуд сваког листа једна црта
Сведочи облик: семантика капи
Садржи облик будућег врта
Ил празног неба што блиста и вапи.

¹⁶ Дужом ритмичком паузом после сваког четвртог стиха, која се остварује током целе песме, Лалић постиже разбијање монотоније.

¹⁷ Поводом песме „Лампа“ из циклуса **Десет сонета нерођеној кћери** Васа Павковић ће писати о несаници, која заједно са светлошћу лампе, „омогућава сусрете и додире нерођене кћери и њеног творца – оца“ (Васа Павковић: „Уз **Десет сонета нерођеној кћери**“. У: *Иван В. Лалић, песник*. Краљево: Повеља, 1996, стр. 131). Исто тако, у песми „Прстен“ поменути аутор несаницу одређује као медијално стање, стање између јаве и сна, у коме све оно што се скрива у ништа „опомиње, подсећа на себе, на своје постојање, присуство“ (стр. 129). Нешто раније, уз исти циклус, Радивоје Микић бележи да је родно тле непостојећег „на ивици бдења“, на тој колебљивој и никад јасно одређеној граници ‘међу јавом и мед сном’ где оно ‘додирује’ лирски субјект, и то са амбивалентним циљем (‘Да ме опомене, ил да ме мења’).“ (Радивоје Микић: „Шта је јаче: видљиво или невидљиво?“. У: *Језик поезије*. Београд: БИГЗ, 1990, стр. 25). У питању су промене у лирском субјекту до којих доводи стицање „неискушаног искуства“, које настаје када се непостојеће венчава са препознатом јавом (стр. 25).

Исход једног уметничког дела зависи и од најмање црте која се у њему налази. Ништа у једном остварењу не сме бити сувишно нити пак недостајати да би оно трајало. Истовремено, сваки његов део треба да омогућује увид у целину. Примећује се да у другом делу октаве Лалић посеже за двојством које се контрастира – насупрот реализованом (врт) егзистира нереализовано (празно небо).

Након што се у првој строфи евоцирало стање несанице, у другој се приказују промене које она изазива у човеку, песнику. Запажа се да Лалић преко физиолошког преображаја дочарава стицање духовног увида:

У страшном благослову ноћног бдења
Стрепња изнутра размрежава очи
И корен вида шири се и мења
Да новим путем нова слика крочи –

Будући да је несаница неприродно стање, она се доживљава као тешко, али и као благословено стање. Несаница је та која размрежава очи и која шири поље човекове перцепције. Реч је о изласку из уснулости и омамљености света чула¹⁸. Лирски субјект се буди, почиње да види светове дубље од материјалних, отвара му се живот. Чулно мноштво престаје да постоји. Стварност се поима на један другачији, нов начин. Долази до одуховљавања света:

¹⁸ Под светом чула подразумевају се ствари, предмети и појаве оком видљиве, увом чујне и руком опипљиве.

На некој звезди море се расцвета,
У чаши воде заискри тишина,
Свака је прошлост стално започета,
А море, то је најлепша горчина.

Инверзно постављеним пејзажом (уместо да се звезда огледа у мору, оно се огледа у звезди) Лалић постиже разбијање устаљене представе о стварности и отвара простор за једно пуније сагледавање које подразумева и могућност виђења из перспективе непознатог. Као што звезде имају одсјај на површини мора, тако и море можда има свој одсјај на звездама. Песничка слика у поезији Ивана В. Лалића нема функцију украса и изражавања сличности међу стварима, него откривања аналогичности које постоје међу стварима света. Оно што је горе исто је као и оно што је доле. Повезаност и узајамна нераскидива веза између збивања, ствари и појава омогућује да се међусобно могу замењивати.

С друге стране, несаница отвара и могућност да се сензације појединих чула могу приближити, стопити, преплести (светлост и звук), али указује и на то да се нешто тако свакидашње, као што је чаша воде, може одуховити, да може постати нови, засебан, извор смисла. Служећи се језиком којим се описује рационално искуство, Лалић говори о неизрецивом, или како је то Александар Јовановић казао, Лалић језиком видљивих ствари ствара симболе „способне да изразе емоционално становиште песничког субјекта“¹⁹. Верност видљивом, наводи

¹⁹ Александар Јовановић: *Поетика српског неосимболизма*.

поменути проучавалац књижевности, „не одбацује него подразумева напор да се зађе *иза*, да се првој слици додају и друге, претходне и потоње... оно што је видљиво не може се, дакле, разумети, без онога што је некада било или што може бити“²⁰.

На крају друге октаве долази се до сазнања о томе да човек увек изнова живи „прошлост“, то јест да је присутност „прошлог“ квалитет који константно постоји у субјективном искуству којим се осмишљава и конституише сваки моменат у времену, али и до спознања да је лепо неодвојиво од горчине, односно да упркос горчини треба сагледати, доживети и уживати у лепоти.

Несаница постаје простор у коме се зачиње један други сан. Она је заправо једна другачија будност, будност која пружа увид у целину. Бесане очи су способне да уоче везе, да увиде смисленост:

У несаници другог сна је корен:
Способност да си другачије будан –
И нови дан, по слици прошлог створен,
Добије сенку, није узалудан;

У овој, средишњој строфи, први пут се представља тај нови доживљај стварности. Ствари се осмишљавају, а дани одуховљују. Живот се више не доживљава као бесадржајно понављање, као механичност радњи:

Београд: „Филип Вишњић“, 1994, стр. 145.

²⁰ Иван В. Лалић: „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности“. У: *Дела Ивана В. Лалића*, књига 1, приредио Александар Јовановић. Београд: ЗУНС, 1997, стр. 14.

Облачиш капут, палиш мотор: тачност
Покрета твојих инородна бива;
На семафору пева вишезначност,
Тробојна шара неког новог ткива...

У последњем стиху, кроз процес одуховљавања, разбија се представа семафора као симбола баналности свакидашњице. Мешају се чула, све се повезује и добија ново значење. Искуство, узроковано несаницом, постаје опипљиво и свет се доживљава као ново ткиво. Тако лирски субјект на крају треће октаве другачије осмишљава свет.

У претпоследњој строфи долази до уздицања над „класичним“ концептом линеарног времена (које би подразумевало јасну одвојеност прошлог и будућег). Тиме и мисао о пролазности престаје да постоји:

Онај што ноћу посумња у време
Друкчије дан ће, час по час, да споји –
И поштујући прости закон шеме
Питаће себе: да л шема постоји?

Укидање сегментираног времена води доживљају целине и отвара пут ка слободи:

У несаници другог сна је корен:
Сна који пуни, ко пустињу вода,
Јаву у којој изнова си створен:
У несаници светлуца слобода –

Несаница је, према томе, пут ка ослобођењу, спокоју – коначно – уточишту. Она осмишљава јаву и омогућује увид у њену пуноћу. Након несанице човек бива изнова створен. Духовно ослобођење до којег се долази лишено је свега карактеристичног за уобичајени доживљај света.

Укидање категорије времена довело је до присутности прадавне прошлости у садашњости и будућности. Спајају се три временска плана. Тиме се побија традиционални доживљај времена и даје се његов измењени квалитет:

Д р у г е су ноћи оних који бдију –
На некој звезди море се расцвета,
Прадавне шуме загрцнуто пију
Ваздух и воду будућега лета;

Долази се до квалитативно новог доживљаја,
до обезвремењене свести:

Последња слика: као ретровизор
Пун друма што се одмата у ништа
Бесане очи рајски назру призор
Потоње несанице, уточишта.

Несаница претапа живот омеђен простором и временом. Обе категорије лирски субјект оставља иза себе, затворене у последњу слику – кратак, луцидан поглед бачен у ретровизор некадашњег живота, када се путовало кроз простор и време, и када је илузија била снажна барем колико и ништа.

Уточиште се не проналази у прошлости, већ у другачијој, новој стварности.

„Похвала несаници” спада међу поетичке песме Ивана В. Лалића. Њоме се указује на значај ирационалног искуства у стваралачком чину. Несаница отвара простор за виђење невидљивог, за исказивање неизрецивог, коначно, за један другачији доживљај стварности. Она је пут ка оностраном, али не са свешћу о прошлости (која би подразумевала пролазност), односно будућности већ са свешћу о укидању ових категорија кроз њихово сједињавање, кроз њихову свеприсутност.

Bojan Čolak

ON SOME POETIC ELEMENTS OF IVAN V. LALIĆ
(Analysis of the poem “In Praise of Insomnia”)

Summary

Analysing the poem “In Praise of Insomnia” from the collection *Letter* (1992), the author attempts to perceive the poetic elements of Ivan V. Lalić. The poem “In Praise of Insomnia” points to the importance of the irrational experience when it comes to the creative act. Insomnia provides the opportunity for seeing the invisible, for expressing the inexpressible, finally, for a different experience of reality. It is a path to the other side, not with awareness of the past and of transience but with awareness of the future. The paper also points out the importance of the poet’s essayistic work for the understanding of his poetic thought.

Александар Милановић

ЛЕКСИЧКА СТРУКТУРА ЧЕТИРИ КАНОНА
ИВАНА В. ЛАЛИЋА

1. О језику своје поезије Иван В. Лалић није оставио пуно директних сведочастава. У два своја интервјуа, међутим, песник је проговорио о сопственом језичком изразу, сведочећи о одговорности коју је осећао према матерњем језику и указујући на конкретне језичке узоре. У интервјуу Александру Јовановићу појам језика као живе материје одмах је повезао са песничком формом у нераскидиву везу: „Имао сам срећу да сам од својих почетака осећао одређену одговорност (да не кажем: страхопоштовање) према језику, као живој материји. А та се материја може једнако успешно организовати и у традиционалне форме и у оне наизглед (само наизглед) мање спутане унутрашњом дисциплином“ (Јовановић 1995: 18-19). Интервју дат Слободану Зубановићу и Михајлу Пантићу указује на дубинску језичку везу са претечом „београдског стила“ и са једним од његових главних представника у поезији: „Језик моје поезије обликован је, дубински, на искуству поезије Војислава Илића и Јована Дучића“ (Зубановић и Пантић 1992: 92).

Уколико ова два, иначе изолована, исказа повежемо у целину и покушамо применити и на језик *Четири канона*, који су настали после оба интервјуа, можемо уочити њихову примењивост и директан одраз реченог. Лалић је, наиме, у врло традиционалну и конзервативну форму канона

уneo сасвим жив и чак модеран језички израз, ослањајући се првенствено на врло профилисану актуелну књижевну лексику, остављајући сасвим на маргини, попут представника „београдског стила“, првенствено граматичке и лексичке архаизме и дијалектизме.

„Једноставност“, „непосредност“ и „интелектуализованост“, управо атрибути који су приписивани језику представника „београдског стила“ на почетку 20. века, сада се одређују као доминантни и за Лалићев језик: „Такав исказ до сада није постојао у српској поезији: привидно једноставан у непосредности са којом успоставља везу са читаоцем, овај исказ садржи слојеве значења у којима се сажимају интелектуална, духовна и метафизичка сазнања и прошлих доба и садашњих времена“ (Велмар-Јанковић 1996: 16). Ове особине, наравно, нису карактеристичне само за језик *Четири канона*: „И пре збирке *Писмо* Иван В. Лалић је био синоним за песника однегованог и елегантног израза, дискретне и сугестивне интелектуалности, густе метафоричности и доследне модерности“ (Мирковић 1996: 55).

О језику *Четири канона* писано је доста, и то јако добро. Одмах је запажено да су испевани „модерним песничким језиком“ (Велмар-Јанковић 2003: 74). Оно што је објединило бројне радове о овоме песничком остварењу јесте осврт на Лалићеву лексику. Многи критичари истакли су већ да је Лалић у строгу форму канона увео не само лексику која није карактеристична за средњовековне каноне, већ практично лексику нетипичну за поезију

уопште, чак и савремену – у којој је тешко и наслу-
тити нешто попут лексичке норме: „Тешко је, реци-
мо, помирити библијски високо стилизовани говор,
и интонацију, с обичним грубим говором, пуним
техничке прецизности. Лалић појачава ту разлику,
подиже тензију песме. Он заправо модерно чове-
ково искуство, испуњено раздором и расулом, по
супротности везује за искуство из једног већ пото-
нулог сакралног света“ (Петковић 1997: 90).

Најпрецизнију дескрипцију Лалићеве лекси-
ке понудио је Александар Јовановић. Зато ваља
навести овај дужи сегмент у целини: „Упоредо са
библијским (занимљиво је да готово нема средњо-
вековних) сусрећемо и речи као што су: хлоро-
фил, гигабајт, филмски оператер, антиматерија,
рециклиран, надзорник радова, антигравитација,
мегаинфлација, пројектор, лемује, заварује, елек-
трокардиограм, семафор, мимикрија, деконструк-
ција, озон, штрајкачи, субјекат, инвенција, брисачи,
шанса, фетус и тако редом. Читалац је нужно
принуђен да застане када наиђе на синтагме типа
'мегаинфлација смисла', 'инвенција плана спа-
сења', на Бога 'у улози надзорника радова', анђе-
ла 'сјајну крилату сподобу' коју покреће 'погонска
сила антигравитације', или на стихове који описују
познату ситуацију из прве библијске песме, са од-
говарајућим библијским цитатом, а настављају се
речима карактеристичним за различите, поезији не
сувише блиске, области и дешавања нашега века“
(Јовановић 1997: 77).

У фокус истраживања и тумачења неретко
је стављана мотивација за употребу непесничке

лексики. И ваљало би очекивати да ће посебан интерес побудити управо лексика више него изразито маркирана у контексту строге форме канона, а маркирана и у сваком поетском тексту уопште. Сетимо се да је на врло сличан начин читаоце и књижевну критику почетком 20. века први пут изненадио, тада можда чак и шокирао, Сима Пандуровић.

Истакнуто је одмах, наравно, да је у питању срећан спој конзервативне архаичне форме и језика свакодневице и масовних медија.¹ Лалићева мотивација за активирање актуелне колоквијалне лексике, као и оне из области науке, технике и медија, различито је утврђивана, а бројна тумачења међусобно се не искључују, већ складно допуњују. Ваља подвући да су многи критичари добро запазили да су и средњовековни канони остављали довољно простора за језичку креативност.² Усамљена тумачења ишла су у смеру да је циљ оваквог језичког поступка да се редифинишу прапочела, за

¹ „У овим пјесничким књигама (*Писмо* и *Четири канона* – прим. А. М.) су се срећно укрстили (...) молитвено, литургијско, химнично са свакодневним и телевизијским, свето са ужасним“ (Делић 1997: 96).

² „Бирајући каноне, песник није потирао своју стваралачку индивидуалност, него је (да се парафразира једна мисао Димитрија Богдановића) прихватио врхунске културне и естетске нивое једног њему изузетно блиског света и његове уметности, да би их учинио својим“ (Јовановић 1997: 65). „Могло би се рећи да форма канона сажима Лалићев однос према поезији, култури и традицији: канон, наиме, претпоставља прибирање енергије из текстова несумњивог ауторитета, али оставља довољно могућности да индивидуални таленат преображава и продужује облике изабране културе. Зато су *Четири канона* изговорена ововременим језиком и поетичким хоризонтом“ (Божовић 1996: 40).

шта, чини се, сам песнички текст не даље довољно аргумената.³ Друга тумачења избор језичких средстава мотивишу песниковом жељом да се дочара сукоб вере и безверја.⁴

Сам Лалић је у интервјуу свој језички поступак у „Шапату Јована Дамаскина“ и „Плавој гробници“ мотивисао жељом за истовременом депатетизацијом и ре-патетизацијом освештаних текстова: „Проблем мог (можда помало дрског) захвата био је да један већ освештани текст у парафрази у истом поступку и истовремено и депатетизујем и ре-патетизујем у новом, у савременом кључу“ (Јовановић 1995: 27). На трагу овог аутопоетичког исказа налазе се и тумачења селекције лексике у *Четири канона*, где се примећује да је депатетизација првенствено остварена кроз иронију.⁵ Сме-

³ „То мијешање сакралног и профаног у строгу форму канона јесте Лалићево повјерење у пјеснички језик, који има апсолутну модерност у тежњи да се магијом језика прапочела редефинишу“ (Крњевић 1996: 23).

⁴ „Мистични језик теологије Иван В. Лалић доводи у везу са језиком технологије и тако, стављајући у само средиште два супротстављена погледа на свет, али и два начина изражавања – евоцира конфликт вере и безверја. (...) Преплићу се, у необичним сликама и ироничним описима, језик физике и језик религије на начин који драматизује приказ хаоса у коме живи савремени човек“ (Зорић 2003: 93-94).

⁵ „Искуство песме је, између осталог, искуство њеног језика. Искуство песме превазилази искуство језика (све се језиком не може посредовати, о томе нам говори цела Лалићева поезија), али је песма искуство остварено у језику. Зато се у толикој мери и користе језик и тополи модерне цивилизације. Савременост је у језику савремености, а долазећи у нови, непознат контекст језик савремености долази и до посебног иронијског осветљења. Читање *Четири канона* показује да је Лалић оти-

лија, а самим тим и усамљена, тумачења уз иронију додају и пародију, коју заиста није лако приметити у *Четири канона*.⁶

Тумачи су такође запазили готово парадоксалну интензификацију узвишеног смисла, постигнуту његовим смештањем у актуелни контекст, прецизно назначен колоквијалним тоном.⁷

Када је у питању активирање научних термина, одговоре на многа питања понудио је сам песник. На питање Александра Јовановића да ли сматра да су у *Писму* активирани математички термини – својом општошћу али и прецизношћу – од помоћи песничком језику, Лалић одговара: „Сматрам да јесу. А схватио сам то у тренутку када сам схватио и Ваше питање! Иначе, употребио сам те термине несвестан чињенице коју сте тачно уочили. Тај спој

шао најдаље до сада у коришћењу термина модерне цивилизације“ (Божовић 1996: 43). Иронизацији се у тумачењима као компатибилна додаје и патетизација, у складу са Лалићевим наведеним исказом: „Тај обрат у осећајности Лалић мајсторски наглашава наизменичном иронизацијом и патетизацијом сопственог исказа“ (Радојчић 1996: 138).

⁶ „Тајна сугестивности Лалићеве књиге *Четири канона* лежи у богатству поетског ткива које преображава схему религиозне песме и претвара је у нешто ново и модерно. Сакрална интонација старе црквене песме нарушена је мешањем архаичних речи и израза и савремених техницизама и сцијентизама. Тим поступком песник је успоставио ироничну дистанцу према властитој рањивој душевности, а истовремено пародијски демонтирао традиционалну црквену реторику“ (Вучковић 1997: 94).

⁷ „Прелазак са патетичног на колоквијални тон није овде укинуо узвишени смисао слике, чак га је истакао, чинећи га уверљивијим смештањем у простор видљивога света“ (Хамовић 1996: 49).

општости и прецизности... А можда и зато што ме такве речи и данас импресионирају, као ноторно лошег математичара из гимназијских клупа. (...)
А опште знање из гимназије оставило је у мојим песмама и друге лексичке трагове: ботаника, минералогичка...“ (Јовановић 1995: 24-25).

2. Али, на рачун бројних тумачења изненађујућих, актуелних прозаизама са краја 20. века, потпуно се ван истраживачког интереса нашла практично сва друга лексика овога дела. Зато је у средиште овога рада стављена анализа управо оне лексике која је практично „занемарена” у досадашњим истраживањима, будући да о прозаизмима различитог профила (колоквијализмима, сцијентизмима итд.) нема много тога новог што се може рећи тј. написати.

С обзиром на садржај и интертекстуалну подлогу Лалићевог дела, посебну пажњу у оваквој анализи лексике морају привући поједина питања:

а) Има ли уопште у *Четири канона* стилиски маркиране лексике? Уколико је има, која је стилска функција архаизама, историзама, дијалектизама, жаргонизме, колоквијализме, околионализме и сл. Ово питање на значају добија нарочито уколико се уклопи у контекст Лалићеве изјаве о језичким везама са поезијом Војислава Илића и Јована Дучића.

б) Како функционише апстрактна лексика у делу у којем по природи жанра мора чинити базичну лексику?

в) Да ли постоје неке изразите лексичке специфичности које могу бити од користи у не само лингвистичком тумачењу Лалићевог дела?

3. У одговору на прво питање битно је на самом почетку истаћи да Лалић није лексички битније онеобичио своја *Четири канона* у односу на норму савременог књижевног језика. Нема, наиме, у њима ни лексике која би у неком другом, непесничком контексту битније одударала од језичког осећања образованијих савременика. Тек понека лексема лако је стилистички сенчена на фонетско-фонолошком или творбеном плану, а порекло појединих поетизама треба тражити у западним крајевима некадашњег заједничког књижевног језика, у којима је Лалић неретко боравио (*Замолбом* 38, *протусловља* 68 и сл.).

3.1. Историчара српског књижевног језика првенствено би занимало какав је третман код Лалића имала аутентична лексика српских средњовековних канона. Наиме, познато је да је песник, пишући *Четири канона*, проучавао литературу о овом византијском и словенском жанру, првенствено радове Димитрија Богдановића и Ђорђа Трифуновића, као и ставове Лазара Мирковића у делу *Православна литургија*. Дакле, песник је био добро информисан и о језику канона. Сва његова језичка преиначења у односу на оригиналне текстове стога се никако не могу тумачити необавештеношћу или незнањем, већ свесном језичком, првенствено лексичком интервенцијом на ткиву средњовековног жанра.

И оно што на лексичком плану после регистравања прозаизама из савремене свакодневице прво упада у очи, чак и приликом површног читања канонона, јесте да у њиховом језику нема архаизама, којима би песник на једноставан начин језички актуелизовао српско средњовековље. Иако Радован Вучковић у већ наведеном цитату констатује да у Лалићевом делу долази до мешања архаичних речи и израза и савремених техницизама и сцијентизама (Вучковић 1997: 94), ваља претпоставити да је у питању заправо Вучковићева непрецизност у формулисању лингвистичке поставке проблема. Архаизми, наиме, морају бити лексема које су стилистички маркиране у односу на неутралне савремене лексичке еквиваленте, и то на једном од планова тј. нивоа: фонетско-фонолошком, морфолошком, творбеном, семантичком и сл. Они, дакле, по правилу представљају стилистичку резерву језика, која се првенствено активира управо у књижевности.

Таквих лексема у Лалићевим канонима готово да нема, што је у постојећој литератури само једанпут истакнуто (Јовановић 1997: 77). Чак се ни лексема *раб* у цитатном стиху *Јер сумњао је, раб твој Војислав, ослушкујући бруј* (47), ван књижевног дискурса несумњиво фонетски архаична, у поетском исказу не може у пуној мери сматрати застарелом (чему, додуше, доприноси и звучна блискост са савременом формом, али пре свега висока фреквенција у књижевноуметничком стилу). Зато изузетан пример код Лалића у односу на став о одсуству архаизама може представљати цсл. придев *вин*, са значењем „крив, грешан”, који, додуше,

функционише и као савремени правни термин.⁸ Али, у тренутку када при читању лексичка недоумица код читаоца настаје, песников реченични контекст њу практично истовремено и неутралише, будући да је архаични придев дат у антонимском пару са општепознатим придевом. Редослед речи, односно непозната реч у иницијалној позицији, ипак ствара одређени, додуше мали тј. краткотрајан, семантички набој:

У мливо историје, препуно громуљица / Од крви виних и невиних, која по саставу је / Ансолутно иста, јер доследан је Творац 76.

На истом корелативном семантичком принципу функционише и напоредна саставна конструкција *уки и неуки*, у којој контекст открива значење непознате, новоизграђене речи, која функционише као истокоренски антоним познатој:

Тако делује Онај који јесте, када заснива / Парадигму, да утуве је уки и неуки 59.

Ретке архаичне речи, међутим, не потврђују да у канонима нема лексике карактеристичне за црквенословенски, прецизније српскословенски језик. Наиме, очигледно је да се Лалић определио за дискретнији приступ језичком наслеђу црквенословенске литературе: није бирао лексику која је површински архаична, већ која, и поред своје савремене спољашње форме (фонетске, морфолош-

⁸ Иако се јавља у многим савременим правним актима, постојећи речници (РСАНУ 1959-2007 и РМС 1967-1976) не наводе примере из ове врсте текстова. Чак и образованим лаицима овај правни термин сасвим је непознат.

ке, творбене), представља спону између традиције и савремености.

Немогуће би било у реферату овог обима описати сву лексику која се мора довести у везу са цсл. наслеђем, почевши од лексема *канон*, *молитва*, *суштина* па надаље), све до бројних карактеристичних црквенословенских сложеница: *благовест* 63, 83, *благодат* 8, *благодатан* 23, 63, *благослов* 58, 60, *благословен* 23, *Богомајка* 40, *богословље* 22, *живодајни* 16, *јединосуштан* 38, *млекопитателница* 14, *светогрђе* 29...

Зато се треба концентрисати на типичне примере који могу бити корисни и за поједине закључке о Лалићевој поетици. Импресионира, рецимо, ванредно поетско активирање бројних лексичких синонима за Богородицу, првенствено датих у вокативу, било да су у питању именице или поименичени придеви.

Уводећи Богородицу у своје каноне, Лалић прво користи најстилематичнију лексему, будући да је свакако најудаљенија од савременог језичког осећања. У питању је сложеница *млекопитателница*, која је заправо калк са грчког језика: *А ти, која Његова си млекопитателница* 14;

Затим, именовање Богородице Лалића, почиње лексички да варира навођењем синонима, али по правилу захватањем из црквенословенског лексикона или уобичајеног домаћег вокабулара. Песничку слободу, дакле, песник у овом случају ограничава на слободу избора из постојећег лексичког репертоара:

Благодатна: Благодатна, ти чија боса стопа крочи 16;

заточница: Радуј се, заточнице, радуј се, звездо мора 18;

Богородица: Богородице, ти која носиш најлепше име 22;

*Владичица: Владичице, *termine fisso d'eterno consiglio* 28;*

Пресвета: Пресвета, ти којој и самој нож прободу душу 34;

Богомајка: А ти, која си Богомајка 40;

Најблаженија: Најблаженија, кћери Јоакима и Ане 50;

мајчица: Ту понављану вежбу за испит спасења, мајчице 52;

заштитница / мајка: А да најблаженија ступиш у свој перивој, и село / Којем си заштитница; у свој вртоград, мајко 58;

Тројеручица: Радуј се, Тројеручице, ти што умоли Сина 58;

3.2. И док је, богобојажљиво, при именовању Богородице ослоњен на постојећи лексички фонд црквенословенског или српског порекла, језичку креативност Лалић је у *Четири канона* испољио дискретно, суздржано, с мером, у творби кованица тј. индивидуалних неологизама или околионализацијама.⁹ Овакву слободу, међутим, Лалић врло ште-

⁹ Можда и отуда, између осталог – наравно, позивање на Лазу Костића при позивању на језик и наслеђе сопственог народа: „Ко не повуче поуке из Лазе Костића или Војислава Илића,

дљиво користи. Кованице је због творбене вештине песника и његове дискретности у *Четири канона* тешко запазити, и заправо нас остављају у недоумици око њихове околиналности све док не проверимо пример у речницима. У питању је, на првом месту, Лалићева кованица *свакодневлје*, коју је песник остварио као конкурентну семантички истоветним и творбено веома блиским, али стилски неупоредиво празнијим, облицима *свакодневица*, *свакодневица* и *свакидашњица*, и активирао, нимало случајно, чак на три места у канонима:¹⁰

а) *Господ убија и оживљује, послује / У нашем свакодневлју, као баитован* 11;

б) *Па се чак бојиш и да присуство му препознаш / У свакодневлју, у помицању привида, у соби* 42;

в) *Близину критичне масе, / кад наслутимо чудо / У ходу свакодневлја, у изненадном смислу* 60.

Новосковане су, према постојећим творбеним моделима, и две сложенице – *злорођен* и *црноуман*:

а) *За љубав нерођених, милост злорођеним умоли* 70;

б) *Множе се црноумни и проклети* 82.

узалуд ће их тражити код Малармеа и Диса“ (Јовановић 1997: 10).

¹⁰ Околиналност и стилску маркираност лексеме *свакодневлје* први наслућује Радован Вучковић, па опрезно записује да Лалић уноси нове садржаје и своје мисли о „данашњици или ’свакодневлју’, како каже” (Вучковић 1997: 93). Чини се, међутим, да лексема *данашњица* није синоним за Лалићев околиналizam.

3.3. Типичне лексичке колоквијализме Лалић такође избегава, иако колоквијални тон неретко остварује колокацијама или различитим синтаксичким средствима. Контраст у односу на основни узвишени тон канона кроз профанизацију лексике сасвим ретко остварује, као у два примера не сасвим типичних лексичких колоквијализама:

*масовка*¹¹: *За шаролику пешадију у овој масовки искуљења* 47

*сезонац*¹²: *Трудан је рад у осмом дану стварања, а ми смо / Надничари, сезонци кратког века* 75

4. Одговор на друго постављено питање у раду, о функционисању апстрактне лексике у *Четири канона*, сасвим је очекиван још од спознаје наслова песничког остварења, будући да је захтевима стварања канона немогуће одговорити без пуног удела овог лексичког слоја.

4.1. Нарочито је висока фреквенција именица са суфиксом *-ост*, од којих су многе црквенословенског порекла. Међу овим именицама учестало-

¹¹ Русизам *масовка* наведен је у РСАНУ 1959-2007 са квалификативом поз.(оришно), и дефиницијом: „сцена у којој учествује велики број лица, масовна, групна сцена“, са једном потврдом из НИИ-а. Средином 90-их година 20. века, међутим, она ван позоришне терминологије има изразито колоквијално значење (масовна туча, масовна пијанка и сл.).

¹² Лексема *сезонац* унесена је у РМС 1967-1976, са једном потврдом из НИИ-а из 1958. године.

шћу доминирају две: *милост* и *светлост*. Лексема *милост* појављује се у тексту *Четири канона* чак 23 пута (на странама 8, 9, 11, 13, 24, 30, 33, 38, 40, 41, 47, 48, 51, 54, 56, 60, 62, 70, 73, 76, 77, 79, 82). Лексема *светлост*, која се у књизи јавља на 11 места (стр. 7, 8, 9, 21, 38, 48, 50, 51, 57, 62, 73) у Лалићевој поезији већ је привукла пажњу књижевних критичара: „светлост је знак суштине света и Бога, али и милости Божје која треба да обасја онога ко моли“, уз упућивање на једну од основних опозиција у књизи, светлост - тмина (Јовановић 1997: 68-69).

Више пута активирани су и следеће изведенице са суфиксом *-ост*: *стварност* – шест пута (60, 61, 76, 79, 82, 83), по четири пута - *извесност* (27, 33, 34, 55) и *људскост* (24, 43, 44, 74), два пута - *злост* (20, 59), *крепост* (48, 68), *оданост* (75, 76) и *радост* (58, 62). Остале изведенице са овим суфиксом песник је активирао само по једанпут: *беспоговорност* 51, *будућност* 58, *вечност* 62, *двосеклост* 84, *дејственост* 59, *довршеност* 77, *достojност* 51, *могућност* 71, *мудрост* 38, *наивност* 58, *неизвесност* 27, *носивост* 28, *одсутност* 55, *равнодушност* 27, *ревност* 80, *самилост* 71, *светост* 68, *скрушеност* 7, *смртност* 52, *супротност* 82, *трајност* 28.

Ове изведенице међусобно ступају, на нивоу текста, у бројне семантичке корелације, остварујући, између осталог, и контрасте и антитезе базиране на антонимији:

а) *извесност* 27, 33, 34, 55 : *неизвесност* 27

б) *смртност* 52 : *трајност* 28 / *вечност* 62

в) *мудрост* 38 : *наивност* 58

Контраст је у *Четири канона* једно од битнијих конститутивних начела: „Али, мислим да је за песника данас немогуће да слави свет (што ја чиним не само у *Канонима* него, рекао бих, у свим својим књигама), а да притом остане слеп за све што је у том свету састављено од зла, од несреће, од рационално неразрешивих контоверзи“ (Лалић 1996: 12).¹³

4.2. У односу на апстарктне именице са суфиксом *-ост*, далеко је нижа фреквенција оних са суфиксом *-ство*: *суседство* 28, *сведочанство* 48, *човечанство* 49, *наследство* 49, *потомство* 50, *неприсуство* 55, *јединство* 58. Иако малобројне, и ове именице формирају један истокоренски антонимски пар, а број потврда за оба члана пара сведочи о значају опозиције савршенство – несавршенство у композицији *Четири канона*:

савршенство 59, 71, 77 : *несавршенство* 59, 71, 73, 76

4.3. За *Четири канона* веома је индикативно да нема апстрактних именица са црквенословенским (српкословенским и рускословенским) суфиксом *-ије*, што поуздано сведочи о Лалићевом свесном избегавању архаизације чак и код религијских појмова, тамо где је она била најлакше изводљива и најприроднија. Овакве апстрактне именице по пра-

¹³ О значају опозиција у Лалићевој поезији видети Микић 1990 и Микић 1999.

вилу се јављају са народним, и данас стилски необележеним суфиксом *-је*. Свакако најмаркантнији пример јесте лексема *Васкрсење*, коју Лалић двапут употребљава у хибридном и у народу распрострањеном облику, са српскословенском иницијалном групом *ва-* и српским народним суфиксом *-је* који условљава јотовање (према чисто народном облику *Ускрсење*, као и маркираним тј. архаичним облицима: српскословенском *Васкрсеније* и рускословенском *Воскресеније*)¹⁴:

а) *Зато се моли, заточнице, / За опрост мојих злости/ За васкрсење, оног дана / Кад све у свему буде Бог* 20;

б) *Нити да буду сведоци кад дух и тело се споје // У Васкрсење, јединство* 58.¹⁵ *спасење*

У руху српског народног језика, тј. са суфиксом *-је*, појављује се и лексема *спасење* (према цсл. *спасеније*) чак четири пута (стр. 57, 61, 70, 78), као и други религијски појмови: *рођење* 75, *сздање* 23, *светогрђе* 29, *богословље* 22, *избављење* 61, *унижење* 57.

Исто важи и за остале апстрактне именице које углавном означавају процес вршења реалне глаголске радње или мисаоне радње: *учествовање* 33, 84, *чекање* 34, *ткање* 39, *ослобођење* 57, *буђење* 57, *изваљивање* 57, *поверење* 70, *блистање* 73, *кру-*

¹⁴ Као поређење са архаичним српским језиком, у Његошевом језику потврђена су два облика: српскословенски *Васкрсеније* и хибридни *Воскресење* (Стијовић 1992: 150, 155).

¹⁵ Ваљало би додатно проучити симболику напоредне употребе малог и великог слова у лексеми *Васкрсење*.

жење 76, укидање 78, усавршавање 80, склапање 83, вредновање 84.

5. Сигурно је најтеже дати одговор на треће, последње постављено питање у раду. Уколико бисмо пожелели да укажемо на одређено изразито, досад неуочено, лексичко богатство у *Четири канона*, избор би пао на именице са значењем особе (*Nomina attributi, Nomina agentis*), које су изразито фреквентне и изведене различитим суфиксима:

а) *-ник*: *ратник* 7, 47, *песник* 13, 70, *закупник* 28¹⁶, *помоћник* 35, *савезник* 36, *сродник* 36, *гласник* 43, *болесник* 54, *праведник* 57, 59, *верник* 61, *смртник* 62, *избављеник* 67, *утопљеник* 70, *надзорник* 76, *бунтовник* 76, *сарадник* 79;

б) *-ар*: *кључар* 7, *болничар* 11, *станар* 28, *видар* 29, *сликар* 38, 56, *логистичар* 47, *зидар* 50, 72, 78, *крмар* 52, *стражар* 58, *алхемичар* 61, *господар* 71, *грнчар* 71, *надничар* 75;

в) *-ац*: *слепац* 9, *мртвац* 15, *зналац* 28, *странац* 36, *налогодавац* 41, 80, *брзописац* 42, 58, *Творац* 50, *писац* 62, *сезонац* 75;

г) *-ак*: *јунак* 32, *стручњак* 33;

д) *-ач*: *гутач* 17, *хајкач* 33, *шаптач* 35, *мерач* 36, *штрајкач* 76, *носач* 80, *покретач* 82;

ђ) *-лац*: *извршилац* 80;

е) *-ја*: *вођа* и *хоровођа* 67;

ж) *-ир*: *пастир* 72;

¹⁶ Облик *закупник* архаичан је творбени дублет савремене лексеме *закупац*.

з) -Ø: пророк 38, сведок 21, 58, 62;

ж) -тељ: управитељ 21, родитељ 50, градитељ 75.

Међу свим наведеним именицама посебну пажњу заслужују изведенице са суфиксом *-тељ*, јер је међу њима једна од две архаичне лексеме на нивоу творбе речи. У питању је архаизам *управитељ* (данас потиснут творбеним дублетом *управник*), за чију мотивацију је довољно погледати контекст: *Ти кнезови и управитељи и војводе, сви ти / Проверени сведоци чуда у историји* 21. Лалић одабраном архаичном лексемом дочарава догађаје из историје, а не из свакидашњице, па је избор лексеме условљен садржајем стиха. Одсуство већег броја црквенословенизама са суфиксом *-тељ* међу великим бројем именица са значењем особе још једно је сведочанство да Лалић свесно избегава архаизацију свога језика, чак и тамо где има много реалног простора за њу.

Овом низу именица свакако треба додати и друге домаће речи (*сужањ* 82, *војвода* 21...) и позајмљенице (*оператер* 8, *баштован* 11, *кнез* 21, *сценограф* 29, *монтажер* 43, *туриста* 54, *аутор* 54, *агент* 59, *зограф* 62, *фараон* 67...) са истим значењем. У свом овом мноштву именица са значењем особе може се наслутити симболика разноврсности, људског шаренила осмог дана, које треба песнички славити, али и критиковати. И једно и друго Иван В. Лалић чинио је рафинираним песничким језиком којем је мера била кључно обељежје.

Литература

- **Богдановић 1970:** Димитрије Богдановић, „Византијски књижевни канон у српским службама средњег века“, *О Србљаку*, Београд.
- **Богдановић 1991:** Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд.
- **Божовић 1996:** Гојко Божовић, „Мудра страст“, *Иван В. Лалић, песник*, Краљево, 33-43.
- **Велмар-Јанковић 1996:** Светлана Велмар-Јанковић, „Иван, на врху“, *Иван В. Лалић, песник*, Краљево, 15-17.
- **Велмар-Јанковић 2003:** Светлана Велмар-Јанковић, „О првој песми 'Првог канона' Ивана В. Лалића“, *Споменица Ивана В. Лалића*, Београд, 71-83.
- **Вучковић 1997:** Радован Вучковић, „Нови сјај канона“, поговор издању *Иван В. Лалић, Четири канона*, Београд – Врбас, 92-95.
- **Делић 1997:** Јован Делић, „Божанствена Четири канона“, поговор издању *Иван В. Лалић, Четири канона*, Београд – Врбас, 96-102.
- **Зорић 2003:** Павле Зорић, „Лепота и вера Византије код Ивана В. Лалића“, *Споменица Ивана В. Лалића*, Београд, 91-95.
- **Зубановић и Пантић 1992:** Слободан Зубановић и Михајло Пантић, *Десет песама – десет разговора*, Нови Сад.
- **Ивић 1998:** Павле Ивић, *Преглед историје српског језика*, Сремски Карловци – Нови Сад.
- **Јовановић 1995:** Александар Јовановић, *Порекло песме. Девет разговора о поезији*, Ниш.

- **Јовановић 1997:** Александар Јовановић, „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности“, *Иван В. Лалић, Време, ватре, вртови*, Београд 1997.
- **Крњевић 1996:** Вук Крњевић, „Избор у оскудици“, *Иван В. Лалић, песник*, Краљево, 21-25.
- **Лалић 1996:** Иван В. Лалић, „Одломци о песничком искуству“, *Иван В. Лалић, песник*, Краљево, 7-13.
- **Микић 1990:** Радивоје Микић, *Језик поезије*, Београд.
- **Микић 1999:** Радивоје Микић, *Песнички поступак*, Београд.
- **Милановић 2002:** Александар Милановић, „Језичка алхемија у *Седмици* Милосава Тешића“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, L, св. 1-2, 333-339.
- **Мирковић 1996:** Чедомир Мирковић, „Меланхолична мисаоност“, *Иван В. Лалић, песник*, Краљево, 55-58.
- **Петковић 1997:** Новица Петковић, „Обнова канона“, поговор издању *Иван В. Лалић, Четири канона*, Београд – Врбас, 87-91.
- **Радојчић 1996:** Саша Радојчић, „Али ван речи нема искупљења“, *Иван В. Лалић, песник*, Краљево, 137-150.
- **РМС 1967-1976:** *Речник српскохрватскога књижевног језика*, Београд – Нови Сад.
- **РСАНУ 1959-2007:** *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, Београд.
- **Стијовић 1992:** Светозар Стијовић, *Славенизми у Његошевим песничким делима*, Сремски Карловци – Нови Сад.
- **Трифунровић 1990:** Ђорђе Трифунровић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд.
- **Хамовић 1996:** Драган Хамовић, „Господ видљив у простору“, *Иван В. Лалић, песник*, Краљево, 45-53.

Aleksandar Milanović

THE LEXICAL STRUCTURE OF IVAN V. LALIĆ'S
FOUR CANONS

Summary

This paper, following an overview of the research into the lexis of *Four Canons* conducted so far, analyses the importance and the functions of stylistically marked lexis (archaisms, dialecticisms, colloquialisms, occasionalisms), abstract nouns and nouns having the meaning of persons (nomina attributi, nomina agentis). It concludes that, irrespective of the chosen form of the canon, Ivan V. Lalić is not prone to archaicising his language, be it on the lexical or on the formative level. It especially points out the lexical abundance of nouns having the meaning of persons and their formative diversity.

IV

Френсис Џонс

ЛАЛИЋ И ВЕЛИКА ГЕНЕРАЦИЈА
ЈУГОСЛОВЕНСКЕ ПОЕЗИЈЕ: ПРЕВОЂЕЊЕ И
РЕЦЕПЦИЈА

Увод

Као студент српскохрватске књижевности у Кембрицу, седамдесетих година, упознао сам се са поезијом Ивана В. Лалића и њоме се тада одушевио. Када сам после тога био на постдипломским студијама у Сарајеву, Лалићу сам послао неке скице-преводе његових песама. Његов одговор је био толико охрабрујући да смо одлучили да саставимо збирку на енглеском језику, која је објављена под насловом *The Works of Love*¹. Потом су уследиле још четири збирке², и велики број песама објављених у часописима и антологијама. Лалића сматрам једним од најдаровитијих јужнословенских песника друге половине 20. века. Али мени је био такође и ментор и пријатељ, који ми још увек недостаје.

Лалићева прва збирка, *Бивши дечак*, објављена је 1955, у деценији када је ослабила државна контрола над књижевношћу, што је у Југославији резултирало појавом снажног таласа стваралачке

¹ London: Anvil, 1981.

² *Last Quarter: Poems from The Passionate Measure*, London: Anvil/Turret, 1985; *The Passionate Measure*, London/Dublin: Anvil/Dedalus, 1989; *A Rusty Needle*, Anvil, 1996; *Fading Contact*, Anvil, 1997.

енергије, тако да се може говорити о „Великој генерацији“ песника међународног значаја. Имао сам привилегију да преводим на енглески језик поезију четворице песника ове генерације не само Лалића, него и Васка Попу (*Рез*³), Мака Диздара (*Камени спавач*⁴) и Скендера Куленовића (*Сонети*⁵). Стога је први циљ овог чланка да из личног искуства одговорим на питање: шта је то што превођење Лалића на енглески језик, у поређењу са Попом, Диздаром и Куленовићем, чини особитим и врло изазовним?

Преводилачки процеси омогућују комуникацију између изворног писца и циљних читалаца (тј. писца на оригиналном језику и читалаца на језику превода). Али постоје велике разлике у превођењу ова четири песника у смислу исхода те комуникације. Другим речима, постоје разлике у рецепцији њихових текстова код енглеских издавача и читалаца⁶. Три збирке Лалића и сабрана дела Попе су још увек у књижарама, и њихове песме се често укључују у антологије. Од Диздара и Куленовића је, напротив, изван босанског-хрватског-српског

³ The cut, *Poetry World* 1: 8-32, 1986.; *Collected Poems*, prev. Anne Pennington i Francis R. Jones, Anvil, 1997.

⁴ *Камени спавач – Stone Sleeper*, Сарајево: Кућа босанска, 1999.

⁵ *Сонети – Sonnets*, Сарајево: Vuubook, прихваћено за публикацију.

⁶ Под „енглеским читаоцима” (итд.) подразумевам све оне који читају на енглеском језику, било где на свету и без обзира на то да ли је овај језик њима матерњи или није. Међутим, кад је реч о питању рецепције, мислим, пре свега, на читаоце из Велике Британије.

(не.) културног простора, досада објављено само неколико преведених песама у антологији, односно у часопису⁷. Зато су ови песници готово непознати енглеским читаоцима поезије. Из тога следи други циљ овог чланка: открити могуће разлоге ове неравнотеже, односно открити разлоге Лалићеве успешне рецепције. Разлоге не тражим у квалитету песама, јер као њихов преводац не могу то објективно да оценим, већ у *преводљивости* песама, тј. лакоћи превођења, и у *преносивости* песама, тј. спремности енглеске публике да их прима.

Стога овом приликом желим да анализирам преводачке изазове и процесе, као и рецепцију песама, у оквиру три аспекта изворне и циљне песме:

- језичке разумљивости
- песничког облика
- садржаја и тематике

У оквиру сва три аспекта, на преводачке процесе и песничке производе утиче више повезаних варијабли. Међу њима су:

- *Особине изворне песме*: речник, граматика, песнички облик, садржај.
- *Преводац као особа*: појединачни преводиоци преферирају различите опште „приступе“ (нпр. буквалност, чувати изворни песнички облик, итд.), радне „стратегије“ (нпр. употребљавати речник рима или информанте), и текстуалне „тех-

⁷ „Скендер Куленовић“, *Modern Poetry in Translation New Series/22*: 61-69, 2003; „Мах Диздар“, *Scar on the Stone: Contemporary Poetry from Bosnia*, ур. Chris Agee, Newcastle: Bloodaxe, 1998; Anvil namerava izdati integralni prevod *Kamenog spavača* 2008.

нике“ (нпр. додати или одузимати речи између изворног и циљног текста)⁸. Штавише, ове склоности се могу мењати у току професионалног живота преводиоца.

- *Процес претварања* изворног текста у циљни: шта ради преводилац када и зашто?
- *Друштвени и психолошки оквир* писања изворног текста, превођења, и читања циљног текста. Овде се желим усредсредити на читање циљног текста – нпр. шта су песничке норме у циљној култури, шта се очекује од преведене поезије и како се садржај слаже са знањем циљних читалаца?

Разумљивост

Важна особина изворне песме за преводиоца (и кад је преведена, за циљног читаоца) јесте њена језичка разумљивост. Кључна црта Лалићеве поезије је чистоћа песничке речи: ни ранија ни каснија његова поезија не представља преводиоцу знатне лингвистичке препреке. Поезија Попе је у том смислу слична. *Камени спавач* Диздара представља, напротив, већи изазов за оног преводиоца који не познаје историју песниковог језика. С друге стране, Куленовићеви *Сонети* су тешко разумљиви и јужнословенском читаоцу, а камоли страном преводиоцу, што се одражава и на циљног читаоца.

⁸ Овде следим Wolfgang Lörcheru, „A psycholinguistic analysis of translation processes“, *Meta* XLI/1: 26-32 (<http://www.erudit.org/revue/meta/1996/v41/n1/index.html>), 1996. („strategies“), i Peter Fawcettu, *Translation and Language*, Manchester: St. Jerome, 1997. („techniques“).

Моја настојања приликом превођења су да покушам да сачувам стилске црте оригинала, укључујући меру лингвистичке (не)приступачности. Није увек једноставно, јер енглески језик као циљни језик не даје истоветне прилике као српског. Ипак, могу рећи, да је језик „мог“ енглеског Куленовића знатно сложенији од језика „мог“ енглеског Лалића, што се може видети и упоређивањем, на пример, двеју песама о води – „Понорница“ Куленовића:

Birthlike into the cavern, the other half of me
snells,
spuming black into barren cursed unmothers of
wells.

(И с пола се себе сручим у увир ко у рођење,
у црно се заклету спјеним непородиљу
врелâ)

са неологизмима „birthlike“, „snells“ и „unmothers“;
и „Onofrio“ Лалића:

Pigeon-down the colour of clouds on the south
wind
In the dance of my droplets.

(Голубиње перје боје облака јужног ветра
У игри мојих капљица)

Такав приступ одговара приступу „abusive
fidelity“ или „resistancy“ (злостављајућа верност,

отпорност), за који се залаже Венути, — *репродуковати начин како песнички стил ремети очекивања изворног читаоца вреди више него приступачност циљном читаоцу*⁹. Али постоји сигурно граница језичке разумљивости преко које је поезија приступачна само малој елити; штавише, само мали број енглеских читалаца чита преведену књижевност уопште¹⁰. Зато многи критичари Венутију замерају елитизам¹¹. У сваком случају, преводилачки приступ стилске верности значи да се приступачност мора сматрати као фактор у рецепцији код енглеске публике. То је разлог због којег су Лалић и Попа, као језички приступачни, популарни код енглеских читалаца, док је језички „тежак“ Куленовић¹² готово непознат енглеским читаоцима. Диздар, међутим, у том погледу налази се на средњем нивоу приступачности и популарности у преводу.

Песнички облик

Приступ и изазови

За преводиоца, песнички облик је кључна особина изворне песме. И овде се поставља питање стилске верности: колико може или хоће преводи-

⁹ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London: Routledge, 1995, 23-24.

¹⁰ Venuti, 1-11.

¹¹ Нпр. Gillian Lane-Mercier, „Translating the untranslatable: the translator's aesthetic, ideological and political responsibility“, *Target* 9/1: 43-68, 1997: 61.

¹² Нпр. Данило Киш, „О Скендеру Куленовићу“, 1986, *Поетички списи*, Сарајево: Свјетлост, 1990, 103-106.

лац да преноси изворни песнички облик и садржај у циљну песму? Када је у питању верност изворној (не)разумљивости, искуство преводиоца-читаоца личи на искуство циљног читаоца. Али код верности изворном облику, оно што је тешкоћа за преводиоца-писца не мора значити да ће представљати тешкоћу и за циљног читаоца. Ипак остаје питање: кад је преводилац већ одлучио да „преноси изворни облик“, шта то значи за текстуални продукт и преводилачки процес?

Што се тиче продукта, за мене (бар од 1980-их година) „преносити изворни облик“ значи базирати циљни облик на изворном, али није нужно да буде истоветан са изворним. На пример, енглеска метрика се темељи више на нагласку него на слогу. Зато бих могао преводити српски једанаестерац или на енглески једанаестерац, или на енглески јампски пентаметар. Али то се одражава на преводилачки процес, јер различити циљни облици представљају различите преводилачке изазове. И ако је кључна црта Лалићеве поетике пука разноликост песничких облика, кључна црта њеног превођења је пука разноликост могућних циљних облика, те и изазова преводиоцу. Овде ћу се фокусирати на три категорије облика: слободни, метрички и римовани стих.

Слободни стих

Најједноставније је превођење на слободан стих. Без обзира на песнички облик, мој преводилачки процес почиње тиме што пишем руком буквалан превод са синонимима. На пример:

That is the/that sea, that big sea,
That ponderous/bulky/unwieldy/lumbering/
cumbersome/massive blue notched/scalloped/
jagged/cut-out/carved with foam

као први цртеж стихова из „Ариадне на острву“:

То је оно море, оно велико море,
То гломазно плавило изрезуцкано пеном

Код слободног стиха, у каснијим верзијама само дотерам први буквални превод. Овде сам покушавао да репродукујем асонансу и природни ток оригинала:

That is the sea, the big sea,
That ponderous blue scalloped with spray

На пример, алитерација „scalloped-spray“ одговара алитерацији „плавило-пеном“ у оригиналу.

Метрички стих

Али у ранијим песмама Лалић често употребљава и метрички стих без риме – на пример, једанаестерац у „Фебруару“:

Куда да пођеш? Пролази су тесни

Кад преводим такве оригинале, између буквалне верзије и „дотерујућих“ верзија имам још једну „техничку“ фазу, у којој стварам одговарајући

енглески ритам. За „Фебруар“ сам изабрао јампски пентаметар, јер ми се овај стих чини исто толико основним за енглеску поезију колико једанаестерац за јужнословенску:

Where will you go? The passageways are tight

Ритмички превод захтева више времена него слободни, управо због додатне фазе. Али питао сам се да ли то што се преводилац знатно удаљава од изворне семантике у потрази за ритмичко адекватним преводом представља опасност? То сам покушао да утврдим мањим истраживањем. Изабрао сам насумице четири Лалићеве песме, две преведене на слободан стих, а две на нагласни ритам (без рима и без редовног броја слогова). Пребројао сам њихове семантичке „јединице“, тј. изворне српске речи (изузев делића као *ја, га, си, не, и, да ли*, итд.) заједно са њиховим енглеским еквивалентима (без обзира на граматичке промене), и поделио у две категорије:

1. „Сличности“, где су изворне и циљне јединице семантички блиске:

- **„Буквалност“** (изворна и циљна јединица су семантички истоветне): нпр. *ветар* → *wind*.
- **„Модификација“** изворне јединице у јединицу са друкчијим значењем, али на истом семантичком пољу: нпр. *размножене* → *teeming* [бујајући].

2. „Искораци“, где су изворне и циљне јединице семантички знатно различите:

- „Замена“ изворне јединице семантички неродном јединицом: нпр. *слутили како* → *sensed the moment* [слутили тренутак]
- „Одузимање“ изворне јединице тако да недостаје у циљној песми: нпр. *Стајао је, наслоњен* → *He leans* [Наслања се].
- „Додавање“ циљне јединице која недостаје у изворној песми: *ће остати на ветру* → *will stay outside in the wind* [ће остати напољу на ветру].

Кад упоредимо слободне и метричке преводе (види Табелу 1), изгледа да нема статистички знатне разлике између два типа: χ^2 п < 0.69.

Табела 1. Семантичка блискост извор-циљ (слободан и метрички стих)

| | Сличности | | Помаци | | |
|--|-------------------------|--------------|---------|-----------|----------|
| | Буквалности | Модификације | Замене | Одузимања | Додавања |
| Слободан стих | | | | | |
| Ветар → Wind | 83 | 5 | 1 | 0 | 2 |
| Requiem za majku → Requiem for a mother | 173 | 8 | 1 | 5 | 4 |
| Сума | 256 93% ¹ | 13 5% | 2 1% | 5 2% | 6 2% |
| | 269 97% | | 7 3% | | |
| Метрички (нагласан) стих | | | | | |
| Увод у поморско право → Introduction to maritime law | 159 | 8 | 0 | 2 | 4 |
| Млада љубав → Young love (прва и трећа строфа) | 44 | 2 | 0 | 0 | 1 |
| Сума | 203 94% | 10 5% | 0 0% | 2 1% | 5 2% |
| | 213 99% | | 2 1% | | |

Дакле, и слободни и метрички преводи остају јако блиски изворној семантици. Не само да су све изворне јединице готово претворене у Сличности

(98% одн. 99%), него углавном припадају категорији Буквалности (93% одн. 94% изворних јединица). Према овим подацима, изгледа да потрага за ритмичко адекватним преводом није угрожавала верност изворне семантике.

Римовани стих

Не само код метричког стиха него и код римованог стиха, техничка фаза, у којој додајем песнички облик, постаје тешка и дуга. При превођењу једног Куленовићевог сонета, на пример, Фаза 1 (буквална) је трајала 93 минута и Фаза 3 (дотерујућа) 103 минута – а Фаза 2 (техничка) 198 минута¹³. То је било тако из два разлога. Један је преводиочева потреба да нађе две речи у два стиха које се римују, а то је дуг процес јер постоји велики број могућих еквивалената свакој изворној речи. Други разлог се тиче доста укочене синтаксе енглеског језика која сужава и ограничава избор речи на крају стиха, а то је опет дуга потрага за синтаксичком варијацијом која би на „природан“ начин довела другу реч на крај стиха.

Ту се мора опет поставити питање: после ових дугих трагања за одговарајућим лексичким и синтаксичким еквивалентом, остаје ли семантички садржај превода веран садржају изворне песме? У Фигури 2, за разлику од Фигуре 1, додата су два римована превода, тј. са римом и ритмом.

¹³ Francis R. Jones, „Unlocking the black box: researching poetry translation processes“, *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*, ur. Manuela Perteghella i Eugenia Loffredo, London: Continuum, 2006, 59-74.

Табела 2. Семантичка блискост извор-циљ
(слободан, метрички и римовани стих)

| | Сличности | | Помаци | | |
|--|--------------|--------------|--------|-----------|----------|
| | Буквал-ности | Модификације | Замене | Одузимања | Додавања |
| Слободан стих | | | | | |
| | 93% | 5% | 1% | 2% | 2% |
| | 97% | | 3% | | |
| Метрички (нагласан) стих | | | | | |
| | 94% | 5% | 0% | 1% | 2% |
| | 99% | | 1% | | |
| Римовани стих | | | | | |
| Тако је певао Орфеј → Now Orpheus sang | 59 | 20 | 4 | 9 | 23 |
| Офелија → Ophelia | 111 | 30 | 4 | 41 | 34 |
| | 170 | 50 | 8 | 50 | 57 |
| Сума | 61% | 18% | 3% | 18% | 21% |
| | 220 | | 58 | | |
| | 79% | | 21% | | |

Како се показало, изгледа да су се римовани преводи семантички више померили од оригинала него друга два типа (χ^2 п < 0.0001). Процент Сличности се смањило од 98-99% до 79%. Процент Буквалности смањило се од 93-94% до 61% , а процент семантичко блиских Модификација повећао се од 5% до 18%. У примеру из „Офелије“, на пример:

- 9 На плаве, широм отворене очи,
Inquisitive raindrops sometimes spill
- 10 Падају каткад радознале кише.
Into each sky-blue, wide-open eye,
- 11 Тада су влажне, јер их киша смочи;
And trickle from her lids until
- 12 Облак, као сунђер, мекано их брише.
A drifting cloud sponges them dry.

станца код „падају“ (ст. 10) померила се у „spill“ (проливају се: ст. 9) због рима „spill-until“, и „кише“ у „raindrops“ (кишне капи) ради јампског ритма („raindrops sometimes spill“).

Број Искорака је напротив скочио од 1-3% до 21%. Ради се углавном о Одузимању изворних јединица (18%), *што га више него компензује Додавање нових (21%)*. Код примера горе, одузете су „мекано“ и „брише“ (ст. 12), а на њиховом месту додате су „drifting“ (лутајући) и „dry“ (сухо). Нема непосредне семантичке везе између одузетих и додатих јединица. Међутим, у томе је овај стих и типичан, чак и привидно радикални искораци на површини стиха остају унутар граница дубље песничке слике. Одузимања „мекано“ и „брише“ остају имплицитно у глаголу „sponges“ (брисати сунђером, што се мора дешавати мекано). На другој страни, знајући из стиха 11 да је киша тек смочила Офелијене очи, Додавања праве имплицитан садржај (да облак лута и да сунђер осуши Офелијине очи) експлицитним.

Ова игра имплицитације и експлицитације¹⁴ има две предности. Прво, ослобађа већу мрежу повезаних речи, тј. кандидата за римовање, без знатног продужавања стиха. Друго, омогућује и промене у граматици, тако да би друге речи или друге фонетске варијанте могле доћи на крај стиха. Енглески слог /-ai/ је, на пример, један од најпродуктивнијих у погледу риме: тако промена „очи“

¹⁴ „Implication“ и „explicitation“: Fawcett, *Translation and Language*; Kinga Klaudy, „Explicitation“, у *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, ur. Mona Baker London: Routledge, 1998, 80-84.

(букв. „eyes“) у „each [...] eye“ (ст. 10) олакшава потрагу за одговарајућом римом у стиху 12.

Међутим, треба признати да промене иду покаткад даље него имплицитације и експлицитације. Пример из „Офелије“ припада категорији Додавање јер се додала реч „асхес“ (пепео: ст. 22) како би се остварила рима са „lashes“ (трепавице: ст. 24):

- | | |
|----|---|
| 21 | То само слуте крици дивљих птица This is sensed by the shrieking crows, |
| 22 | И суха трска, први мраз крај реке; The hollow reeds, and frost's first ashes |
| 23 | То знају прве пахуљице меке Along the banks; is known to the snows, |
| 24 | На игличасти додир трепавица. The early flakes impaled on her lashes. |

Кад сам тај стих на тај начин превео, мислио сам да би „ashes“ нагласило белину мраза. Сад се питам да ли асоцијација са горењем омета песничку слику хладноће. Ипак, имајући на уму то да је песнички облик битан елеменат Лалићеве поетике, тешко је замислити друго решење које би очувало тај облик.

Ипак, преовлађују промене које остају унутар граница дубље песничке слике. То вероватно објашњава мали број Замена и код римованих превода (3%). Јер се Замена тичу непосредних, радикалних промена семантике, које на једној страни представљају већи ризик промене песничке слике него код помака експлицитности Одузимањем и Дода-

вањем. На другој страни, означити промену као Замену подразумева то да се могу идентификовати изворна и циљна јединица као непосредни еквиваленти, јер су граматички сличне. То не омогућују синтаксичке промене, које помажу тражењу риме. Међутим, изгледа да се употребљавају највише Заменае како се *не* би дубље пореметила песничка слика – на пример, у стиху 7 из „Тако је певао Орфеј“:

(6 А дивне звери нису чак ни знале

The beasts of the field and forest scarcely sensed)¹⁵

7 Како им крв у мед златни груша

The moment their blood congealed to mead. [...]

Замена „како → the moment“ (тренутак [кад]) не омета општи смисао слике; и Замена „мед → mead“ (медовину) је толико семантички слична да се може и видети као Модификација.

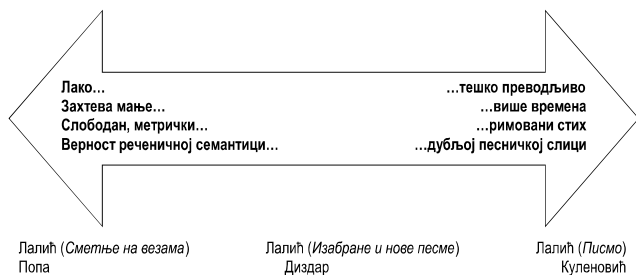
Песнички облик, преводилачко искуство и рецепција

Лалић

На основу претходних анализа, у којима сам се бавио проблемом поетског превођења, примећује да песме могу узети различите положаје на спектруму „Тешкоћа, песнички облик, верност“ (Фигура 3).

¹⁵ Занимљиво је, иако није релевантно за ову расправу, погрешно читање „дивље“ за „дивне“, што се променило процесом одузимања-додавања у „of the field and forest“ (поља и шуме).

Фигура 3. Тешкоћа, песнички облик, верност



Многостраност Лалићеве поетике значи да се његове песме налазе на готово сваком положају: нпр. *Сметње на везама* на лаком-слободном екстрему, а *Писмо* на тешком-римованом екстрему. Изгледа, међутим, да се Лалић представља на енглеском највише кроз песме с левог и средњег дела спектрума, те стога *Писмо*, на пример, остаје досад непреведено.

Овде су варијабле „процес претварања“ и „особине изворне песме“ такође повезане са варијаблом „преводац као особа“, тј. мојим искуством као преводиоца, јер се временом преводац усавршава. На почетку сарадње са Лалићем преводио сам песме из збирки *Изабране и нове песме* и *Сметње на везама* за *The Works of Love* (1981.) – и, штавише, преводио сам углавном песме у слободном стиху, које су мени, као неискусном преводиоцу, задавале мање проблема у песничком обликовању. Кад сам ипак изабрао песме везаног стиха у оригиналу (нпр. из *Мелисе*), превео сам их тада на енглески

слободан стих, не осећајући се способним да их преводим на везани стих.

А ту постоје и везе са друштвеним оквиром рецепције превода. Слободан стих, приступачан садржај и високи степен асонансе, као типичне црте овог периода Лалићевог песништва, мом преводу су одговарале јер су биле у духу енглеске поезије 70-их и 80-их година. Ово је Лалићу можда помогло да пронађе „место на сунцу“ код енглеске публике. Касније, у току 90-их година, за енглеско издање *Изабраних и нових песама*, развио сам вештину (или самоповерење) да преводим српски везани стих у енглески везани стих. У исто време преводио сам и *Страсну меру*, као његову каснију, сложенију поезију. Везани стих се мање слагао са интелектуалном песничком „модом“ на енглеском, а сложени облик мање се слагао са популарном песничком „модом“. Али, када се појавио овај други талас превода, већ је постојала публика која је желела да чита нове Лалићеве песме. И поред чињенице да је реч о новим песмама у погледу стила, рецепција публике је била успешна као код првог таласа.

Међутим, преводити на слободан стих не значи да је лако преводити. Знатан утрошак времена и напора приликом целокупног превода *Писма*, на пример, представља разлог због којег сам досада превео мали број песама из те збирке.

Велика генерација

Спектрум у Фигури 3 се не тиче само Лалића, него и даје оквир за упоређење Лалића са савре-

меницима из „Велике генерације“. Тако би Попине кратке песме у слободном стиху представљале најмањи технички изазов преводиоцу, Диздарев идиосинкретички стих већи изазов, а Куленовићеви *Сонети* највећи. Штавише, положај на овом спектруму опет грубо одговара положају на спектруму популарности. Наравно, овде нема непосредне везе између песничког облика и популарности преведене поезије – римовани стих није неприступачнији него слободни. Међутим, технички захтеви различитих облика играју знатну улогу у превођењу Попе, Диздара и Куленовића. Ен Пенингтон је већ превела готово све песме Васка Попе у време када сам преузео рад после њене смрти 1981. Овај рад ни мени није представљао велике техничке препреке. Али идиосинкретичка поетика Диздара мени, као младом преводиоцу, представљала је веће тешкоће: превод *Каменог спавача* сам тек завршио 1998 — дакле, 20 година после почетка рада.

Штавише, и код Попе, Диздара и Куленовића може се поставити питање да ли су песничка мода и везана песничка очекивања играла улогу у њиховој енглеској рецепцији. Стога је Попин слободан стих одговарао енглеским очекивањима 70-их и 80-их година. На другом екстрему, идиосинкретички облик Диздара, који укључује не само играње унутрашњег и спољашњег ритма, него и играње садашњег и архаичног језика, представља изазов тим нормама и очекивањима:

In this worlde I lived long
My yeres in this worlde were eight and four
score

In house muche rychesse I layed in store
Ne gan I ne moment reste ne feasted I ne
frende ne geste

(Na svijetu ovom dugo ja žih
Bih osamdeset i osam ljeta na sijemu svijetu

U svoj dom mnoga blaga spremih i skrih
Ne časih ne časa namjernika ne častoh ne
pogostih gosta)

(„Text about a leaving / Запис о одласку“)

То је вероватно кључни разлог због којег је Диздарева стилска пиротехника на енглеском привукла и негативну и позитивну критику¹⁶, а можда и разлог због којег га је енглески издавач тек осам година после сарајевског издања превода коначно прихватио.

Садржај

Садржај песама се може анализирати с две тачке гледишта: преводачког процеса и циљне рецензије.

¹⁶ Снага очекивања се потврђује тиме што је негативна критика дошла од критичара без знања босанске књижевности, а одбрана од стручњака савремене босанске поезије: Францис Р. Јонес, „Превођење духовног простора/времена: поновно стварање Каменог спавача на енглеском језику“, у *Преводитељев пут*, прев. Русмир Махмутџеџајић, Сарајево: Vuubook, 2004, 219-239.

Процеси сазнања и претварања

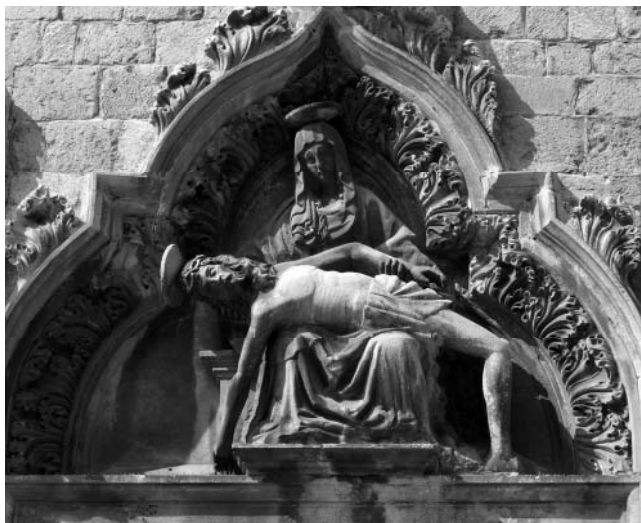
По правилу, Лалићев песнички садржај не представља велике проблеме за разумевање и реконструкције. По мом мишљењу, то је тако јер снага његове поезије лежи у особитим песничким видовима којима описује универзална искуства – перцепцију, искуство природног света, љубав, лично и културно сећање. Додуше, површна тематика мањег броја његових песама базирана је на географској или историјској специфичности – нпр. Пиета на дубровачкој цркви, или пад Византије Крсташима и онда Отоманима. За преводиоца то значи процес истраживања, не само за писање фуснота него и за само превођење. Пре појаве интернета то је значило ићи у специјалистичке библиотеке или тражити информацију од самог песника. Тако, у раном нацрту „Портал: Пиета“ „Клизиш ми са колена,, превео сам као „You are sliding to me down the generations“. Тек кад ми је Лалић показао слику (Фигура 4) то сам променио у „You are slipping from my knees“.

Међутим, при превођењу Лалићеве поезије има јако мало проблема приликом превођења терминологије. Специјалистичка поморска терминологија из „Увода у поморско право“ је, на пример, изузетак а не правило.

Код Попе и Куленовића преводиоцу је тешко да се сналази у њиховим херметичним световима. Али пошто су елементи ових светова исти као и у на нашем свету, нема проблема са терминологијом. У том смислу, већи проблем преводиоцу представља

и Диздарев *Камени спавач*, уколико сам преводилац не познаје босанску историју.

Фигура 4: Портал: Пиета



Рецепција

Лалићева стилска вештина и филозофско-сензуална дубина његове поезије значајни су чиниоци за успешно превођење његове поезије. Такође важни фактори за успешно превођење његових песама јесу и приступачност и бистрина његовог текстуалног света¹⁷, као и универзалност елемената овог света: море, сунце, киша. А то је тако јер се Лалић углавном представио као медитерански песник, а не само као српски или југословенски песник. Дакле, Лалићев текстуални свет представља углавном

¹⁷ „Text world“: Peter Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*, London: Routledge, 2002, 136-141.

медитерански свет. А овај свет познају и енглески читаоци: и они знају и за Francesco d'Assisi и Византију, можда су чак посетили и Дубровник, итд. Али, с друге стране, тај медитерански свет је истовремено њима стран да би их посебно усхитио.

За разлику од Лалићевог текстуалног света, текстуални свет Попе је на први поглед мање приступачан. Али његова поетика се поклапала са постојећом енглеском поетиком, или, тачније речено, припадала је оном правцу коме су припадали песници као што су Ted Hughes, а који су тражили ревитализацију енглеске поезије 70-их година¹⁸. Из тог разлога је и Попина поезија прихваћена као занимљива и узбудљива.

Херметичност Куленовићевог текстуалног света сама по себи не би требало да представља препреку страном читаоцу. Али језичке тешкоће и стилске иновације (комбинација модернистичког садржаја и класичног облика, која, претпостављамо, сувише ремети енглеска књижевна очекивања), ипак представљају препреке за читање и разумевање.

Диздарев текстуални свет се заснива на босанској географији и историји, тако да је енглеском читаоцу за правилно разумевање његове поезије неопходно да прочита и увод у којем се дају додатна објашњења, а то читаоцу представља додатни напор. Зато је *Stone Sleeper* највише успеха имао код оних енглеских читалаца који су познавали

¹⁸ Jerzy Jarniewicz, „After Babel: translation and mistranslation in contemporary British poetry“, *European Journal of English Studies* 6/1: 87-104, 2002.

босанску културу и њену прошлост. Међутим, као што се зна, *Камени спавач* још није издан ни дистрибуиран изван јужнословенског простора, због чега је ова књига остала ван домаћаја енглеских издавача.

Закључак

Сва ова четири представника Велике југословенске генерације, као ваљда сви велики песници, спајају техничку песничку вештину са вишеслојношћу песничког смисла, осећања и искуства. Имају и различите песничке особине. Из овог чланка можемо закључити да су две особине кључне за преводилачки процес: разумљивост изворних песама и, још више, присутност или одсутност риме. Ове особине у великој мери одређују преводљивост песама, односно утичу на квалитет превода у циљној култури. Међутим, успешна рецепција преведене поезије није само питање песничког квалитета и расположивости. Други чиниоци у успешном преношењу циљним читаоцима јесу приступачност језика и текстуалног света, као и равнотежа препознатљивости и познатости текстуалног света.

У оквиру ових чиниоца, кључне црте Лалићевог песништва за преводиоца су разумљивост и формална разноликост. То значи да готово свака песма представља нов доживљај, и ново уживање – али и то да углавном песме средњег периода представљају Лалића енглеским читаоцима. Успех ових песама почива вероватно на комбинацији неколико разлога: бистрине песничке речи, спајању сензуал-

ности искуства са дубином мисли, и на томе што им је Лалићев песнички свет истовремено и познат и нов.

Francis Jones

IVAN V. LALIĆ AND THE “GREAT YUGOSLAV GENERATION”: TRANSLATION AND RECEPTION

Summary

In this paper I compare my experiences as a translator of Lalić’s poetry with those of translating other poets of the “Great generation” of Yugoslav poetry of the second half of the 20th century (Vasko Popa, Mak Dizdar and Skender Kulenović). My first aim in doing so is to establish a framework for comparing the translations and the reception of individual poets from the same linguistic, cultural and historical-political area. The second aim was to establish the specific features of the process of translating Lalić’s poetry, the reception of his poetry among publishers and readers in Great Britain, caused by his Mediterranean orientation and philosophical subtleties.

Владимир Петрић
ИВАН & ЕМИЛИ:
ЉУБАВ НА УНУТАРЊИ ПОГЛЕД

Ретки су преводиоци стихова испеваних на другим језицима, који успевају да пронађу речи/изразе са одговарајућим значењем, интензивним емотивним дејством, мисаоном комплексношћу, неконвенционалном прозодијском структуром, и дејствујућом римом (сликом). Међу такве спада Иван В. Лалић, чији препеви стихова Емили Дикинсон поседују јединствене садржинско-формалне особености по којима се њено стихотворство знатно разликује од поезије не само њеног времена него уопште одише особеношћу. Узрок томе је сличност између два уметничка менталитета — Ивана и Емили — подударност њиховог односа према људском битисању, смрти и времену, смисао за оригинално уобличавање песничке фразе, и способност да свој микрокосмос кондензују у поетску срж из које, као из атомског језгра, зрачи безмерна енергија. Очигледно је да се „догодило“ уметничко спајање двеју песничких природа, зачето једног јесењег дана 1981. године када је Иван, као гост Фулбрајтовог програма, заједно са мном и Даром, мојом супругом, посетио Емилин дом (Хомстед/*Homestead*) у Амхерсту. Резултат те посете био је српски превод/препев монодраме *Лепотица Амхерста* Вилијема Љуса¹, премијерно изведе-

¹ Вилијем Љус, Иван В. Лалић, *Лепотица Амхерста* — *позоришни комад написан на основу живота Емили Дикинсон*.

не у Београду 25. новембра 1984. године. Иван је препевао Емилине песме, прозни текст је превела његова супруга Бранка, а Дара креирала Емилини лик. Представа (у мојој режији), приказана у многим градовима бивше Југославије, учествовала је на Фестивалу монодраме у Земуну, и смотри „Гавелине свечаности“ у Загребу, а критичар НИИ-а Владимир Стаменковић ову представу је уврстио у десет најбољих позоришних остварења у бившој Југославији.

* * *

Иван није одмах пристао да препева *Лепотицу Амхерста*: напуштајући Кембриџ, обећао је да ће нам јавити ако то буде одлучио. После неколико месеци, послао нам је „на увид“ једну Емилину песму која, на наше изненађење, није била укључена у Љусову монодраму. Тек доцније сам открио да је приликом читања целокупне збирке Емилиних стихова — око 1800 на броју — та песма оставила снажан утисак на Ивана, због чега је одлучио да је одмах и препева. Песма је изузетна по томе што открива Емилину способност да се пренесе у имагинарно стање (умирања), размишљајући о хипотетичкој ситуацији. Схватајући живот као позориште/позорницу, Емили описује како је, лежећи на самртничкој постељи, „*пред* [свој] *задњи*

Песме Емили Дикинсон (НИРО/Књижевне новине: Београд, 1976); на крају књиге, објављено је и двадесет других песама које је Иван препевао после премијере монодраме. Наслов енглеског оригинала: *The Belle of Amherst — A Play Based on the Life of Emily Dickinson* by William Luce (Houghton Mifflin Company, Boston, 1976).

наступ“ у собу улетела муха и „*испред светилке је стала*“, у чему су поједини критичари видели инкарнацију Светог Духа, који је у виду инсекта (*sic!*) посетио умирућу песникињу — прилично банална интерпретација песничког симбола. У питању је много суптилнија метафора која открива Емилин идиосинкретички поглед на живот, и њен дубоко егзистенцијални однос према смрти, што Иванов препев адекватно изражава.

Кад умирах, зачух мухе зуј.
Тишина собе моје
Беше к’о она што се
у предаху олује чује.

Свуд очи исцеђене, суве,
Посвуда укочен дах
Пред задњи наступ, кад се
У соби појавио краљ.

Завештах све успомене, отписах
Делове свога духа,
Колико смогох — а тада у собу
Улетела је мајушна муха.

Уз плавичаст, трептав, и клецав зуј,
Између мене и светлости је стала;
А кад прозори отказаше, тада
Пут виду свом више нисам знала².

² Иван В. Лалић, Емили Дикинсон: *Лепотица Амхерста* — позоришни комад, и друге песме Емили Дикинсон, (НИРО/Књижевне новине: Београд 1976), стр. 92.

*[I heard a fly buzz when I died;
The stillness in the room
Was like the stillness in the air
Between the heavens of storm.*

*The eyes around had wrung them dry,
And breaths were gathering firm
For that last onset, when the King
Be witnessed in the room.*

*I willed my keepsakes, signed away
What portion of me be
Assignable - and then it was
There interposed a fly,*

*With blue, uncertain, stumbling buzz,
Between the light and me,
And then the windows failed, and then
I could not see to see.^{3]}*

Прочитавши песму, запитоа сам се шта је навело Ивана да као прве преведе наведене стихове. Када сам му поставио то питање, одговорио је да га је „зуј мухе“ који песникињу испраћа из живота дубоко импресионирао, па је „као у неком трансу“ одмах почео да је преводи. Иванова интерпретација

³ Као и други, овај препев је „прошао“ кроз неколико фаза лингвистичког усаглашавања са оригиналом. Уопште, Иван је често консултовао мене и нарочито Дару, чак и после премијере, у настојању да препевани стихови делују што неопсредније приликом читања и рецитована, што се може видети упоређивањем овде наведене песме са оном која је штампана у Ивановој књизи (стр. 92).

знатно је одударала од концептуалног (библијског) „читања“: зујање инсекта он је протумачио као сензорно миропомазање пред песникињин одлазак у Вечност, са чиме сам се потпуно сложио. Обојицу нас је фасцинирао трећи стих друге строфе у којој, уместо уобичајене фразе „задњи час“ (што је метафора за смрт), Емили каже „задњи наступ“ (last on’ set) у коме се на сцени појављује „краљ“ у улози смрти која је дошла по песникињу. Изједначавајући живот са представом која неминовно мора да се оконча — не криком, већ зујањем мајушног инсекта — сматрајући пролазност „неумитном формулом“ на којој је заснован овај свет, Емили се опрашта од створења за које људско умирање нема никаквог значаја, потврђујући своју наклоност према свим бићима која обитавају у природи.

Током рада на представи *Лепотица Амхерста*, Иван, Дара, Бранка и ја смо наставили да разговарамо о Љусовој драми и Емилиној поезији, обраћајући нарочиту пажњу на звучање стихова у оригиналу као и препеву, преслушавајући магнетофонске траке америчких глумица које су рецитовале Емилине песме. Закључивши да су наша схватања садржинских и формалних одлика Емилиног стихотворства готово идентична, Иван је предложио да напишем есеј о Емилином песништву, што сам прихватио, и на чему још увек радим (делови мог текста су укључени у монодраму *Емили, Емили ...*, о којој ће доцније бити речи). Уместо Емилиних стихова које је Љус ставио као мото на почетку своје монодраме (*Me - come! My dazzled face*), Иван је одабрао следеће стихове као мото књиге: *„Ко сва небеса да су звоно, / А све је једно ухо само, / А ја и тишина*

- *чудна бића / Самотно насукана амо*“. Ови стихови такође потврђују сличност између Ивановог и Емилиног става према људском постојању, као и склоност ка визуелном дочаравању призора, мање са намером да се постигне одређени уогођај (*mood*), него у циљу што продорнијег сагледавања „безграничног унутрашњег простора духа“, како би рекао Иван.

У свом надахнутом поговору српском препеву/преводу *Лепотице Амхерста*, Иван је објаснио порекло и дејство Емилине песничке имагинације на следећи начин: „У самотништву, где се физичко битисање песникиње ограничавало на простор њене куће и баште, визура Емилине поезије ’телескопира’ се са опажајне непосредности у безгранични унутрашњи простор духа, где се онда фокус изоштрава на детаљима једне целовито сагледане метафизичке драме. Ту драму Емили Дикинсон преводи на језик сажетих катрена, у којима се апстрактни појмови и предмети реалног света спајају у слике и склопове чија луцидна особеност на свакој њеној песми оставља јасан траг, као жиг златара, незаменљиви знак исте генијалности, што стоји иза њеног песничког исказа. Тај исказ доживљавамо као перманентну дискусију, коју песникиња води са космосом као креацијом чије несавршенство треба ставити у светлост поетског парадокса у коме нас увек и наново задивљује спој криптичког, гномичког или сентенциозног са конкретном свежином и чулним дејством слика.“ Овакву дефиницију песничке имагинације и прозодијског поступка у стању је да изрекне једино неко ко поседује одговарајући уметнички сензибилитет,

уз способност аналитичког понирања у смисао јединственог поетског бића Емили Дикинсон.

У огромној критичкој литератури посвећеној стваралаштву ове песникиње, тешко је наћи тако прецизну анализу Емилиног стихотворачког поступка, и њених, умногоне енигматичких поетских метафора. Свестан тога, Ива се у препевима њених стихова препуштао сопственој песничкој имагинацији, ризикујући да се исувише „отисне“ од обала оригинала, али да при томе не изневери дух изворне песничке визије. У одређеном смислу, Емилине песме су га подстакле да испева њихове „поетске двојнике“, што је много више, и продорније, од „адекватног“ превода стихова. То потврђују две песме: једна посвећена змији, а друга звуцима који извиру из природе. У Ивановом препеву, обе песме драматично и сликовито „телескопирају безначајност опажајне непосредности у безгранични унутрашњи простор духа“, који се изједначава са субјективним универзумом у коме се одиграва дубоко лична „метафизичка драма“.

Узан један створ се креће
Понекад у трави.
Можда срели сте га. Нисте?
Ненадно се јави.

Трава се дели к’о под чешљем,
Пегава нека стрела сине,
Склопи се око стопала ми,
И поново издужи када мине.

Ал' чим се сагох да ухватим га
Он измигољи се - нестаде га.
Многа створења природина
Знам, и она мене знају,
За њих ме дубок занос веже
У нераздвојном загрљају.

Ал' никад не сретох тога створа,
У друштву или самотности,
А да срце се није стегло
И следиле се кости⁴.

*

Од свих звукова отпослатих
Ништа не пуни душу моју
К'о сетни ритам уздрхталог грања
Безлична мелодија, коју
Изводи ветар невидљивом руком,
Прстима додирујући небо,
Уз чудесне промене,
Сурвавајући се громко,
С прегрштом арија —
Омамљујући богове и мене.

Док звучне чете ветра налећу —
И по вратима кућа добошаре,
Птице ми над главом круже
Да с њима музику остваре.

⁴ Емили Дикинсон, *Лепотица Амхерста* — позоришни комад
и друге песме Емили Дикинсон, стр. 69.

Као да неки караван звукова
На бескрајним небеским пустињама
Сребрне трагове нежно закова,
Искиданим тананим линијама,
У дружби сливеној — без шава⁵.

* * *

Као ни Иванова, ни моја и Дарина веза са Емилином поезијом није била окончана премијером *Лепотице Амхерста*: „прогоњен“ сећањем везаним за овај пројекат, две деценије после београдске изведбе, 1984. године, написао сам „сценско/видео сећање“ *Емили, Емили ...*⁶, у коме Дара „васкрсава“ оно што је претходило премијери Љусове монодраме, користећи цитате из моје недовршене студије о Емили Дикинсон. У представи, која ће бити изведена крајем 2008. године на камерној сцени Гуарнериус (поред Бајлонове пијаци), Дара такође објашњава како смо са Иваном, посетили Емилин гроб у Амхерсту, где се, по њеном мишљењу, зачела Иванова одлука да препева стихове у Љусовој монодрами. Обоје смо то осетили посматрајући његово лице, док је стајао пред Емилиним гробом. Сцена у којој се тај догађај описује наведена је у целини.

⁵ Вилијем Љус, Иван В. Лалић, *Лепотица Амхерста — позоришни комад написан на основу живота Емили Дикинсон. Песме Емили Дикинсон*, стр. 99.

⁶ *Емили, Емили ...* Сценско/видео сећање у интерпретацији Даре Чаленић као Емили Дикинсон; драматуршко-сценска обрада Влада Петрић; препев песама Иван В. Лалић (Кембриџ — Београд, 2005—2008).

Сцена 12

(Инсерт 10)

На екрану се смењују разгледнице Кембрица и Харвардовог универзитета, после чега следе фотоси Амхерста са Емилиним домом/музејем, и гробљем на коме је песникиња сахрањена. Дарин уводни коментар се најпре чује „*off*“ (преко пројекције), а када се појаве кадрови Амхерста, она ступа на просценијум, обраћајући се директно публици.

Дара (*off*, затим публици):

Ово је чувена Вајднерова библиотека на Харварду, где су похрањени Емилини оригинални рукописи и документи везани за њен живот. Случај је хтео да се Влада и ја баш ту састанемо са Иваном В. Лалићем, који је као Фулбрајтов стипендиста посетио Харвард 1981. године. После обиласка библиотеке, на вечери у факултетском клубу, показали смо му оригиналну монодраму *Лепотица Амхерста*, која је у то време извођена на Бродвеју, и предложили да је преведе на наш језик. Избегавши одговор, Иван је рекао да обожава не само Емилину поезију, него и њен однос према животу и смрти, што нас је охрабрило у настојању да га наговоримо да се подухвати посла. У том циљу смо, сутрадан, сво троје посетили Амхерст, Емилин дом/музеј „Хоумстед“, и старо гробље на коме је песникиња сахрањена. Био је то заиста дирљив и упечатљив призор: Иван је дуго гледао у Емилино име, исклесано на каменом стубу, као да ми нисмо присутни, што је помало деловало непријатно. Одједном се окренуо и топло ме загрлио. Шта је осећао — не

знам, а ја сам у том додиру назрела откуцај Емилиног срца, убеђена да је Иван одлучио да се прихвати препевавања Емилиних стихова. Сутрадан, напуштајући Кембриџ, рекао нам је да ће јавити када буде одлучио да преведе Љусову монодраму. После више од годину дана, обавестио нас је да прозни текст монодраме приводи крају његова супруга Бранка, а да он још увек препевава Емилине стихове. Још толико времена је протекло до премијере *Лепотице Амхерста* у Београду, којој су присуствовали Бранка и Иван, задовољни исходом нашег заједничког подухвата, што је потврдила и чињеница да је Иван наставио са препевавањем Емилиних песама, од којих су неке укључене у ово извођење, које посвећујемо — Ивану В. Лалићу! Све бих дала када би он могао да присуствује овом „сценском/видео сећању“, али њега више нема ... Можда би, као Емили, требало да узвикнем: „Па шта онда“/ „*But what of that?*“

Сигурна сам да би то Ивану пријало.

Размишљам: Умирање —
Кад и највећу животну снагу
Надмаши распадање,
Па шта онда?

Размишљам: Земља је мала —
А патња бескрајна —
И толико је залâ,
Па шта онда?

Размишљаам: у Небесима
Изравнаће све се —
Биће то нова једначина, —
Па шта онда?⁷

Ако је тако мислила и осећала, како је Емили успевала да подноси своје постојање, чији је притисак изједначавала са „теретом“ црквеног поја („*That oppresses, like the weight / Of cathedral tunes*“). Из чега је Емили црпла толику енергију коју је улагала, не само у поезију, него и у опсежну кореспонденцију са пријатељима, у кување, уређивање баште, прављење хербаријума — недавно пронађеног и објављеног⁸ — и у остале кућне послове. Као и њена, нажалост, делимично сачувана писма испуњена поетским заносом, Емилини рецепти, нарочито за слаткише, понекад звуче као виртуозне реторичке декларације (у Љусовој драми постоји изванредно ефектан монолог у коме Емили „обелодањује“ свој рецепт за „црни колач“). Трагајући за „животном једначином“, „ослушкујући само себе, уз дијалог са својим одјецима“⁹, она је одговор на егзистенцијална питања назирала кроз понирање у природу, додиривање цвећа и лишћа, посматрање

⁷ Вилијем Љус, Иван В. Лалић, *Лепотица Амхерста — позоришни комад написан на основу живота Емили Дикинсон. Песме Емили Дикинсон*, стр. 77.

⁸ *Emily Dickinson's Herbarium*, Hardcover edition, 400 pressed flowers, 68 color illustrations, Cambridge: Harvard: Belkap Press, 2006. 208 pages.

⁹ Иван В. Лалић, „О поезији Емили Дикинсон“, поговор у књизи *Лепотица Амхерста — позоришни комад написан на основу живота Емили Дикинсон. Песме Емили Дикинсон*, стр. 107.

облака, у немуштом разговору са животињама у врту Хоумстеда, где се осећала као у цркви.

Неки недељу проводе у цркви —
Ја у врту славим је.
Птице ми певају у хору,
А воћњак за ме — храм је.

Неки празник у одежди славе,
Ја на крилима својим сневам;
Уместо да размахује звона тешка
Мали звонар умилне песме пева.

Проповед држи Бог — свештеник врли,
Проповед недугу, и тако
Уместо да у небо стигнем — на крају,
Ја тамо идем у тренутку сваком.

У име пчела и лептира,
У име поветарца и птица,
Док вечна мелодија свира
Озарујући људска лица.

У песми написаној 1862. године, 657. по реду од укупно 1785 колико их је испевала, Емили наду проглашава „пернатом“ („*Hope is the thing with feather*“). Не успевајући да остане у сновима, понајмање да задовољи интимне пориве — о њеној сексуалној преференцији постоје различита нагађања — заточена у Хоумстеду, и врту који га окружује, Емили је флору и фауну опевала у готово исто толико стихова колико их је посветила размишљању о егзистенцијалним (филозофским)

проблемима. Од најранијег детињства није осећала потребу да путује, никада није видела морску пучину — о којој је заносно певала — чак ни када је (само једном) посетила Бостон. За спознају живота и природе, била јој је довољна њена „минијатурна прашума“, како је називала врт који повезује Хоумстед и Евергринс. Ту је, из дана у дан, могла да утоли своју, како се један критичар изразио, „незајажљиву имагинацију“, што је и сама истицала у својим стиховима, међу којима је и песма која почиње изјавом: „*I dwell in Possibility / A fairer House than Prose*“.

Боравим у Могућности,
Од прозе лепшој кући —
Крај више прозора можеш стати
На више врата ући

Свака одаја као кедар —
Ту не може да продре око —
А вековечни кров јој чине
Небески забати — високо.

Гости су племените врсте —
А чиме бавим ту се?
Ширим руке своје уске
Да рај саберем у се.¹⁰

¹⁰ Вилијем Љус, Иван В. Лалић, *Лепотица Амхерста — позоришни комад написан на основу живота Емили Дикинсон. Песме Емили Дикинсон*, стр. 33.

Иван и ја смо се сложили да ова песма представља метафору за песничко стваралаштво: *possibility*/могућност то је имагинарна стаза којом је Емили трагала за смислом битисања. За њено духовно успеће (*spiritual ascent*) није био потребан црквени ритуал, већ непосредан контакт са природом чију је моћ откривала у свим изданицима природе: у влатима траве, онемоћалој птичици, несташној змији, опалом листу, пчели и лептиру, сунчевом зраку што се пробија кроз облаке, чак и у потпуној тами у којој је, како признаје, видела боље и више („Што не видим видим боље“ / „*What I don't see I see better*“). Продорнији од спољњег, Емилинин „унутарњи поглед“ непрекидно се уплитао у њену перцепцију стварности, помажући јој да сагледа оно у шта „не може да продре око“ (*impregnable of Eye*), или што је претпостављала да ће се догодити „пред задњи наступ“ (*the last onset*). О Емилином амбивалентном односу према смрти могла би се направити нека врста поетског опела, илустрованог декоративним графичким цртежима објављиваним у старим књигама и часописима, што их је Емили издашно читала и сакупљала.

„Сценско/видео сећање“ *Емили Емили ...* завршава се песмом у којој Емили предвиђа сопствену смрт, али на друкчији начин и са различитим осећањем од визије смрти наговештене зујањем мухе. И у овој песми Емили испраћају, тачније, одводе у вечност, животиње — коњи упрегнути у звездане кочије. Ти величанствени стихови, у Лалићевом препеву, набијени су истим поетским заносом

као и оригинални, визуелно импресивни, преплављени препорођајном, нимало апокалиптичном, визијом песникињиног „задњег путовања“ — не у утробу земље, него у бескрајне просторе свемира. За разлику од представе, у телевизијском извођењу *Лепотице Амхерста*, ти стихови су се чули „off“, док су на екрану пројигцирани полуапстрактни облици кретања свемирских тела, уз музичку пратњу. Док ово пишем, још увек се двоумим како да завршим *Емили, Емили ...*: да ли са концентрацијом на свемирске констелације и сунчеве протуберанце (које сам набавио у хардвардовој опсерваторији), или Дариним непосредним обраћањем публици. У тексту се дате обе могућности.

Сцена 18

(Инсерт 15)

Позорница се постепено замрачује, док се на екрану (у позадини) оцртавају полуапстрактни облици звезданих маглина и сунчевих потуберанци у непрекидном кретању, са променљивим бојама, уз пратњу музичке композиције „Песме простора“ Љубице Марић. Одевена у белу хаљину, Дара рецитује стихове, без смањења интензитета пројекције и музике у позадини. Друга опција: Дара почиње да рецитује тек када се екран потпуно замрачи, а музика пригуши.)

Дара (публици):

Име што су га попрскали водом

На мом лицу, у сеоској цркви
Емили, Елизабет
Без употребе је — сада.
И нека га ставе међу моје Лутке,
Као и детињство моје, калем са концима
Који не удевам више.

Јер не могох по смрт да свратим,
Љубазно дође она сама —
У кочији смо се возили
И бесмртност са нама.

Јездили смо полако, јер њој се
Журило није, а за мене
Преста рад и доколица
За љубав Уљудности њене.

Прошли смо школу, вреву деце
У дворишту, на одмору,
И поља окатога жита,
Заобишли смо сунце на заласку —

[И'л боље, оно нас је мимоишло.
Све влажнија је роса била,
Хаљина ми паучина
Беше — огртач од тила.]¹¹

¹¹ Тек после Иванове смрти, током истраживања везаног за мој есеј о Емили Дикинсон, открио сам да строфа [обележена заградама] не постоји ни у једном издању њених песама! Зашто и како је та строфа ушла у српски превод/препев *Лепотице Амхерста*? О томе је, сада, могућно једино нагађати. Није ли на тај начин Иван хтео да се песнички „сједини“ са Емилиним песничким генијем? Прави разлог Иван је однео у “одају од алабастра“ (Емилина метафора за гроб).

Застасмо пред кућама неким
Што на отоке земље личе,
Једва да видљив кров им беше,
Са венцем који тле дотиче.

Отада — векови су прошли,
Ал' сваки краћи је за мене
Од дана слутње да су главе
Коња — ка вечности усмерене.¹²

* * *

На крају, треба да објасним због чега је песма која почиње стиховима „Има једна коса светлост“ (*There's a certain slant of light*) одабрана за „анкор“ на крају будуће представе (уколико се за то укаже потреба), иако је то једна од двадесет песама што их је Иван препевао после премијере монодраме *Лепотица Амхерста*. Претпостављам да је то последња Емилина песма коју је Иван препевао, а што је наговестио у поговору свога превода *Лепотице Амхерста*, где каже: „Једна песма Емили Дикинсон започиње стихом 'Има нека коса светлост'. У таквој косој, или искошеној светлости, исписан је рукопис ове песникиње која неизмерно воли иронију и парадокс, успевајући да богатство слика венчава са крајњом економичношћу израза“. Без обзира колико је ова претпоставка тачна, наведена Емилина/Иванова песма подстиче на интензивно

¹² Вилијем Љус, Иван В. Лалић, Бранка Лалић, *Лепотица Амхерста — позоришни комад написан на основу живота Емили Дикинсон. Песме Емили Дикинсон*, стр. 80.

размишљање какво је, по мом мишљењу, опседа-
ло ове две сродне песничке душе, које су спознале
„терет поја(ња)“ у цркви које су се обоје клонили,
или су врло ретко одлазили, општећи са богом у
природи коју су обожавали — Емили у животиња-
ма и биљкама, Иван у морској пучини. И поред
таквог става према цркви, у дубини душе нису се
одrekli Бога, још мање проклели га (иако је Емили
сматрала бога „одговорним“ за патње које подносе
људи и животиње), као што потврђује Емилина пе-
сма, чија прва строфа у оригиналу гласи: „*There’s
a certain slaint of light / On winter afternoons / That
oppresses, like the weight / Of cathedral tunes.*“

Има нека кôса Светлост
У зимско поподне, која
Тишти, као што у цркви
Прожима нас терет поја.

Дубоку задаје рану,
А Ожиљци не остају.
Разлика се осећа — изнутра,
Тамо где Значења настају.

Никога нема да нас поучи
Како да подносимо очајање
И бол који долази Одозго,
Неумитно, као Постање.

Кад наиђе, Природа побледи,
Сенка се свог даха боји,
Кад одлази, назре се даљина

Што до Смрти постоји.¹³

Аналитичко упоређење овог, као и других Иванових препева са Емилиним оригиналним стиховима, потврђује да је он настојао, и успевао, не само да на српски језик пренесе емотивно/мисаоно дејство/значање Емилиних стихова, него и да верно репродукује њен поетски „рукопис“. Свестан да „превод песме није и не може да буде оно што је фотографија или репродукција једног уметничког дела“, пишући о проблему препевавања стихова са других језика (у поговору *Лепотици Амхерста*), Иван каже: „Ради се о покушају ре-креације једног света, једног задатог микрокосмоса, уз помоћ елемената другог, паралелног света садржаном у другом језику. При томе је битно да се не изневери суштина и природа датог модела, како би детаљи били решени ако не семантички идентично, онда семантички адекватно оригиналу. Наравно, уз настојање да се преводилац што више приближи не само духу, нити једино песничкој логици, него слову и облику оригинала. Нешто се при томе понекад и губи, иако не нужно и не на исти начин — од случаја до случаја. Премда остаје и недостижно. Али ако на крају препев постане поезија, преводилац је успео. О томе, као и када је реч о оригиналу, просуђује читалац“. Сматрајући да најверодостојнију „пресуду“ о вербално-звучном дејству његових препева Емилиних стихова најбоље може да донесе глумица која их интерпретира на сцени, често је и после премијере *Лепотице Амхерста* подстицао

¹³ Вилијем Љус, Иван В. Лалић, *Лепотица Амхерста* — позоришни комад написан на основу живота Емили Дикинсон. *Песме Емили Дикинсон*, стр. 87.

Дару да рецитује његове препеве. Посебно га је занимало да ли има потешкоћа приликом изговарања стихова у којима се мисао протеже и кроз неколико строфа, на што му је она одговорила: „Морам признати да ми је доста времена требало да их научим напамет, али када их говорим на сцени просто ми клизе преко језика“. „Као мени преко душе“, изрекао се Иван, потврђујући сличност Емилиног и свог прозодијског поступка — разлог због којег његови препеви делују као аутентичан песнички исказ. Још једна ствар бива уочљива приликом упоређивања Иванових препева са Емилиним оригиналима: он лако и успешно проналази „случајну (необавезну) риму“ (*accidental rhyme*), која песми даје посебно ритмичко дејство, нарочито када се стихови говоре или слушају. За разлику од прецизно структурисаног, акцидентално римовање изузетно је по томе што, како би рекла Емили, „ненадно се јави“ („*its notice sudden is*“), делујући попут насумице пронађеног драгуља, који својим аудитивним блеском обасја језгро песничке инспирације. Акциденталну риму су Иван и Емили користили за појачавање драматичног дејства песме, сматрајући да таква прозодијска стратегија наводи читаоца/слушаоца да непрестано ишчекује следећу римовану строфу — нада јој се — што повећава интерес приликом читања, још више током рецитована/слушања песме.

Упоређивањем Иванових препева Емилиних стихова са његовим препевима других страних песника уверио сам се да су обоје посвећивали нарочиту пажњу лингвистичком обликовању стиха, не занемарујући при томе њихово значење.

Исто тако, на основу свог плодног препевавачког искуства, Иван је закључио да су неки страни песници „погоднији“ за превођење на српски језик, што је истакао у писму Чарслу Симићу (из Београда у Калифорнију 3. јун 1970), у коме каже да Симићев „фини ритам [на енглеском] постаје сасвим природно српски [подвукао В.П.] у српском“, поткрепљујући такав закључак својим препевом Симићеве духовите и суптилне песме „Кашика“¹⁴. Уопште, Иваново преводачко искуство, и његови текстови о тој делатности могу да буду од велике користи и другим преводиоцима стране поезије.

* * *

Слушајући америчке глумице како рецитују Емилине стихове уверио сам се да Дарино рецитовање Иванових препева делује исто толико импресивно и „сасвим природно“. Настојећи да „не изневери суштину песникињиног света и задатог микрокосмоса“, он је успевао да пронађе „лингвистички аналог“ за Емилине прозодијске конструкте, колико једноставне, толико вишезначењске и енигматичне. Ако поједине „детале“ и није пренео „семантички идентично“, већ „семантички адекватно оригиналу“ — створивши сопствену поетску варијацију на садржину исказану на енглеском — Иванови препеви дејствују аутентично, сопственом уметничком изузетношћу, баш као што велики композитори стварају варијације на

¹⁴ *Поглед преко океана. Преписка Ивана В. Лалића и Чарлса Симића 1969-1996*, приредила Светлана Шеатовић-Димитријевић, Чигоја штампа, Учитељски факултет Београд, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 64.

мотиве и музичке структуре својих претходника, посебно оних које воле и осећају као уметничку сабраћу (сасестре?). Као њен песнички „сабрат“, Иван је обожавао Емили исто као што јој се дивимо Дара и ја, уживајући у Ивановим препевима колико и у Емилиним оригиналним стиховима. Зато ћу поновити оно што сам изјавио на почетку овог текста: „Љубав између Ивана и Емили родила се 'на унутарњи поглед' (*'on the interior glance'*), чиме је успостављена нераскидива веза између двеју песничких душа“.

Vladimir Petrić

IVAN & EMILI:
LOVE ON THE INTERIOR GLANCE

Summary

The author chronicles the collaboration between him, Dara Čalrenić (actress and his wife), and Ivan V. Lalić during the translation and theatrical realization of the monodrama *The Belle of Amherst* by William Luce, in Belgrade, 1948. After completing his poetic transposition (as Petrić calls it) of Emily's verses (the prose text was translated by Lalić's wife, Branka), Ivan continued to transpose other Emily's verses, some of which are published at the end of the Serbian translation of Luce's book (Vilijem Ljus, Ivan V. Lalić & Branka Lalić, *Lepotica Amhersta - pozorišni komad napisan na osnovu života Emili Dickinson, i pesme Emili Dickinson*).

Comparing Ivan's poetic transpositions with Emily's originals, Petrić posits that their thematic connotation, as well as the formal structure are "alike," containing similar world views, aesthetic attitudes, and formal approaches, including "accidental rhyming." He compares Lalić's poetic transpositions of Dickinson's poems with the way great musicians transpose scores of other composers, especially those they respect and admire. Being her "poetic brother" Lalić produced some of the finest poetic transpositions of the foreign poetry into Serbian language. Petrić's final sentence reads as follows: "Love between Ivan and Emily happened on the interior glance, that established an unbreakable link between the two poetic souls."

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абот, Скот 389
Адам, Пол (Adam, Paul) 237
Адорно, Теодор (Adorno, Theodor Wiesengrund) 365, 389
Ајнштајн, Алберт (Einstein, Albert) 345, 346
Александер, Ронел (Aleksander, Ronelle) 60, 88
Андрић, Иво 334
Арагон, Луј (Aragon, Louis) 319
Асишки, Фрањо (Francesco d'Assisi) 293, 294, 308
Аћимов Ивковић, Милета 14, 431-443
- Бабић, Јосип 226
Баверсак, Г. В. (Bowersock, G.W.) 239
Бакхилид (Βαχυλίδης) 224
Балзак, Оноре де (Balzac, Honoré de) 389
Бальмонт, Константин Димитријевич (Бальмонт, Константин Дмитриевич) 59
Барић, Хенрик 389
Барт, Ролан (Barthes, Roland) 324, 325, 330, 344
Барток, Бела (Bartok, Bella) 350
Бас, Алан (Bass, Alan) 426
Бахтин, Михајл (Бахтин, Михаил Михайлович) 64
Бек, Ханс Георг (Bek, Hans-Georg) 234
Бекић, Томислав 350
Бели, Андреј (Белый, Андрей) 59, 60, 88
Бен, Готфрид (Benn, Gottfried) 149, 154, 348, 421
Берђајев, Николај Александрович (Бердяев, Николай Александрович) 389
Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van) 350
Благојевић, Десимир 30, 342
Блок, Александар Александрович (Блок, Александр Александрович) 59, 348
Блох, Ернст (Bloch, Ernst) 348, 356, 358, 361, 362, 365

- Богдановић, Димитрије 234, 385, 462, 466, 478
 Бодлер, Шарл (Baudelaire, Charles) 59, 88, 274, 319, 327-
 329, 333-336, 339, 341, 342, 426
 Бодријар, Жан (Baudrillard, Jean) 261
 Божовић, Гојко 462, 464, 478
 Бојанић, Петар 427
 Бојић, Милутин 20, 139, 154, 155, 200, 250, 323
 Боске, Ален (Bosquet, Alain) 319
 Бошковић, Александар 14, 399-429
 Брадфорд, Куртис (Bradford, Curtis) 245
 Брајовић, Тихомир 435
 Бранковић, Ђурђе 125
 Браунинг, Роберт (Browning, Robert) 274
 Бретон, Андре (Breton, André) 319
 Брјусов, Валериј (Брюсов, Валерий) 59
 Бродски, Јосиф (Бродский, Иосиф Александрович) 389
 Бубер, Мартин (Buber, Martin) 388
 Будимир, Милан 389
 Були, Мони де 319
 Бучер, Мартин (Bucher, Martin) 243
- Вагнер, Рихард (Wagner, Richard) 349
 Вазари, Ђорђо (Vasari, Giorgio) 290, 291
 Вајлд, Оскар (Wilde, Oscar) 389
 Валери, Пол (Valéry, Paul) 32, 57, 134, 139, 149, 154, 156,
 160, 285, 320-325, 330, 341, 344, 348, 374, 375, 389
 Валкот, Дерек (Walcott, Derek) 389
 Василије Велики 386
 Велмар-Јанковић, Светлана 74, 81, 87, 88, 158, 281, 282,
 285, 310, 311, 460, 478
 Вентути, Лоренс (Venuti, Lawrence) 488
 Вергилије, Публије Марон (Vergilius, Publius Maro) 215,
 217, 226-228, 230, 277
 Веселиновић, Соња 95
 Веселовски, Александар Николајевић (Веселовский,
 Александр Николаевич) 61

Виета, Силвио (Vietta, Silvio) 98
Вилијамс, Вилијам Карлос (Williams, William Carlos) 60,
65, 90
Винавер, Станислав 342
Витановић, Слободан 320, 323, 338
Витмен, Волт (Whitman, Walt) 339
Војиновић, Иво 269
Волпијус, Кристијана (Vulpus, Christaine) 119
Волтер, Франсоа-Мари Ауре (Voltaire, François-Marie
Arouet) 235, 236, 389
Вордсворт, Вилијам (Wordsworth, William) 77
Вукадиновић, Алек 162
Вуковић, Ђорђије 57
Вучковић, Радован 464, 467, 471, 478
Вучо, Александар 23, 50

Гал, Сели (Gall, Sally) 60, 61, 90
Гербран, Ален (Gheerbrant, Alain) 408, 410, 415, 416,
425
Гете, Јохан Волфганг фон (Goethe, Johann Wolfgang von)
119, 347, 365, 389
Гибон, Едвард (Gibbon, Edward) 236, 240
Глумац, Оливера 303
Голдинг, Луис (Golding, Louis) 386
Гордић, Исидора 426
Готовац, Влада 389, 393
Грајтер, Алојз (Greiter, Alois) 358
Грусе, Рене (Grousset, René) 320
Гурмон, Реми де (Gourmont, Rémy de) 320, 335-337, 344

Да Винчи, Леонардо (Da Vinci, Leonardo) 322
Дамаскин, Јован 46, 122, 202, 253, 284, 288, 289, 463
Данојлић, Милован 368, 389
Данте, Алигијери (Dante, Alighieri) 12, 44, 77, 270, 271,
273-278, 301, 386
Данунцио, Габријел (D'Annunzio, Gabriele) 285

Дарвин, Михајл (Darwin, Михаил) 66, 67, 68, 89
Де Медичи, Лоренцо (De Medici, Lorenzo) 269
Де Сосир, Фердинанд (De Soussire, Ferdinand) 412
Дединац, Милан 29, 35
Декарт, Рене (Descartes, René) 162, 189, 190
Делић, Јован, 14, 19-58, 95, 154, 272, 273, 277, 289, 314,
423, 425, 462, 478
Деретић, Јован 135, 136
Дерида, Жак (Derrida, Jacques) 401-403, 412, 416-418,
422-427
Дидро, Дени (Diderot, Denis) 127
Диздар, Мак 484-486, 488, 500, 501, 503, 504, 506
Дикинсон, Емили (Dickinson, Emily) 507-509, 511-530
Диркс, Леон (Dierx, Léon) 342
Дон, Џон (Donn, John) 77
Дучић, Јован 23, 53, 54, 61, 77, 80, 89, 121, 136, 203, 250,
269, 320, 323, 338, 340, 389, 423, 459, 465

Живојиновић, Бранимир 154
Животић-Ellermayer, Олга 61
Жув, Пјер Жан (Jouve, Jean Pierre) 44, 319, 339

Еко, Умберто (Eco, Umberto) 256, 261, 406, 419, 423-426
Елијар, Пол (Éluard, Paul) 319
Елиот, Томас Стернс (Eliot, Thomas Sterns) 12, 51, 52-54,
56, 57, 95, 103, 122, 133, 330, 339-341, 343, 344, 349-
351, 369, 388, 439, 447

Замуровић, Александар 81
Зорић, Павле 463, 478
Зубановић, Слободан 114, 131, 187, 372, 459

Иблер, Рајнахард (Ibler, Reinhard) 61, 68, 89
Ивић, Павле 478
Иглтон, Тери (Eagleton, Terry) 389

Илић, Војислав 13, 20, 36-39, 53, 55, 94, 201, 209, 225,
226, 230, 335, 336, 386,
446, 459, 465, 470

Иљин, Иван (Илин, Иван) 389, 390, 393

Ичин, Корнелија 61

Јакуповић, Есад 167

Јарнијевич, Јиржи (Jarniewicz, Jerzy) 504

Јастребов, Иван 80

Јаћимовић, Слађана 14, 109-132

Јејтс, Виљем Батлер (Yeats, William Butler) 231, 236,
244-251, 255, 256, 259, 263

Јерков, Александар 14, 419

Јефимија 45, 46

Јовановић, Александар 14, 15, 19, 57, 74, 85, 88, 89, 94,
101, 104, 110, 117, 138, 139, 145, 147-149, 162, 187,
203, 206, 251-253, 266, 271, 283, 284, 288, 302, 303,
305-308, 312, 314, 336, 337, 346, 348, 354, 370, 378,
379, 383-396, 411, 422, 426, 432, 445, 449, 450, 453,
454, 459, 461-465, 467, 471, 473, 478, 479

Јовановић, Бојан 235

Јовановић, Јован Змај 80

Јовановић, Миливоје 61

Јовић, Бојан 14, 231-263

Јулијан Апостата 239, 242, 243

Јустинијан 231, 279, 280

Кавафи, Константин (Καβάφης, Κωνσταντίνος Π.) 57,
133, 134, 160, 231, 238-244, 246, 250, 251, 263, 370

Кајо, Роже (Caillois, Roger) 342

Калер, Џонатан (Culler, Jonathan) 404, 418, 426

Ками, Албер (Camus, Albert) 389

Кардучи, Ђозуе (Carducci, Giosuè) 270

Карлић, Владимир 345

Кифер, Јенс (Kiefer, Jens) 93

Киш, Данило 488

Кјеркегор, Серен (Kierkegaard, Sören) 347, 348, 359, 365
Клауди, Кинга (Klaudy, Kinga) 495
Кнежевић, Милош 235
Коен, Леон 322
Комнен, Манојло 240
Константин Велики 232
Константиновић, Зоран 389
Копрившек, Кристина 425
Костић, Лаза 13, 20, 54, 80, 101, 202, 284, 288, 289, 314,
315, 340, 470
Крањчевић, Силвије Страхимир 341, 342, 446
Кристева, Јулија (Kristeva, Julia) 420
Крњевић, Вук 463, 479
Кујунџић, Драган 426
Куленовић, Скендер 33, 34, 39, 40, 484-488, 493, 500,
502, 504, 506
Курцијус, Ернест Роберт (Curtius, Ernst Robert) 226, 339

Лавањини, Рената (Lavagnini, Renata) 239
Лазаревић-Ди Ђакомо, Персида 14, 95, 151, 265-317
Лакан, Жак (Lacan, Jacques-Marie-Émile) 405
Лалић, Бранка 346, 508, 511, 517, 524, 530
Лан-Мерсје, Жилијан (Lane-Mercier, Gillian) 488
Леви-Строс, Клод (Lévi-Strauss, Claude) 42
Лежен, Клер (Lejeune, Claire) 320, 333, 344
Леки, Вилијам (Lecky, William) 236
Леметр, Жил (Lemaitre, Jules François Elie) 337
Леопарди, Ђакомо (Leopardi, Giacomo) 274
Лероа, Иг (Le Roux, Hugues) 237
Лесинг, Карл Фридрих (Lessing, Carl Friedrich) 106
Лесковац, Младен 28, 31, 33
Лефев, Морис-Жан (Lefebvre, Maurice-Jean) 320, 331,
344
Лист, Франц (Liszt, Franz) 285
Ломбар, Жан (Lombard, Jean) 237

Лотман, Јуриј Михајлович (Лотман, Юрий Михайлович) 216, 217
Лукан, Марко Анеј (Lucanus, Marcus Annaeus) 217, 218, 219
Лукић, Света 333
Луршеру, Волфганг (Lörscheru, Wolfgang) 486

Љапина, Лариса (Љяпина, Лариса) 65, 66, 89
Љус, Вилијем (Luce, William) 507, 508, 511, 515, 517, 518, 520, 524, 526, 530

Мајендорф, Џон (Meyendorff, John) 385
Мајер, Ханс (Mayer, Hans) 345, 348, 359, 365
Максим Исповедник 386
Максимовић, Десанка 22-24, 28-30, 40, 324
Маларме, Стефан (Mallarmé, Stéphane) 13, 321, 336, 409, 471
Малиновски, Бронислав (Malinowski, Bronislaw) 42
Ман, Томас (Mann, Thomas) 152
Мандельштам, Осип (Мандельштам, Осип Емиљевич) 80, 89
Манојловић, Тодор 26
Маретић, Томо 201
Марић, Љубица 522
Марковић, Мирослав 215
Марковић, Предраг 48
Мастард, Хелен (Mustard, Helen) 67, 68, 89
Матић, Душан 139
Махмућехаић, Русмир 501
Микеланђело, Буонароти (Michelangelo, Ludovico di Leonardo di Buonarotto Simoni) 105-107
Микић, Радивоје 57, 80, 81, 83, 84, 89, 95, 118, 143, 284, 296, 297, 300, 302, 303, 357, 401, 407, 422, 426, 431, 451, 474, 479
Милановић, Александар 14, 459-480
Милановић, Душица 379

Милер-Цетелман, Ева (Müller-Zettelman, Eva) 93
Милетић, Слободан Св. 345
Милић, Новица 413, 427, 428
Милош, Чеслав (Czesław Miłosz) 327
Милутиновић, Мирослав 255
Миљковић, Бранко 103, 162, 250, 269, 368
Миње, Жак-Пол (Migne, Jacques-Paul) 243
Мирковић, Лазар 466
Мирковић, Милосав 268
Мирковић, Чедомир 460, 479
Михаиловић, Константин 340
Мишић, Зоран 25, 31, 32, 42, 49, 54, 73, 150, 151, 333,
369
Младеновић, Иван 416, 423, 427
Молине, Триса де 358, 360
Монтале, Еуђенио (Montale, Eugenio) 272-275, 277, 278
Монтерлан, Анри де (Montherlant, Henri de) 388
Монтескје, Чарлс (Montesquieu, Charles) 236
Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus)
345-347, 353-365
Муџијевић, Перо 426

Назор, Владимир 269
Настасијевић, Момчило 61, 349, 388
Негришорац, Иван 14, 161-192
Недељковић, Душан 189
Неруда, Пабло (Neruda, Pablo) 319
Николић, Милица 14, 135, 157, 158
Нисенски, Атанасије 410
Нисенски, Гргур 410
Ниче, Фридрих (Nietzsche, Fridrich) 388
Новаковић, Јелена 14, 97, 319-344, 360, 405, 427
Новалис, Фридрих фон Харденберг (Novalis, Friedrichs
von Herdenberg) 348, 405
Ного, Рајко Петров 45
Нуво, Жермен (Nouveau, Germain) 342

Нушић, Бранислав 80

Оболенски, Димитриј (Оболенский, Димитрий) 235
Овидије, Назон Публије (Ovidius, Naso Publius) 292
Ориген Адамантије (Ōrigénēs) 386, 407, 415, 420, 425
Остин, Џон (Austin, John) 401, 417, 418, 426

Павић, Милорад 35-39, 45, 51

Павковић, Васа 451

Павловић, Миодраг 20, 26, 27, 43, 164, 250, 353, 368,
447

Палавестра, Предраг 118, 135, 151, 267, 270, 295, 296,
316, 425, 427, 428

Палаги, Тивадар (Palágyi, Tivadar) 236

Пандуровић, Сима 462

Панић, Владислав 235

Пантић, Михајло 114, 131, 187, 372, 442, 459, 478

Паригопулос, Константин 240

Париповић, Сања 14, 193-212

Парун, Весна 410, 426

Пасколи, Ђовани (Pascoli, Giovanni Placido Agostino)
270

Паточка, Јан (Patočka, Jan) 389

Паунд, Езра (Pound, Ezra Weston Loomis) 60, 152

Пенингтон, Ен (Pennington, Anne) 500

Пере, Бенжамен (Perét, Benjamin) 319

Перс, Сен-Џон (Perse, Saint John) 319

Петковић, Ана 14, 215-230

Петковић, Владислав Dis 101, 225, 351, 353, 386, 471

Петковић, Новица 15, 80, 81, 90, 349, 351, 387, 461, 479

Петковић, Радослав 262

Петрарка, Франческо (Petrarca, Francesko) 61, 77, 270,
386

Петрић, Владимир 507-530

Петров, Александар 14, 59-92, 423

Петровић, Брана 368

- Петровић, Миодраг 299
Петровић, Предраг 14, 345-365
Петровић, Растко 54, 341, 374, 388
Пикар, Ремон (Picard, Raymond) 320, 325, 326, 330, 332,
334, 344, 388
Пилат, Понтије (Pilatus, Pontius) 147, 148
Пиндар (Πίνδαρος) 215, 220-224, 229, 272, 319
Питагора (Πυθαγόρας) 216, 224, 225, 231, 261, 410
Плотин (Πλωτίνος) 231, 410
По, Едгар Алан (Poe, Edgar Allan) 348
Понте, Лоренцо да (Ponte, Lorenzo Da) 345
Попа, Васко 14, 15, 25, 26, 31-33, 50-52, 59-61, 68-70, 72-
76, 79, 90, 91, 250, 350, 368, 412, 445, 447, 484, 486,
488, 500, 502, 504, 506
Попер, Карл (Popper, Karl) 386
Поповић, Богдан 20, 30
Поповић, Богдан А. 401, 427
Поповић, Јован Стерија 20, 54, 55, 121, 273
Потић, Душица 401, 427
Прац, Марио (Praz, Mario) 237, 238
Пруст, Марсел (Proust, Marcel) 322
Пуле, Жорж (Poulet, Georges) 320
Пулчи, Луиђи (Pulci, Luigi) 269
- Рабинов, Пол (Rabinow, Paul) 428
Радичевић, Бранко 30
Радовић, Борислав 162, 368
Радојчић, Саша 272, 464, 479
Раичковић, Стеван 45, 54, 368
Ракитић, Слободан 135, 284, 285, 314
Ракић, Милан 203, 210, 250, 269
Рембо, Жан Артур (Rimbaud, Jean Arthur) 97, 98, 100,
101, 340, 342
Рилке, Рајнер Марија (Rilke, Rainer Maria) 12, 36, 40, 48,
77, 119, 134, 156, 157, 272, 285, 323, 329, 348, 386
Розентал, М. Г. (Rosenthal, M. G.) 60, 61, 90

Ројс, Хенри (Royce, Sir Frederick Henry) 388
 Романо, Ђулијо (Romano, Giulio) 291
 Ронсар, Пјер де (Ronsard, Pierre de) 77
 Рорти, Ричард (Rorty, Richard) 423, 425
 Рубик, Маргарет (Rubik, Margarete) 93
 Рубљов, Андреј (Рублёв, Андрей) 386
 Русе, Жан (Rousset, Jean) 348, 360

Савидис, Г. П. 239
 Сапењо, Наталино (Sapegno, Natalino) 276
 Сартр, Жан-Пол (Sartre, Jean-Paul) 327-330, 344, 389
 Сејдин, Ирвин (Seidin, Irving) 248
 Секеруш, Павле 425
 Секулић, Исидора 340
 Серафино, Аквилано (Serafino, Aquiliano) 269
 Серл, Џон Р. (Searl, John) 417, 418, 427
 Силверберг, Роберт (Silverberg, Robert) 231, 255, 256,
 258-260
 Симеон Нови Богослов 386
 Симић, Чарлс (Simic, Charles) 73, 74, 81, 90, 155, 156,
 251, 346, 448, 528
 Симовић, Љубомир 45, 126, 252, 314, 368
 Сиоран, Емил (Cioran, Emil) 389
 Сираза, Роберт Ј. (Cirasa, Robert J.) 60, 89
 Сологуб, Фјодор Кузмич (Сологуб, Федор Кузьмич) 59
 Стајнер, Џорџ (Steiner, George) 331, 332, 334, 344
 Стаменковић, Владимир 508
 Станиславац, Милутин 426
 Старчевић, Анте 342
 Стерјопулу-Апостолос, Елени 62, 90
 Стефановић, Димитрије 352
 Стијовић, Светозар 475, 479
 Стипчевић, Никша 265, 270, 278, 293, 294, 307, 308, 387
 Стојановић-Пантовић, Бојана 14, 93-108
 Стоквил, Питер (Stockwell, Peter) 503

Табаковић, Милан 347
Тадић, Љубомир 389
Тадје, Жан-Ив (Tadié, Jean-Yves) 339
Тарановски, Кирил 80, 224
Тасић, Владимир 404, 427
Тасић, Милан 190
Тацит, Гај Корнелије (Gaius Cornelius Tacitus) 44, 215,
217-219, 229, 236
Твен, Марк (Twain, Mark) 285
Тертулијан (Quintus Septimius Florens Tertullianus) 386
Тешић, Гојко 62
Тешић, Милосав 149
Тињанов, Јуриј Миколајович (Тинянов, Юрій Миколай-
ович) 65
Трбовић, Гордана 346
Трифунковић, Ђорђе 385, 466, 479

Ујевић, Тин 30, 104, 105, 342
Урошевић, Владо 142, 302
Успенски, Фјодор (Успенский, Фёдор Иванович) 233

Ферари, Северино (Ferarri, Severino) 270
Фиорентино, Итало (Fiorentino, Italo) 237
Форман, Милош (Forman, Miloš) 346
Фосет, Питер (Fawcettu, Peter) 486, 495
Фрај, Нортроп (Fray, Nortrop) 389
Фридрих, Хуго (Friedrich, Hugo) 350, 379
Фројд, Сигмунд (Freud, Sigmund) 44
Фуко, Мишел (Foucault, Michel) 416, 428

Хајзенберг, Вернер (Heisenberg, Werner) 389
Хајм, Георг (Heim, Georg) 98-101
Хамваш, Бела (Hamvas, Béla) 388
Хамовић, Драган 14, 126, 149, 288, 367-382, 427, 464,
479
Хас, Дијана (Haas, Diana) 240

- Хелдерлин, Фридрих (Hölderlin, Friedrich) 12, 13, 47, 49,
272, 319, 340, 386, 392, 435, 442
- Хен, Т.Р. (Henn, T.R.) 246
- Хераклит (Hρακλειτος) 215, 229
- Хесиод (Hσιοδος) 223
- Хилдесхајмер, Волфганг (Hildesheimer, Wolfgang) 346
- Хин, Петер (Hühn, Peter), 93-95, 99
- Хјуз, Тед (Hughes, Ted) 504
- Ходел, Роберт (Hodel, Robert) 61
- Хојзинга, Јохан (Huizinga, Johan) 389
- Хоксворт, Силвија (Hawkesworth, Celia) 136, 137
- Хорације (Horatius, Quintus Flaccus) 358
- Хоркхејмер, Макс (Horkheimer, Max) 389
- Христић, Јован 19, 20, 29, 32, 53-57, 133, 134, 137, 149,
159, 164, 209, 250, 251, 341, 360, 367-380, 382, 389,
440
- Цвијић, Јован 113
- Цвитан, Далибор 303
- Целан, Пол (Celan, Paul) 386
- Црњански, Милош 30, 123, 286, 342
- Чаленић, Дара 507, 508, 510, 511, 515, 516, 522, 527-530
- Чарлек, Сања 426
- Чеки, Емилио (Cecchi, Emilio) 324
- Чолак, Бојан 445-458
- Џацић, Петар 267
- Џеферс, Норман А. (Jeffares, Norman A.) 245
- Џонс, Френсис (Jones, Francis R.) 14, 136, 137, 483-506
- Шајковић, Радмила 189
- Шантић, Алекса 269
- Шеатовић-Димитријевић, Светлана 14, 64, 81, 90, 95,
133-160, 174, 180, 252, 266, 270, 387, 422, 428, 448,
528

Шевалје, Рејмонд (Chevallier, Raymond) 408, 410, 415,
416, 425
Шекспир, Вилијам (Shakespeare, William) 77
Шели, Перси Биш (Shelley, Percy Bysshe) 339
Шенерт, Јорг (Schönert, Jorg) 94
Шипмен, Хари (Shipman, Harry) 167
Шифлер-Премец, Љерка 426
Шпенглер, Освалд (Spengler, Oswald) 389, 394
Шпис, Јохан (Schpies, Johan) 360
Штраус, Јохан (Strauß, Johann) 285

Регистар саставили
Бојан Чолак
Александар Босиковић

ПОСТСИМБОЛИСТИЧКА ПОЕТИКА
ИВАНА В. ЛАЛИЋА

ЗБОРНИК РАДОВА

Издавачи

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2

УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ
Београд, Краљице Наталије 43

*

За издаваче

др Весна Матовић

проф. др Александар Јовановић

*

Тираж

600 примерака

*

Штампа

АКАДЕМИЈА, Београд

ISBN

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09- 1 Лалић И. В. (082)

ПОСТСИМБОЛИСТИЧКА поезика

Ивана В. Лалића: Зборник радова / [уредник
Александар Јовановић] .

– Београд: Институт за књижевност и уметност:
Учитељски факултет, 2007 (Београд: Академија).
– 544 стр.: Слика И. В. Лалића; 19 см. – (Наука о
књижевности. Поетичка истраживања; књ. 8)

Тираж 600. – Стр. 11-15: Уводна напомена /
Александар Јовановић. – Напомене и
библиографске референце уз текст. –
Summaries. – Регистри.

ISBN 978-86-7095-134-1

1. Јовановић, Александар [уредник] [аутор
додатног текста]

а) Лалић, Иван В. (1931-1996) – Поетика –
Зборници

COBISS.SR-ID 145416716

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
ПОЕТИЧКА ИСТРАЖИВАЊА

СЕДАМ ЛИРСКИХ КРУГОВА
МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА
БРАНКА МИЉКОВИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

ПОЕЗИЈА ВАСКА ПОПЕ
ЗБОРНИК РАДОВА

ПЕСНИК РАСТКО ПЕТРОВИЋ
ЗБОРНИК РАДОВА

ДИСОВА ПОЕЗИЈА
ЗБОРНИК РАДОВА

ПОЕТИКА СИМЕ ПАНДУРОВИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

МИЛАН РАКИЋ И МОДЕРНО ПЕСНИШТВО
ЗБОРНИК РАДОВА

ПОСТСИМБОЛИСТИЧКА ПОЕТИКА
ИВАНА В. ЛАЛИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА