

ВЛАДИМИР ВУКОМАНОВИЋ РАСТЕГОРАЦ

## „МЕЛИСА” ИЛИ ПЕВАТИ НАОРУЖАН СОБОМ

На више је начина *Мелиса* Ивана В. Лалића привлачила пажњу критичара. У текстовима који су јој посвећени говорило се о жанровском одређењу ове песничке целине, интегративним факторима који делују унутар ње и, нарочито, њеној вези с „Десет сонета нерођеној кћери”. Такође, осветљени су њено формално обликовање и начини фигурације, у којима повлашћено место заузимају говор о сонетној форми, те лирском апострофату и апострофанту, а пажња је посвећена и питању њених тежишних тематских тачака, услед којих је *Мелиса* одређивана као поема о љубави, метаморфози и(ли) језику.<sup>1</sup> Може ли се, међутим, *Мелиса* посматрати као мит о једној пожељној метаморфози самог језика? Ако може, које би биле последице остварења такве метаморфозе по језик саме песме? Један од могућих одговора покушаћу да скицирам у овом тексту, али треба, мислим, имати на уму да пут до те кратке скице и до онога што би ова метаморфоза могла да значи води кроз контекстуализацију језика унутар поеме. Стога ће пре свега бити промотрено на који начин песник у *Мелиси* гради два умногоне одвојена, различита и супротстављена света, као и две фигуре које у тим световима егзистирају.

<sup>1</sup> Тихомир Брајовић, „Између митске и трагичке визије: ’Мелиса’ и ’Десет сонета нерођеној кћери’”, у: *Од метафоре до њесме*, „Григорије Божовић” – Просвета, Приштина – Београд 1998, 160–177; Александар Петров, „Циклуси у поезији Ивана В. Лалића: ’Мелиса’”, у: *Посљимболистичка поезија Ивана В. Лалића*, зборник, Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, Београд 2007, 59–91; Светлана Шеатовић Димитријевић, „Од ’Мелисе’ до ’Десет сонета нерођеној кћери’ – циклуси и контекст”, у *Књижевна историја*, год. 41, бр. 139 (2009), 595–622; Светлана Шеатовић Димитријевић, „Циклизација сонета – Куленовић, Раичковић, Лалић”, у: *Ейизација модерне лирике*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2014, 153–171.

### Касарне нису вртџови

Највећи део поеме остварује се кроз детаљно исписивање разлике између простора лирског ја и простора Мелисе.<sup>2</sup> У првом земља напукне „ко усна грозничава”, плитке реке „полако силазе с ума”, „море шушти ко неопрана свила”; у другом налазимо, можда, „то топло”, „крда борова мирисно горе / Упаљена светлошћу”, сунце је „исковано без грешке / Сигурним замасима добро смишљених богова”, стабла рађају „ветар, бистар а густ ко пара”, „ветар што уђе под кожу да опије”, а слућени простор је „чисти извор сјаја”, „чишћа јава / И чишћи сан од сна и јаве ове смрти”.<sup>3</sup> Његово осликавање праћено је визијом митског склада, па се на југу, где га лирско ја с несигурношћу локализује, налази „завичај складних звери са и без рогова / Што могу да дигну главу и глас певача слушају”. Дескрипција се остварује, дакле, приказивањем детаља кроз разноврсна поређења, персонификације, метафоре итд., а изнад свих њих стоји супротстављање двају светова. Први се у том контрасту указује као простор болести, јаловости и нечистоте, простор који је заборавио своју сврху и који нестаје, други као чисти предео друкчије чулне засићености, место склада и смисла.

Нису ретки описи који би могли да сугеришу преливе између ова два света и тиме њихову преплетеност. Они можда једнако могу да укажу на немогућност лирског ја да изађе ван оквира познатих представа.<sup>4</sup> Другим речима, или су ови простори у понечему слични или лирско ја као једини начин да прикаже свет Мелисе види комбинацију већ познатих представа и вербалних реквизита. Тако се, примера ради, свет лирског субјекта понекад види као врт, али пуст; и у њему има песка, али он није густ и златан већ стерилан. Кад се у пределу Мелисе и појави неки опис који би носио негативне конотације, он бива примирен реченичним контекстом који успоставља равнотежу тако што омогућава да се негативне конотације повуку пред дејством оних позитивних.

<sup>2</sup> Трећи простор се назире, али се не оцртава тако јасно као ова два – простор мртвих. У њему најважнију улогу имају гласови мртвих (на шта указују и називи 16, 17, 18. и 19. сонета), а о њима ће нешто касније више бити речи.

<sup>3</sup> Сви наводи из поеме дати су према: Иван В. Лалић, *Време, вайре, вртџови*, Дела Ивана В. Лалића, том 1, прир. Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, 159–191.

<sup>4</sup> У једном разговору песник ће рећи како „видљиво и изрециво су наша судбина”, Иван В. Лалић, *О џоезији*, Дела Ивана В. Лалића, том 4, прир. Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, 273–274. Поједине тврдње изнесене у разговорима које су различити новинари и критичари водили с Лалићем у великој мери су у дослуху или у изразитом раскораку са оним што сугерише *Мелиса*, па ми се чини упутним да се те везе макар и овлашћу у овом тексту дотакну.

А оне су то готово принуђене да учине с обзиром на вредновање простора који пружају остали делови поеме. Кад, рецимо, у говору о југу лирско ја каже „о та гробља морнара // Који мирују разједени на кристале соли”, конотације пролазности и смртности, нестајања и разједености умрлих тела супротстављају се мир(овању) и чисто-ти кристала, и то не било ког, већ кристала соли.<sup>5</sup>

Док у Мелисином свету обитавају ројеви пчела, лирско ја око себе види „преображај звучни / Ветра у ројеве мува”. Муве метонимијски проговарају о смрти, у којој се тело распада, а питање смрти и распадања нужно је везано за питање времена. Стога је и у овом погледу успостављена разлика између два света. У Мелисином врту ветар „љуља колевку сјаја, упорну младост времена”, док с ове стране зида „Време понавља окрет око прастарог хватишта / Што рђа изван њега”. Премда се и у простору лирског ја време понавља, а у том понављању понавља се и младост, оно никада није потпуно исто. Не-истост понављања загорчена је преласком из предела рађања у предео смрти, из кога се, истина, наново рађа, али уз искуство умирања. Понављање времена, колико год да може да сугерише трајност, можда више акцентује променљивост, нестабилност, којој се дописује осећање бесмисленог кретања у круг. Никаква врста еволутивног континуитета у којој би, рецимо, коначни резултат била нека трајнија младост није ни наговештена. А њена трајност, њена непроменљивост могла би бити залог истинитости, док у сталном кретању много шта има контуре привида. На Мелисиној страни баш *ујорна* младост времена опстојава, баш стабилни зенит који не допушта никакву деградацију онога који унутар тог зенита траје.<sup>6</sup>

Место лирског ја оцртано је слојевито и у том сликању битно место заузима однос према стварима и људима. Људи у овом свету „пуне своје зделе / Обичном храном живих”, „не знају ништа” и „умиру, са свешћу наједном излишном”, па лирско ја међу њима осећа ванредну усамљеност. То што овим људима баш *ићице* црвене боје смрти падају *на чело* није случајно. Птице запречују поглед

---

<sup>5</sup> Разједање ће бити поновљено у другом контексту, који се непосредније доводи у везу са морем: „Зима одлази, море шушти ко неопрана свила / У црвеним увалама; нагнути на песку дна / Мичу дугим веслима бродови давно потопљени, / Урасли у крв мора; исто је мицање жила // У земљи загрејаној у првој цветној пени / Што разједа стањени снег.” Мицање жила води ка пролећу и регенерацији природе; та регенерација, даље, доноси буђење дана и природе у овом свету, међутим у њима нема никаквог смирења, већ могућности касарне и наоружаних људи који се дижу на трубни знак.

<sup>6</sup> У простору лирског ја старење је обележено деградацијом, не само стога што приближава смрти, већ снажније тиме што се искуство присутности осећа као терет, под којим остаје запретена способност да се Мелиса осети непосредније.

на небо, на онострано, а простор чела је, метонимијски, простор логичког и интелектуалног. Управо кроз њега долази до уништења истинитог сна „што спава иза вида”. Повлашћено место сна као истине подржано је неповерењем у сопствена чула, чије се постојање, и деловање, види као ропство: слух ту заостаје за правим слухом, очи се „споро и тешко окрећу // Као сунцокрети, једнако несавршене”. Унутар предмета се препознају трагови трансценденције, али „обична” чулност враћа лирско ја у простор у коме су ствари оно што јесу – неми присутници: ствари су, читамо, „тврде и не говоре ништа”. Тврдоћа ствари могла би да говори о њиховој постојаности, али је извесно да у овом контексту то не чини. Пре је реч о томе да она укида могућност пре-обликовања, а да је то укидање праћено немогућношћу комуникације. Говор ствари и разговор с њима значио би и успостављање какве-такве динамике односа, та динамика, опет, могла би да донесе осмишљење њиховог постојања, као и постојања лирског субјекта међу њима. Ћутање такав покрет наде не дозвољава. Крутост и недоступност за комуникацију узрок су збуњености лирског ја: ако се не може продрети у смисао ствари које су ту, онда се не може бити сигуран ни у постојање тог смисла, а ова несигурност увод је у питање смислености свега што постоји унутар света лирског субјекта, па и њега самог.

Међу стварима нарочито место заузима огледало. Оно је једини предмет који лирском ја може нешто да каже о њему самом унутар овог света, али вредност те информације је, ипак, под великим знаком питања. Огледало – и све оно што може да преузме функцију огледала – лаже, и то троструко. Пре свега, оно даје само одраз, дводимензионални приказ вишедимензионалног и захвата само део егзистенције лирског ја. Огледало се уз то „миче”, помера, увек показујући нешто друго и другачије (што је, свакако, омогућено његовим претходно наведним недостатком – неспособношћу да захвати целину). Коначно, чак и да се не миче, чак и да може да захвати целину, „реч” огледала била би проблематична јер она имају „лежишта / У чврстим оквирима света који одражавају”. То што је у основу огледала уграђен свет унутар кога постоје одређује у великој мери и начин приказивања и оно што ће бити приказано.<sup>7</sup>

Није онда ни чудо што се препознавање Мелисе одвија тек у оним тренуцима у којима су укинута или макар до извесне мере

---

<sup>7</sup> Ваља додати, међутим, да и то што би лирско ја желело да види није способно да (се) покаже, јер је под ропством присутности „покрета научених”, који су „оковани искуством”.

редуковани било какви чулни утисци унутар простора у коме је лирско ја присутно. Она се види „ноћас можда у овој соби // У којој нема прозора, у којој нема врата, / Само тишина, ватро, и немушто куцање сата”. Остајући без уточишта у ономе што је познато, лирско ја осећа страх и тек када дође до опуштања Мелисино тело се препознаје у „сломљеним ноћима страха”, као што „слепац слути птицу летњег дана // У старим вртовима”, као што „стабло обневидело / Најзад препозна лишће што га у пролеће збуну”.

„Постоји пут до твог врта” обраћа се лирско ја Мелиси, и додаје: „Може се проћи, // Наоружан оним што немам”. У том кретању ка њој, које је запречено јасном границом, битну улогу преузимају нож и крик. Нож којим покушава да се распори поменути зид, при чему неадекватност оруђа упућује на недовољну снагу да се он пробије. Нож је ту као покушај насиља над подвојеношћу светова, која се осећа као наметнута споља и не прихвата лако. Управо то неприхватање, заједно са свешћу да је иза зида могући један сасвим нови и друкчији простор производи крик немоћи, бола и очајања. У тај крик је, између осталог, уграђена и жеља да неко с друге стране зида чује бол који производи оваква расподела простора, а његова сила и упорност у покушајима да се у други свет доспе симптоматични су. Наиме, само зазивање Мелисе и њеног врта чин је вере у њега или би то требало да буде. Ако она може да се одазове (и ако се одазива осмехом, зујем итд.), онда постоји; ако не може да се одазове (или не може да се одазове довољно јасно), онда не постоји (или се не може знати да постоји) и логички је бесмислено дозивати је. Уколико простор Мелисе и онога што она треба да отелотвори постоји, уколико је ту, зашто је онда битно да се открије већ сад? Истина је да није лако подносити сопствену недостатност, пролазност и мисао о сопственој смртности, али ако постоји јака вера у врт, онда се он ишчекује са смирењем. Овде, међутим, смирења нема, већ само крика, па насилан покушај да се зид распори може да значи крхкост вере лирског ја пред неизвесношћу другог света и такав чин није ништа друго него отелотворење парадоксалног вапаја: „Мелиса, шта ако те нема?” Шта ако не постоји простор иза зида? Ако овај зид није граница између простора већ – не тако лако замисливо – само граница овог простора? Са немогућношћу да се продре у тај други предео расте могућност сумње и престанка вере. Јер, каже на другом месту лирско ја, „нож је пуко, и птица ми лети око рамена”: иста она птица која кљује истинит сан, страшна стога што доноси сумњу у могућност да се иза зида Неко, ипак, не налази.

*Изван мене нема мо̄ иззубљено̄ раја*

Обликовање идентитета лирског ја умногome је неодвојиво од обликовања Мелисе, што уосталом поједини стихови и експлицитно говоре (нпр. горе већ поменуто: „Препознајем те као што „стабло обневидело / Најзад препозна лишће што га у пролеће збуни”). У представљању његове фигуре значајно место заузима говор о сећању.<sup>8</sup> Око нас, каже лирско ја, била су некада давно „поља / Залелујана чистим ветром” и „небо / Које се ломило у нас, као светлост чиста”, а сећање на тај пејзаж свеже је „као шетња / Кроз простор пажљиво сложен од стабла и ведрине / И зелене мирисне воде у коју се сунце труни”. Атрибути светлости и чистоте, дакле исти они којима је описиван свет Мелисе, налазе се у сећању на доба кад смо и ми били тамо. Места идиле су и места слободе: чак и тамо где се појављују стабла, као евентуална препрека кретању лирског ја, препрека која би отежала сећање, простор ће бити „пажљиво сложен” између њих.

У вези с овим сећањем, два пута, међутим, читамо: „то се не памти”. Овај исказ може много шта да значи, али се чини да унутар поеме темељније опстају две могућности. Једно је њено читање као обезличене конструкције, у којој се потврђује усамљеност лирског ја. Можда оно памти ово што читамо у песмама, али други, људи око њега, не памте. Опет, „то се не памти” може да значи како овакву идилу није могуће захватити (овим) памћењем. Такво разумевање подржавају стихови који говоре какво би сећање на идилу морало да буде – „без повреде, без стида, / Ко златни глас у ветру, ослобођен антена”. Ослобођено антена, јер свака антена прима само део сигнала који су пуштени у етар, а ово сећање треба да проговори о тоталитету постојања. На том трагу може се претпоставити како је неопходно да сећање не „повређује”, не оштећује тоталитет који се перципира и како је то такође један од разлога зашто памћење није могуће. Могло би се, макар с једнаким правом, рећи да и само сећање на пуноћу постојања повређује онога који постоји на други начин тиме што му показује непотпуност његове егзистенције. Овде, заправо, и није реч о томе да сећање повређује неког, него онај који се сећа болно подноси сећање, сам себе рањава освешћењем (без)вредности сопственог битисања. Занимљиво је, међутим, да на другом месту лирско ја тврди како „осећати рану значи живети удесно”. Потоња реч је двосмислена: удесно може значити „фатално, судбински” (Мелису лирско ја дозива и као „очи

<sup>8</sup> У исто време је очекивано, али и занимљиво, да у њему преовладава визуелни утисак. Очекивано – јер сећање обично у великој мери то и јесте; занимљиво – онда кад се сетимо малопређашњег одрицања од чулног.

густе коби”), а може бити и „подесно, угодно”; може наглашавати удес, као што може и исправност тог (о)сећања. Премда наоко амбивалентно, овде је синтеза више него могућна: управо осећати удес и бити рањен Мелисом значи осећати своје непотпуно постојање у присутности и право, потпуно постојање у његовом одсуству.<sup>9</sup>

У самом лирском ја, међутим, постоје само нејединствени одсечци присећаног. Они су у њему присутни много више као каква недефинисана воља и у обличју страха од тога да се сећање једном неће одазвати. Та воља је „пловидба малог брода / давно обеспосађеног”, брода, дакле, чији су наглашени атрибути крхкост, оличена у његовим физичким димензијама, и напуштеност, којој се узроци само могу нагађати; „давност” тог напуштања указује на његову старост (тако, можда, и на архаичност воље). Она је таква да је сабијена „у грумен пламена што не пламти / у заставицу времена што ми мало лепрша / у месо мог часа што не сазри до плода”. Сабијеност упућује на њену велику концентрисаност на веома малом простору, али та потенцијална снага је недовољна: пламен који не пламти и није неки пламен, месо часа које не сазри до плода (преображења у нешто ван њега?) остаје јалово месо, воља чије је деловање далеко од тога да резонира Мелисино лелујање поља сасвим крхка воља.

Чак и оваква воља жели да се искаже, па лирско ја „опасно обичне ствари стално назива[м] / Именима цвећа, воћа и светлוצавих метала”.<sup>10</sup> Опасност обичности и иначе је једна од одлика простора унутар кога оно постоји, којој је супротстављена Мелиса, та „далека снага без обичног лица”. Међутим, шта може да значи називање ствари онаквим именима? Оно подразумева виђење лепоте, зрелости и светлости у стварима које наведене квалитете, макар наизглед, не поседују. Такво виђење подржано је сећањем, али не укида могућност лудила. Ако се само посумња у то да је узрок оваквом изрицању необичних имена истинито сећање, вео-

<sup>9</sup> Сећање мора да буде и без стида, каже лирско ја. Јер, ако је оно „непознато у кругу љутог крша”, вера и оданост овом сећању подразумевају подношење разлике у односу на друге. Верност пределу идиле не може да постоји без снажне уверености да она (то) *јесће*, а чињеница да је у том случају стварнија од других предела и да је лирски субјект до ње дошао показује, између осталог, и његову снагу. Стога верност овом пределу провоцира стид као накнадну реакцију проистеклу из жеље за сопственим неистицањем доласка до аутентичне истине Мелисе. А као и увек кад је реч о доласку до онога што се сматра Истином, посебно је питање етике да ли се и у којој се мери та Истина сме наметати другима.

<sup>10</sup> Уп.: „И иза актуелног историјског времена и конкретног простора могуће је, простим песничким резом, отворити време и простор мита. У извесном смислу, све можете посматрати, односно доживети као паслику, или имитацију мита. Станете, ноћу, на обалу мора и сетите се првобитног хаоса. О с е т и т е г а. Загледате се у ток Саве, са неког сплава на Ади, и мисао вам одлута низ Лету”, И. В. Лалић, *О поезији*, 273–274.

ма лако се може помислити да је лирско ја, у неподношљивости једне врсте постојања и ескапистичком прижељкивању идиле, изградило око себе сасвим нови а фиктивни свет, па више ни не распознаје оно што око њега заиста егзистира.<sup>11</sup>

Стихови „Мој сан је хлеб, Мелиса, а ти си ружа у хлебу, / И хлеб је иза зида, тамо где зује пчеле” проговарају, очевидно, о малопре поменутом *истиинијом* идиличном сну. Међутим, овим идиличним призорима насупрот постављена су три цела сонета у којима сан има кошмарну димензију: „Коњ”, „Човек” и „Рудар”. Прва два приказују садржај сна, док трећи даје параболу о рудару као сликовит приказ силаска у њега. Поједини мотиви се кроз ове сонете нејасно преплићу. Тако, рецимо, осећање прогоњености и страха сенчи прве две песме, али је већ теже покушати једнозначно одредити ко кога прогони и због чега. Оно пред чим се бежи остаје вишезначно, омогућава различита симболичка читавања и, чини се, тек повезивање различитих фрагмената, који остају логички одељени.

Зазивање озверених звезда и озвезданих звери уводи бојног коња који јури на лирско ја, па се може претпоставити да је овај страшни бојни коњ (звер) у уској вези са Мелисом, која се често назива звездом. Сви атрибути коња указују на разлоге за страх: он је велик, тежак и широк, он је поносан и зао, притом давно изумрле пасмине, што његовој фигури додаје митску ауру, он јури на лирско ја. Заправо, као да кроз њега стиже казна од Мелисе. Али, казна за шта?

Коњ о коме је реч коњ је некога ко се назива најамником и ко је „разбијао двери / уплашених олтара”. То разбијање двери је насилни покушај уласка у простор светиње, у многоме сличан употреби ножа и крика. У својој насилности он је и непримерен, јер се у простор који налачи олтару на прави начин може ући само молитвом и милошћу/благодаћу божанства. Покушај да се олтар обије може се схватити и овде као чин сумње, слично као и враћање киши, такође пропраћено казном са неба.<sup>12</sup> Није случајно ни

---

<sup>11</sup> Кад лирско ја проговара о страху од слике што „као сан је стара: / Не чује звезда зов полуделог соколара”, управо је о томе реч. „Обичан” соколар у „обичном” свету дозива сокола, а не звезду; са стране гледано, зазивање звезде делује као лудост јер у њој наизглед има веома мало или ништа од „соколости”. Логика се, ипак, не наслућује тешко ако се исказ не схвати дословно, односно ако се схвати као део песничког а не разговорног, „обичног” израза, као део игре преображавања: управо Мелиса, као звезда, омогућава нову врсту вида и стога није нимало чудно што се назива соколом, чија је једна од главних особина јасан и добар вид. Вид који види и оно што се иначе тешко перципира.

<sup>12</sup> Уп.: „Можда треба кренути од чињенице да поезија и религија, као феномени, имају заједнички корен; прототипови врача, свештеника, пророка и песника умешени су од исте глине. Ако су се током времена издиференцирали,

што се поменуте двери разбијају „бронзаним оклопом грудним“: оклоп се налази управо на оном месту одакле мора да дође молитва отворена у својој рањивости, бронза тамо где би морала да постоји топлина скромности и скрушености. Може се претпоставити да у овом оклопу има учешћа онај у коме се лирско ја буди: после сна оно је „у тешком оклопу племена / Које зна за храброст али се не сећа смисла“. Разбијање олтара наличи и силаску у давни сан о коме лирски субјект говори у једном од наредних сонета. Јер, силазећи у њега, он поново покушава да преузме контролу над оним над чим не може да је има, иако је свестан извесности кобног исхода, свестан тога да „лутаће по окну, полуслеп, док не попусте греде“. Такав, (своје)вољан силазак управо чини игру нечистом, док ће слична игра препознавања Мелисе, онда када дође без својевољне акције лирског ја, кроз појаву пролећа, бити названа игром која је „чиста до бола“.<sup>13</sup>

Осећање које обједињује ове сонете је страх, а огледало тог страха исцртаће се на зиду који одваја два света. На том зиду се испрва рађа „зелена мрља“ („зелени архипелаг ситних цветова влаге“), која у даљем току песме постаје узидана „зелена рђа мог лика“. Утискивање те рђе је утискивање лица које је „без очију, лице без уста, лице без снаге“. Лице, које је, заправо, мутирало у нешто безоблично и које, да није названо лицем, тешко да би неко могао да препозна. То лице без снаге (коме је супротстављена Мелиса као „далека снага без обичног лица“) изгубило је управо оно што је на њему најактивније: његова перцепција је уништена, његова способност да искаже оно што перципира исто тако. Зид је у овом случају гранично место између подручја једног вида и говора и неког сасвим другачијег, место без снаге да се траје у једном или другом

---

то не значи да су се међу њима покидале, једном и заувек, све везе; нарочито не оне дубинске, на први поглед најмање уочљиве“, И. В. Лалић, *О ђоезији*, 272.

<sup>13</sup> У другом сну (или другом делу сна) успоставља се логички слаб, али мотивски снажан континуитет с првим. Тај континуитет се наслуђује, рецимо, у обликовању простора: коњ је у првом јурио „из црне равнице“, а сад је човек тај који трчи „преко равнице песка“ док у ветру „плива сунце и црна му је боја“. Као што се малопре лирском ја приближавао коњ, коме оно на крају окреће лице, тако су овде гониоци ближе „и човек осврће се, // Нема лица“; док се лирски субјект у првој песми плашио да не постане „јаук празне дворане“, у другој човек је „претворен у свој јаук“; јахач је у првом сонету „давно у траву пао / Са звездом крви у грлу и очима од клетве будним“, док се овде човек саплиће, „спорије трчи и почиње да плаче“; мртви најамник носио је бронзани оклоп, а овде се наглашава да је човек без оружја; коњ је, коначно, описан као поносан, а шта је комплементарно осећање са друге стране ако не одликовање „презиром векова“ (уп. и стихове: „Мелиса, крв твоја златна с оне стране мрака / Презире оног бога који је мене сатро / Бременом присутности“). Присуство смрти у овим сонетима је врло наглашено и то је оно што ове снове повезује с кретањем у „давни“ сан: извесност страшне казне за покушај да се открије тајна.

простору. У првом се слуги његова недовољност, у другом недохватно испуњење. Утискивање лица у „зид плача” у покушају да се он пробије сугерише губљење идентитета, које се дешава у (претпостављеном) (међу)простору смрти. Чежња за тим да се кроз њега прође долази, између осталог, и од тога што се лице налази у „челусти времена које га једе и прља”. Време које једе време је које уништава, које вари и избаци сварено, а лице лирског ја у њему је лице усамљеног и стога неоплаканог, јединственог и стога неожаљивог, неодређеног и стога (из птичје перспективе гледано) небитног утопљеника.

Зашто песник бира да акцентује управо ове аспекте идентитета лирског ја – сећање, снове и страх? Чини се, зато што га они најдиректније везују за Мелису и смрт. Сећање је увек везано за оно што је постојало, говор о њему, између осталог, говор је о начину на који је *љре* похрањено у свести и о границама унутар којих постоји нешто чега више нема. То чега нема је доба пуног постојања, златно доба преегзистенције, доба „преприсутности”, које је на временској оси контрастирано садашњости. Сан у пределу садашњости стоји насупрот стварности, у којој невољно опстојава лирско ја. Притом, сан је можда у овом простору место највеће слободe и место у коме и оно у стварности немогуће постаје могуће. Ако је стварност у којој се ја буди невољно наметнута позиција међу другима, сан је простор вољне усамљености где се откривају најдубљи садржаји психе. Страх је, коначно, она емоција унутар које се најосетливије прелама однос према смрти, која је увек ту као стрепња од коначног распадања једног ја. Та стрепња, разуме се, налази своје место и у кошмарним сновима који постоје напоредо са сном о идили.

Мелиса је – уочљиво је то већ у првом читању – именована на „хиљадоструке” начине. Најчешће се назива звездом и ружом. У вези с тим избијају на површину њена својства светлости и удаљености, лепоте и крхкости. Кад се „дефинише” преко поистовећења са звездом, ближа одређења су различита: Мелиса се назива звездом чеканог јутра (а то је јутро, читамо на другом месту, јутро светлуцавог гласа, зрења и класа), звездом лишћа, ветра и „кише у светлом пољу јечма”, звездом смирења и тишине, звездом благе вести; коначно, назива се још и звезданом пшеницом. Кад је реч о метафори руже, она се појављује кроз, рекао бих, необичније спојеве. Док извесне метафоре на нешто друкчији начин упућује на већ поменута својства удаљености, скривености и лепоте („свечана седефна ружо у зеленој шкољки неба”), друге стављају акценат на вишеструкост извора светлости, на њену мноштвеност и топлоту (она је ружа „архипелага светлосних”, „прашине / Залелујаног

лета”), треће на њену звучност и лековитост тог звука („звучна ружо у густом ветру кужном”), четврте на изворност и припадност најдубљих слојева бића лирског ја њеном простору („ружо завичаја”) итд.

Звезда и ружа само су доминантна именованја с којима се, међутим, преплићу и многа друга: већ горе поменуто јутро („Јутро гласа светлуцавог, јутро класа, јутро зрења”), киша („кишо класа”), шума („у пламен бесмртног лишћа узидана”), птица („мокра птицо”, „најлепша птица”, птица која „одлеће свечано, као лађа / Из бајке, и пева у висини, као пламен”); очи и грожђе очију („очи густе коби”, „мутно грожђе очију што постају зреле / Тек када пресечен вид је, ко пупчана трака”), приказа („Приказо светла”, „далека приказо летња / У сновитом пределу боје меда и детелине”) и сенка („светлуцава сенко гласа”, „сенко птица / Што нерањено пролете кроз густе пламен сјаја”); снага („далека снаго без обичног лица”) и тајна („тајно уплашеног цвећа”). Можда је, коначно, поред звезде и руже, најдоминантније именованје Мелисе као ватре („чиста ватро”, „ватро пуна звукова”, „ватро пуна семена”, „жута чиста ватро забораваљеног смисла”). Овакви називи за њу откривају још неке квалитете који јој се приписују: она је светла, чиста и лепа; звучна и плодна; удаљена, тајновита и бесмртна; Мелиса је и доброта и снага, она доноси буђење и у њему вид друкчији од овог који се поседује у „ропству присутности”. Све то, међутим, загорчава сазнање да је тешко ухватљива и опасна, чак кобна за оног ко јој се својевољно приближава.

Кад се посматра начин Мелисине комуникације с лирским ја, запажа се један невербални знак: осмех. Тај осмех је, као и тело које се претворило у пчеле, обележен мноштвеношћу и одсуством из света лирског субјекта, а свакако сугерише и радост унутар простора у коме Мелиса обитава. Вредност осмеха је већа тим пре што се она јавља у додиру са смрћу и траг је сусрета у коме смрт бива „изиграна”. Особеност њеног осмеха супротстављена је осмеху у простом јутру, „кад су сва лица богова слична (...) / У осмеху што открива наоружане десни”. У њему, богови на лицима имају „зубат осмех”, а овај је у блиској вези с тим што лирско ја сваког новог јутра осећа све већу слабост и ограниченост.<sup>14</sup> Осмех богова – тако исти, једноличан у свирепости – осмех је оних који трају упркос смрти упућен ономе ко њену границу не прелази. Осмех Мелисе је, на другој страни, благ будући да обећава трајност и победу над умирањем. У вези с тим није случајно ни време кад до

<sup>14</sup> Није случајно што лирско ја зидовима своје собе и „морима” која омеђују његов простор дописује управо атрибут „зубат”.

лирског ја допире осмех богова, а кад њен осмех. Први је ту у оним тренуцима у којима се започиње дан „без намере”, „без милосрђа”, а таква јутра су јасно супротстављена оном чеканом јутру које оличава Мелиса. Њен осмех се слуги у ноћи – онда када се овај свет губи у мраку – „испод градова који те осећају / Као спавач кишу, чулом тешким и мутним”. Она се, дакле, осећа онда када је лирско ја загледиано, потпуно без контроле, у најдубље слојеве сопственог бића. Уз то, ваља приметити да се никако не може осетити јасно – потрага за њом подразумева лутање и слутњу.

У неколико наврата лирски субјект осетиће се смешно или ће се осећати као да је предмет подсмеха. Шта је томе узрок? Подсмех долази најпре са свешћу о ропству „овом гласу, / овом слуху што заостаје за правим звуком / Као рањени ловац, уз подсмех невидљивих птица”. Осећање да је смешно лирско ја ће дотаћи док на њега пада киша одмазде за неадекватно призивање Мелисе (његове руке ће бити подигнуте у „смешан покрет одбране, страх од казне”) и, на другом месту, у уској вези са вредношћу „свечаних речи”. Сва три пута, дакле, подсмех је у блиској вези са гласом и говорењем. Са речима.

### *Убоге свечане речи, бићеће смешно нађе*

Кад се осмотри удео лексема које означавају неку врсту аудитивног сигнала, распон је унутар Лалићеве поеме несумњиво велики. У њој своје место налазе: бука, врачање, зуј, звук, глас, крик, певање, реч, свирање, тишина, шум, шуштање и вероватно још нешто. Тај распон занимљив је већ за себе, али је интересантнија дистрибуција аудитивних знакова, која у делу овако строге структуре не би требало да буде – и верујем да није – случајна.

За лирско ја карактеристични су страх од буке, (сабрано) врачање, крик и плач (оба пред зидом који одваја од жељеног света; плач и у сну у ком се човек саплиће и пада). Јаук, звекет и свирање сирена јављају се само унутар његових кошмарних снова. На другој страни, песма и певање долазе од Мелисе, или се јављају само у њеном врту. Птица која представља Мелису „пева у висини, као пламен”, а она сама се зазива као „ружа завичаја / Нерањиве песме”, „звучна распевана стрела”. Једини пут кад се певање повезује са лирским ја, то се дешава управо у простору њеног неба, које је „ко море пуно бродова // На којима смо певали наоружани сами собом”. Док лирском ја, дакле, ексклузивно припадају осећање интензивног страха, прогоњености и узбуне, као и беспомоћност, бол и кошмар, Мелиса чува нерањиви склад звука који превазилази аудитивну

димензију („распевана стрело”) и за лирско ја недостижно удаљену (и изгубљену) лепоту.

Звук и звучно налазе места и у Мелисиним вртovima и у простору лирског ја. Међутим, ако се мало боље осмотри присуство лексеме „звук” у поеми, види се да он у свету лирског ја има негативну вредност. Јер, звучни преображај који се ту ослушкује јесте преображај „ветра у ројеве мува”. Кад се, међутим, звук други пут помене у контексту лирског субјекта, биће то сведочанство супротстављености његовог гласа правом звуку: „моје ропство овом гласу, / Овом слуху што заостаје за правим звуком”. Тај прави звук је „звук звона коме су ишчупали клатно”, звук који „путује сам, забрављен и снажан”; звучни су Мелисин врт и њена крв, она сама бива апострофирана као „звучна ружа у густом ветру кужном”, као „ватра пуна звукова”, као приказа светла која се „распада у звуке”. Док лирском ја поново припада кужно распадање у глувилу за прави звук, овај му непрестано измиче. А реч је о звуку који призива тишином и који има могућност чулне метаморфозе (као и малопређашње певање). Кад се у правом звуку види звук звона, можда треба имати на уму да он, најчешће, позива на службу божанству или на погреб. Премда се чини да то није и не може да буде исто, и једно и друго, заправо, славе божанство (ако постоји): прво позивајући на земаљску службу, друго стављајући на пробу веру у то да је погреб само обред преласка у просторе који за правим звуком не заостају.

Зујање и шум повезиваће предео Мелисе и простор мртвих, али ће међу њима, такође, бити експлицирана и разлика. Премда су у гласовима мртвих „Речи сродне / Зујању вретена из бајке за успављивање, / Из чистог доба сна прерушеног у збивање”, јасно је да они „нису у зујању твојих пчела / Што се растопе у мирисном лишћу ко капље злата / Када их следим”. Бајка је несумњиво „Трнова Ружица” (одн. „Успавана лепотица”), а сличност између два зујања простире се и ван подручја аудитивног, на подручје визуелно-тактилно-сугестивног: између пчела и вретена сличност је у облику оштрице, као и у опасности убода. Како год, прво зујање има за резултат дуги сан као метонимију мртвила, док је друго радосни плес ускрслог тела. Слично реченом, гласови мртвих су можда „благо шумни ко шкољке / Наслоњене на уво у светло летње поподне”, али је јасно да „нису у свиленом шуму јела // Израслим на раскрвављеним боковима планина”. Тај благи шум је шум празњикаве љуштуре потонуле на дно мора, док је овај други меки шум постојаности зеленила и раста.

Гласови и речи на аудитивном нивоу повезују сва три простора. Сећање на Мелису мора да буде „Ко златни глас у ветру”, она

је „пена / Давних, чудно лепих гласова, на мору тамном и чистом”, „светлуцава сенка гласа” и „јутро гласа светлуцавог”, глас „пчела које зује златно / На цвету што се отвара, свеж ко почетак, и влажан / Од кише јутра, иза неба од крви и праха”. Гласови мртвих „нису мртви гласови” и њих карактерише то што су, можда, „бојени ратом, / Прашином, плавим звекетом”. Како било, они остају „неми за овај слух” и „изван игре”.<sup>15</sup> Лирско ја поседовање свог гласа види као ропство: „моје ропство овом гласу, / Овој чаши, овом ножу, овом прозору, овом цвећу, / Јер то цвеће је ватра само док га не дирнем руком, / Нож је нож, и све је већ сређено ван мене”, „моје ропство овом гласу, / Овом слуху што заостаје за правим звуком / Као рањени ловац, уз подсмех невидљивих птица”. Глас Мелисе, онда кад се појављује, умногоме се поистовећује са зујањем или са сенком гласа, што у основи може да буде слично. Јер, зујање и јесте сенка гласа у смислу да му недостаје јаснија артикулација и нама транспарентно доступно значење. Али, зашто је овај глас ропство? Узрок томе можда треба тражити у чињеници да „све је већ сређено ван мене”, да ја нема (потпуну) контролу над средством општења ни могућност да га прилагоди сопственим намерама. Овај глас значи општење на конвенционалном и свима доступном језику, а у једном таквом превођењу сасвим субјективне мисли у другоме/свима разумљив систем значења увек се део аутентичног „значења” губи.<sup>16</sup>

Премда се и оне јављају у сва три простора, речи су у великој мери резервисане за лирско ја. Чак и онда кад се везују уз Мелису или мртве, јављају се у специфичном контексту. И у једном и у другом случају оне се пореде са бајком. Кад говори о југу, лирско ја га назива завичајем извора „што речи мрмљају па се згрушају

<sup>15</sup> У песмама које су посвећене гласовима мртвих може се запазити снажнија дезинтеграција текста, најчешће кроз употребу номинативних исказа. Нпр.: „Гласови мртвих. То нису мртви гласови. Ко чује / Гласове мртвих? *Киша на бакарним враћима / Јујира. Свежина дивљеј врћи што чува славује / У њачини ружа.* Био сам празнина између редака, // Био сам на обали реке, изгубљен данима, сатима, / Свеједно, јер то је време изван овог времена, / А река је широка. *Река од крви предака.* / Како да пливам уз ток? Ко је стигао до ушћа?” (курзив мој). Приметна је у њима и употреба краћих, сведенијих реченица, које се комбинују са оним дужим, што је у јасној супротности са обликовањем већине осталих сонета (чак њих деветнаест испевано је кроз једну комуникативну реченицу). Овом разликом на синтаксичком плану Лалић као да жели – успешно – да сугерише како је место ових гласова, као што и сам каже, „изван игре”.

<sup>16</sup> Више о томе у: Александар Р. Лурија, *Језик и свесћ*, превела Милица Глумац Радновић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2002, 214–232. Узгред буди речено, Лурија наглашава како је мисао „вероватно за вербализацију најнепрístupачнија психолошка појава”, а под њом подразумева „некакову нејасну психолошку творевину која се тешко формулише, али управо она одређује програм исказа”.

/ У непровидну бајку, у тамно замишљено око / Што види нешто у мени, но безнадно дубоко”, док су речи мртвих, као што смо рекли, „сродне / Зујању вретена из бајке за успављивање, / Из чистог доба сна прерушеног у збивање”. Бајка која је свима позната и која говори о смрти супротстављена је „непровидној бајци”, која долази из мрмљања, дакле говора који одликује неразговетност, у коме је значење затамњено, ако не и неухватљиво. А речи лирског ја? Оне су немуште, „тамне свечане речи”, „убоге свечане речи”, „речи // Рањиво расцветане, слепе за рушевине / Прошле и будуће”, речи које излазе „из чела мирне ноћи звездане, / Из бистрог ветра, из чемпреса, из складне тишине / Познате лепоте”. Потоње, с атрибутима *мирне ноћи звездане, бисџроџ* ветра, *складне* тишине, као да указује на то да су ове речи ипак нешто што вреди, иако су тамне, убоге, рањиве итд. Међутим, њихова вредност бива апсолутно неутрализована једним јединим епитетом: *йознаѝ*. Јер то што је познато, што је „оковано искуством”, јалово је. Познато је оно обично и стога су, коначно, ове речи „фантоми света што није постао песма”, стога се толико чезне за давном употребом речи „што имају укус ко сан и као плодност”. У овој синестезији није тешко разумети шта значи имати укус као плодност, али ваља разлучити шта значи имати укус као сан – можда, примера ради, имати укус једне неконтролисане имагинације, умногоме одвојене од логике стварности у којој се лирско ја налази.

Тишина је место препознавања Мелисе у простору лирског ја („Препознајем те ноћас можда у овој соби // У којој нема прозора, у којој нема врата, / Само тишина, ватро, и немушто куцање сата”), али и један од њених атрибута („тишино”, „звездо тишине” зазива је лирско ја). Између ове две тишине ваља претпоставити разлику. Ако прва и јесте одсуство звука, гласа, речи и сл., она има својство присутности у свету лирског субјекта; друга је, међутим, одсутност која одсутна и остаје, која пребива ван простора лирског ја и несводива је на његову тишину. Друга тишина се, између осталог, указује као друкчија и стога што она у себи може да садржи све оне аудитивне квалитете који се приписују Мелиси – она је оксиморонска тишина друкчијег звука.

### *Глас ѝчела*

Јасно је да се претварање Мелисе у пчелиње ројеве може сагледати из различитих углова. Тај прелаз је прелаз из мртвог стања у живот, из целовитости тела у тело неомеђено контуром, из јединства у мноштеност итд. Под претпоставком да је живот који долази после смрти по себи добро, повољност прве трансформације

није потребно објашњавати; друга и трећа доносе могућност да се превазиђе сопствена ограниченост, а да се ипак остане цео, да се захвати више од света и онога што је у њему светло и лепо једним непосреднијим и треперавим бивствовањем. Прелазак, међутим, из људског стања у животињско носи са собом и промену која се тиче разлике између воље и инстинкта. Прва остаје у простору знања, па тако и добра и зла, док за другу та врста подвојености не постоји. Кад је реч о Мелисином преображају, битни су, мислим, и следећи стихови: „Мелиса, то глас је пчела које зује златно / На цвету што се отвара, свеж ко почетак, и влажан / Од кише јутра, иза неба од крви и праха.” У тим стиховима се читује да део привлачности метаморфозе долази од могућности преображења људског гласа у „глас пчела које зује златно”. У чему би могла да се састоји златност тог зуја?

У погледу гласа, главна разлика између стања пре метаморфозе и после ње била би у статусу семиотичког. Комуникација пчела сврстава се у пресемиотичку, људска, насупрот томе, у семиотичку.<sup>17</sup> Та разлика подразумева, даље, и многе друге. Кад је реч о преношењу извесног значења, најважније су две ствари. Прва се тиче коначности сигнала и ограничености броја порука, која образује затворени систем комуникативних јединица. Ограниченост броја порука удружена је са специјализацијом сигнала. То не значи да редунданса не постоји, већ да се „једна врста сигнала, ако служи једној функцији, не може користити за друге функције”.

Ограниченост броја порука остварује се углавном тако што унутар ограниченог простора остаје оно што је „суштинско”, оно најнужније. Чак и кад би се могло претпоставити да је у систему који је ограничен и затворен остало нешто небитно, онда би се из тога морао извући закључак како је управо то небитно о(п)стало као битно унутар језика у коме је. Битност, даље, тражи нужност јасног разграничавања вредности сигнала, која не би дозволила могућност неспоразума. У том контексту, редунданса је само траг жеље за додатном сигурношћу, да се – ако се један сигнал преви-ди – другим укаже на оно што је превиђено. Затвореност система траг је потребе за сигурношћу: свако одстрањење старог или увођење новог елемента доноси дестабилизацију система и повећава могућност неспоразума.

---

<sup>17</sup> Иван Ивић, *Човек као animal symbolicum*, Нолит, Београд 1987. Део који је за овај текст најнепосредније везан налази се на страницама 96–106. Треба овде напоменути да префикс *пре-* можда није најзгоднији за диференцијацију овде две врсте комуникације. Он може да имплицира еволутивност, о којој тешко да може бити речи, што и сам Ивић наглашава.

Друга велика разлика између пресемиотичког и семиотичког јесте у томе што сигнали у првом случају немају денотативна значења. Они се не односе на неки део стварности, већ су само форма изражавања унутрашњег стања организма. Другим речима, комуникација је доминантно усмерена на изражавање себе, а не на говорење о нечему што је изван. Због тога се ова врста комуникације често и назива „афективним језиком”.<sup>18</sup> Трагови оваквог „језика” постоје и у вербалном општењу – у коегзистенцији и интеракцији са њим – али су они бачени на руб комуникације, да отуда изворније подржавају или поткопавају оно што је изречено вербалним (које је у много већој мери потенцијално манипулативно). Тако су за ову карактеристику пресемиотичког битна два аспекта. Један се тиче тога да је у центру оно невербално, оно из говора одсутно, непреводиво у говор, оно телесно. Друго је везано управо уз немогућност манипулације, уз изворност саопштења. За разлику од говора, који може да буде манипулативан, а у сваком смислу је претежно конвенционалан и арбитраран, те увек у великој мери одређен саговорником и контекстом, зујање пчела је аутентично и неадаптибилно бунцање сопственог стања, неартикулисани – у најбољем смислу – глас тела.

Због тога се, напомиње Ивић, не може рећи да пчела „разговара” са неким – она просто „доживљава оно што доживљава” и то „преводи” у звук и покрет. Није небитно овде поменути да је немогуће у оваквом пресемиотичком систему говорити о нечему што је прошло, будуће или могуће, већ само о ономе што представља садашњост. Ако би нам била блиска хипотеза да једино оно што припада садашњости постоји (в. доле), онда би се овакав говор – говор који не изговара ништа осим сопственог постојања у њој – могао видети као говор потпуне егзистенције. Могао би бити телотворени говор постојања.

Занимљиво је, међутим, да једина јединка којој пчела не упућује сигнале јесте она сама и то је једна од основних разлика у односу на међуљудску комуникацију. Ако комуникација није прилагођена другима, већ изражава њено унутрашње стање, а не говори ни сама себи, коме онда пчела упућује свој говор? Глас пчеле је глас без адресата и аутоадресата, глас који сврху ван себе – нема.

Ипак, то не значи да друге јединке не реагују на овакво изражавање. Ови знаци бивају код других јединки протумачени као „налози за извођење одређених радњи”, „покрећу ланац хормонал-

<sup>18</sup> О „афективном” и „интенционалном” код животиња, наравно, може се говорити само условно. Ту је много више реч о аналогiji него о сличности. Вид.: Рене Зазо, „Афективно везивање”, у: *Порекло човекове осећајности*, превела Љиљана Зеџ, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1985, 17–42.

них и других промена у јединки која прима сигнале, а те промене изазивају радње у овој другој јединки”. Дакле, говор оне пчеле која казује, која има шта да каже док је остале „слушају”, није такав да треба само да буде саслушан, већ такав да покреће на одређено делање, на промену. Притом, говорење остаје неинтенционално, али је сама интенција невидљиво уграђена у њега. Тако он проговара и о нечему што говорник не контролише, о непознатом делу њега. Денотат тог говора је, могло би се рећи, сам говорник, у целини онога што му је о њему самом и познато и непознато.

*Огољен до слободе, до чистије рањивости*

Вратимо се сад Лалићевој поеми. Ако бисмо графички покушали да представимо оно што је изречено у њој, тај приказ најважнијег могао би да изгледа овако.<sup>19</sup>

Лирски субјект		Мелиса
сад		пре присутности / после смрти
овде		тамо
болест		раст / цветање
нечистота		чистота
бесмисленост		смисао
нестајање / понављање		постојаност
кретање временског круга	<b>зид</b>	стабилност зенита
обичност		необичност
искуство присутности	рођење	несводиво на искуство присутности
неизвесност смрти	смрт	присутности
немоћ	сећање	извесност (не)постојања
страх	сан	доброта / снага
плач / јаук / крик	опасност	радост
звук смртности		смех
–		(прави) Звук
глас		зујање / шум <sup>20</sup>
убоге / свечане речи		„сенка” гласа
(сабрано) врачање		речи као сан / плодност
семиотичка комуникација		синестетичка песма
		пресемиотичка комуникација

<sup>19</sup> Одређивање важнијег и мање важног је и овде, разуме се, у великој мери субјективно, али надам се не и произвољно или пристрасно интенционално.

<sup>20</sup> У простору Мелисе и у простору мртвих.

И поред прелива који су у *Мелиси* остварени, доминира подела на вредносно позитивно и негативно, који се умногоме поклапају са простором једног односно другог света.<sup>21</sup> Међутим, успостављање ове разлике омогућено је тиме што је простор Мелисе померен потпуно ван света у ком је ја присутно. То ја, истина, сведочи о простору светлих вртова сећањем на преприсутност и препознавањем Мелисе у „опасно обичним стварима”. Шта се, међутим, дешава ако се овим аргументима у прилог њеном постојању и постојању њених вртова упуте они приговори који би се могли упутити Платоновим доказима о бесмртности душе? Шта ако је наше искуство обележено само овом присутношћу, а не и сећањем на једно постојање у одсутности (које, чак и ако је постојало, не јамчи да такво постојање долази и после присутности)? Шта онда кад препознавање не постоји, кад нема вере у истинитост мита?

У том случају, прво што може да нам се учини јесте да је овакво подвајање света базичније омогућено тиме што се о смрти, односно о ономе што након ње наступа, ништа не може знати. Простор после смрти је увек простор мање-више слободне репрезентације. Управо та слобода омогућава да се у њега стрпају све жеље и у њему разреше све несигурности и анксиозности. Оно што се о њој може рећи је, заправо, само једно: да је непозната. Исто као што је непознато и оно што је било, ако је било, пре ове присутности. Стога, иницијална опозиција постаје: познато искуство присутности – непознато искуство ван-присутности.

Искуство присутности, међутим, није хомогено и на временско-просторној оси оно обухвата прошла искуства (похрањена у сећању), искуство садашњости и потенцијално, хипотетичко искуство будућег присуства. Док је у овде-сад прво познато, друго исто тако, треће није. Ипак, потоње није ни сасвим непознато, јер постоји макар и основна претпоставка да се на темељу сопственог досадашњег искуства присутности и туђег искуства живљења нешто може знати и о оном искуству присутности које долази. Стога се оно може одредити и као познато и као непознато у исти мах. Искуство после смрти не може се, међутим, ни претпоставити на основу сопственог искуства присутности (на основу проматрања туђег само делимично). И та граница се, наравно, може релативизовати, па се кретање из ван-присутности у присутност, а онда из ње у једну (не можемо знати чак ни да ли исту или другачију) ван-присутност може видети као континуум. У том смислу, јачина грани-

---

<sup>21</sup> Оваква расподела умногоме одудара од касније Лалићеве тежње да пише поезију „на да” и става да „треба славити свет у лепоти и страхоти његове свеукупности”, И. В. Лалић, *О поезији*, 288.

це према смрти постаје тања, а најснажнија постаје она која одваја *пре* од *после*, тј. најснажнија је граница у *сад*.

	рођење	сад	смрт
	прошло	будуће	
ванприсуство'	искуство присутности		ванприсуство''
	сећање	претпоставка	
апсолутно непознато	познато	релативно (не)познато	апсолутно непознато

Ово *сад* је подвојено унутар Лалићеве поеме на место стварности, у коме се одвија однос према стварима и људима, и место сна, где се темељније открива оно појединачно. Уз ограду да је реч о само условној подвојености (више је реч о преплитању), та подела на простор социјалног и индивидуалног може да буде функционална у разматрању обликовања исказа. Да заоштримо: реч је о простору свеснијег деловања унутар друштва и простору несвесног, донекле аутистичног, унутар психичког. Прво логичко, друго алогично; прво доминантно свесно, друго доминантно несвесно. Прво више сводиво на реч и комуникацију, друго практично несводиво на то. Прво семиотичко, друго несемиотичко. А ван искуства присутности, ван поделе на семиотичко и несемиотичко, у недостатку бољег термина може се поставити вансемиотичко.<sup>22</sup>

	социјално логичко адаптирано			семиотичко	
ванприсуство'	искуство присутности	ванприсуство''	вансемиотичко'	искуство присутности	вансемиотичко''
	индивидуално алогично неадаптибилно			несемиотичко	

<sup>22</sup> Опредељујем се за ову терминолошку тријадну семиотичко–несемиотичко–вансемиотичко стога што ми се чини да прецизније може да одрази разлику међу њима. Несемиотичко је антипод семиотичком, а о ономе што називам вансемиотичким ништа не можемо знати ни рећи (чак ни да ли се разликује од семиотичког одн. несемиотичког или је у нечему њима блиско). Стога овај префикс *ван-* треба да каже како је реч о нечему што не би требало ни самеравати са семиотичким (као што се то самеравање чини у случају несемиотичког).

На оси семиотичко–несемиотичко не постоји само строго супротстављање две крајности. Овде се налази читав распон нијанси у домену лексике и синтаксе, а кад је реч о поезији ваља узети и семиотичност песничке форме. Ако је место сусрета несемиотичког и семиотичког аналогно сусрету појединачног и друштвеног, односно неадаптибилног и адаптираног, онда је „обични” језик тог сусрета оно што називамо разговорним стилем. Њега одликује углавном јасна денотација, исказана углавном сиромашном и ограниченом лексиком и углавном простијим синтаксичким обрасцима; о некој врсти метричког обликовања и риме, наравно, ту нема говора. То је, у свом „најчистијем” виду, говор функционално уобличен према ономе што се чулима дохвата, говор који покушава да представи оно што се перципира крајње објективно (што, наравно, никада не постиже). Кретање ка богатијим просторима семиотичког донеће лексичку разноврсност (која се најочевидније показује кроз укључење стилски маркиране лексике), необичније синтагматске спојеве и комплекснију синтаксу (у првом реду интензивније укључење хипотаксе). У погледу песничке форме, то ће значити њено приближавање знаку који носи одређени смисао, односно употребу форме која такав смисао има. Супротно томе, кретање ка облицима несемиотичког поћи ће, највероватније, од парцелације реченица, елиптичних и номинативних исказа, кидања синтаксичких веза и замагљивања односа међу реченичним елементима, које прати и разбијање реченичне мелодије. У простор несемиотичког ући ће се тек преко разарања лексема и њихових облика на елементе који нису носиоци значења (дакле, на ма које елементе који се не могу подвести под морфеме). То разарање доноси укидање њиховог значења, тиме и њиховог статуса знака, а креће се даље преко распарчавања на артикулисани, потом неартикулисани гласове до утапања у тишину. Као што је мало пре на супрасегментном нивоу кидање реченице било праћено разбијањем реченичне мелодије, разбијање лексема пратиће уништење њеног акцента.<sup>23</sup> Кад је реч о песничкој форми, у њој се деградира свака правилност која би својим понављањем отворила могућност да се у њу усели одређено значење и да та форма постане знаком.

Ако се после реченог осврнемо на Лалићеву *Мелису* и осматримо начин њеног обликовања, видимо да ова поема пребива у

<sup>23</sup> И у случају разбијања реченичне мелодије и у погледу разбијања акцента више је реч о одступању у односу на оно што је прописано важећом нормом него о разбијању те норме. Овај поступак треба, дакле, видети не као уништење постојећег језика, већ као уништење нечега што му не припада. Уништење неадаптибилног акцента и аутистичне мелодије, који успевају да остану непреводиви упркос притиску конвенцијом заснованог језика да се уобличи унутар његових оквира. Исто важи и за остале облике „деструкције” језика, који су горе наведени.

простору семиотичког, претежно чак ексклузивно и екстремно семиотичког. На то указују и брижљиво бирана лексика, и разграната хипотакса<sup>24</sup>, и избор сонетне форме, која – ма колико да су песникови сонети „лишени традиционалне метрике и система римовања” и колико год он хтео да „риме следе логику реченице”<sup>25</sup> – остаје строго компонована, високо формализована и интелектуализована.<sup>26</sup> Лирско ја Лалићеве *Мелисе* тако све време говори језиком који проклиње.

Језик за којим се у поеми чезне јесте онај с друге стране – језик зујања и синестетичне песме. Говор најнужнијег и пресудно афективног, говор из *сад*, ослобођен интенционалности и упућености (било ка адресату, било ка самоме себи), говор „наоружан собом”. Исто тако, међутим, говор са коначним, веома ограниченим и затвореним скупом уско специјализованих знакова. Није случајно што лирско ја Лалићеве поеме зуј Мелисиних пчела препознаје у *тишини* – у атрофији семиотичког, које управо стога може да постане метафора вансемиотичког (иако је оно, како смо рекли, суштински несамерљиво и са семиотичким и са несемиотичким). Ипак, од те тишине у *Мелиси* нема трага – има артифицијелне афективности и ненужног артизма који рачуна са дивљењем другог; има, истина, и слободе у мери одступања од сонетне форме и делимичне затворености система која се читује у варирању сасвим одређеног скупа симбола.<sup>27</sup>

Ни један ни други језик нису, рекао бих, срећна решења за онога чији егзистенцијални простор не наликује оном у коме се налази лирско ја Лалићеве поеме, већ у оном који је у овом тексту скициран после њега. „Свечане речи” у фетишизацији обликовања заборављају на изворност; зујање и тишина у фетишизацији изворности заборављају на нијансе и комуникабилност. Стога, ако се жели целовит говор искуством, ваљало би, можда, проговорити и семиотичким и несемиотичким одједном.<sup>28</sup> Ваљало би укључити,

<sup>24</sup> Најближе несемиотичком она прилази у песмама које су посвећене гласовима мртвих (в. фусноту 15).

<sup>25</sup> И. В. Лалић, *О поезији*, 266.

<sup>26</sup> Уп. и исказ: „Моје касније књиге биле су замишљене и компоноване као много чвршће целине него што је то – са изузетком *Мелисе* – код мене био раније случај”, исто, 267. У мери у којој је овај исказ тачан, оно што је речено у овом пасусу може се применити и на песников каснији опус.

<sup>27</sup> Чини се да се кроз целу поему синтагме претварају једна у другу. Такав утисак долази од чињенице да један елемент синтагме (или више њих) често постаје градивни елемент многих других (вид. нпр. синтагме којима се означава *Мелиса* и сл.). Ипак, треба то овде напоменути – сви преображаји остају „с ове стране зида”, тј. остају у вишим пределима семиотичког.

<sup>28</sup> Писани говор, наравно, у одређеној мери ограничава степен укључења несемиотичког.

свакако, и вансемиотичко (макар и метафорично кроз присуство тишине), тај звук који – да парафразирам Лалића – „стално измиче / А шапуће нам своју присутност”.

Разуме се, изнад употребе ових средстава морала би да стоји нека врста – не по сваку цену именоване и препознате – нужности. Оне нужности која је знак верности догађају који гради песму.<sup>29</sup> Нужности која је слобода да се остане веран тоталитету индивидуалног – самим тим и парцијалног и рањивог, и никад до краја преводивог – искуства које се остварује кроз целовитост исказа, а унутар кога се непрестано преображавају форме изрецивог, неизрецивог и ванизрецивог. Није, дакле, акценат ни на телу које се претвара ни на пчелама у које се претвара – акценат је на самом, сталном преображавању.

---

<sup>29</sup> Уп. „Једина права могућност је у верности једном духовном простору, у којем исказ песме може да се најтачније уобличи”, И. В. Лалић, *О поезији*, 267.