

СОЊА ВЕСЕЛИНОВИЋ

ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ПОТЕНЦИЈАЛ „ДЕСЕТ СОНЕТА НЕРОЂЕНОЈ КЋЕРИ” ИВАНА В. ЛАЛИЋА

Циклус „Десет сонета нерођеној кћери” Ивана В. Лалића из његове претпоследње збирке *Писмо* (1992) био је предмет неколико плодноних истраживања,¹ но чини се да би осветљавање појединих тематских и интертекстуалних релација могло пружити нове увиде у ово сложено и врло сугестивно дело. У Лалићевом опусу постоји низ песама за које се може рећи да им је тематика породична, али је већина њих заступљена у ранијим остварењима. Овај пак циклус, чији сам наслов одаје или намеће сродну проблематику, може се читати у низу Лалићевих аутоцитатних рефлексија или песничких „ревизија” и рекапитулација, да их тако назовемо, у збирци *Писмо*, а чине га још „Римска елегича” и „Море”. Веза сонетних циклуса „Мелисе” и „Десет сонета нерођеној кћери” с разлогом је потенцирана у критици, но оно чиме потоњи иновира обрађене онтолошке проблеме из првог – релације видљиво–невидљиво, живо–мртво, духовно–материјално, слика–паслика – јесте и један интимни, страствени однос према теми, који је за читаоца вишеструко провокативан. Покушаћемо да покажемо на које све начине.

Наслови су у поезији Ивана В. Лалића изузетно значајан и функционалан паратекст и често сугеришу један правац читања и тумачења, односно очекивање које може и не мора бити изневе-

¹ Васа Павковић, „Уз *Десет сонета нерођеној кћери*”, *Иван В. Лалић, њеник*, зборник, ур. Драган Хамовић, Народна библиотека, Краљево 1996, 125–135; Тихомир Брајовић, „Између митске и трагичне визије: *Мелиса* и *Десет сонета нерођеној кћери*”, *Књижевност*, год. 49, књ. 103, св. 3/4 (1998), 477–502; Светлана Шеатовић Димитријевић, „*Десет сонета нерођеној кћери* – пена над вртлогом празнине”, у: *Део као целина & целина као део*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012, 296–307.

рено. „Десет сонета нерођеној кћери” један је од најексплицитнијих у том смислу, и нуди мноштво информација са којима читалац приступа песми не више безазлено и невинно, већ усмерен на: 1. број десет као знак целине, цикличности,² број питагорејске Тетрактисе (који означава свеукупност, довршеност, повратак јединству, извор и корен вечне Природе, слику свеукупности у кретању),³ десет у контексту хришћанске симболике, али најпре Божјих заповести; 2. сонет као стални облик и његов значај и традицију у европском песништву, као и у претходном Лалићевом песничком и преводилачком делу; 3. синтагму „нерођена кћи”, неочекивану и упечатљиву, која се у нашем културном простору и поезији пре може сагледати у релацији према „рођеном” и према „сину”⁴ него што у први мах успоставља неко јасно значење. Дакле, *нерођена кћи* је адресат овог циклуса песама, а можемо је разумети као сасвим конкретну изгубљену кћер, према којој лирски субјект гради интиман и потресан однос, а који се надовезује на тематизовање породичне, и то мушко-женске, везе са умрлим, присутно у неколицини претходних остварења (субјектову релацију према мајци), па све до најширег проблематизовања односа према оностраном. Тек узимање у обзир ових различитих аспеката релације и самог обраћања омогућава да пуноћа и заводљивост циклуса дође до изражаја. Под тим подразумевамо и богату – али не очигледну – интертекстуалност, али и друге „замке” за оног наивног читаоца са почетка.

Један од текстова са којим би се Лалићев циклус могао довести у везу јесте песма „Ембриону” (1841) Јована Суботића, ремек-дело нашег класицизма. Релација „Десет сонета” са класицистичком поезијом, односно са делом Јована Стерије Поповића, већ је уочена у раду Васе Павковића „Уз *Десет сонета нерођеној кћери*”. Однос према Суботићевој песми, који није експлицитан и не остварује се преко цитата, морао би се сагледати управо због исте, врло специфичне теме. Наиме, тема преегзистенције и предестинације у оваквом контексту обрађивана је код неколицине наших песника, али најупечатљивије код Петра Петровића Његоша у *Лучи микрокозма* и Владислава Петковића Дуса у песми „Тамница”, у једном продубљеном, рефлексивном, па и филозофском контексту. С друге стране имамо тематизовање човековог битисања у мајчиној утроби код Растка Петровића, усредсређено на телесне и физиолошке аспекте. Но, код Лалића, управо као и код Суботића, постоји један

² Уп. Светлана Шеатовић Димитријевић, нав. дело, 297.

³ Жан Шевалије, Ален Гербран, *Речник симбола*, прев. Павле Секеруш, Кристина Копрившек, Исидора Гордић, „Stylos” – „Киша”, Нови Сад 2004, 149–150.

⁴ Исто, 149.

улог страсти и интимне везаности за тему који намах прекида рефлексију и филозофске опсервације и управо од човекове немогућности да спозна и досегне непознато и недодирљиво ствара, парадоксално, просторе наде.

Суботићева песма, на коју је указао Миодраг Павловић као на „једну од наших најбољих песама XIX века”,⁵ започиње обраћањем „милом путнику” и чак трима питањима које лирски субјект поставља адресату, себи или пак некоме ко би можда могао да слуша. Он се пита какав је то пут на који је ембрион послат и какав је његов смисао и одредиште:

*Ой̄куда̄ т̄ако, т̄и милӣ љ̄ӯтниче,
У живо̄и ова̄ј љ̄осла л̄ живо̄и т̄ебе?
Је лӣ т̄о живо̄и, је л̄ т̄о љ̄раво бӣће?
Кад̄ светӣ не видӣш, видӣш лӣ сам себе?
Ой̄тац у т̄еби себе не љ̄ознаје,
К̄хер ма̄тӣ т̄ражи, т̄у јо̄ј вид не да̄је!*

*Защ̄ио си боље ост̄авио дане,
Да љ̄ӯт нов ова̄ј свршӣш у но̄ћи?
Знала је судба да зора да сване
Нећеш̄ т̄и, нећеш̄ дочека̄ти мо̄ћи,
Па защ̄ио даде, да се кренеш̄ к цели,
За коју нужно дан̄ т̄и т̄реба бели?⁶*

Мотив ембриона, који је Суботић, како то показује Драгиша Живковић, преузео од Едварда Јанга (Young, 1683–1765), из његових *Ноћних мисли* (*The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*, 1742–1745), преиспитује се из позиције живота, света, оностраног смисла и циља, али и родитеља који би своје нерођено дете желео да види на оном свету. Тај је мотив обрађен код Јанга у контексту песничког слављења ноћи, ононостраног и непознатог наспрам овог живота, несреће, несвести и пропадљивости, те његовог схватања да човек може спознати себе само ако отвори очи за онострано, а пре свега за своју бесмртну душу:

*This is the bud of being, the dim dawn,
The twilight of our day, the vestibule;
Life's theatre as yet is shut, and death,*

⁵ Миодраг Павловић, „О једној песми Јована Суботића”, *Епоха романизма*, прир. Зоран Глушчевић, Нолит, Београд 1972, 179–187.

⁶ *Анџологија стјарије српске љезије*, прир. Младен Лесковац, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд 1972, 285.

*Strong death, alone can heave the massy bar,
 This gross impediment of clay remove,
 And make us embryos of existence free.
 From real life, but little more remote
 Is he, not yet a candidate for light,
 The future embryo, slumbering in his sire.
 Embryos we must be, till we burst the shell,
 Yon ambient azure shell, and spring to life,
 The life of gods, O transport! and of man.⁷*

Код Јанга се, дакле, овоземаљски живот сагледава као „пупољак бића”, зора, предворје, а тек ће смрт ослободити човека његове материјалности и начинити га ембрионом чистог бивствовања. Ембрион који почива у свом прародитељу далеко је као и човек од истинског живота, али носи тај потенцијал. Лишен иницијалног безрезервног поверења у божанску промисао, Суботић на сложенији начин сагледава ову идеју и пита се „да ли се вечити (оностранни) живот постиже преко реалног, земаљског (овостраног) живота и смрти или је могућа човекова преегзистенција, која се, у неким изузетним случајевима и видовима (нпр. у ембрионалном виду), може одмах претворити у вечито духовно трајање”, као што то тумачи Живковић.⁸

*Ил је и мрачно мајере њи крило
 њрисџојно жељи, која живоџ њражи?
 Да л, џиџо се овде зачне, није било?
 Да л је где човек њрије дана наџи’?
 Је л биће, које само саџе броји,
 Равно живоџу, који сџо леџа броји?*

.....

*Мора л џо биџи, да се човек роди
 Овде, и време своје да њробави?
 Има л џуџ земља, који кроз џроб води?
 Може л се њреко, да с’ овде не јави?*

.....

*Еда л, – но иди, џи мисли недраџа! –
 Еда л, џиџо овде не уџледа дана,*

⁷ Edward Young, *Night Thoughts. With Life, Critical Dissertation and Explanatory Notes*, The Project Gutenberg Ebook. (<http://www.gutenberg.org/files/33156/33156-h/33156-h.htm> 27.12.2014.)

⁸ Драгиша Живковић, „Одједи Ноћних мисли Едварда Јанга код Стерје и у српској поезији прве половине XIX века”, *Српска књижевност у европском оквиру*, Српска књижевна задруга, Београд 2004, 129.

*Навек ѝройада из свейѡа саздана?
Ний му је иџде у живоју ѝраџа,
Нийи надежде, моћи бар ѝосѡаѡи,
Коју имају сами незачейи?*

Казна неживота могла би да задеси ембрион можда због очевих греха, али лирски субјект то одбацује као бесмислено и окрутно за даље прихватање свог живота и за прихватање бога. Закључак лирског *ја*, емотиван и страствен, а сав у парадоксима, вероватно је Миодрагу Павловићу послужио као претпоставка да је песма имала реалан повод у песниковом породичном животу. Он се своди на то да оно што је једном створено мора имати неку сврху и пут, а врхуни се сликом попут оних које ћемо, нешто касније, наћи у Змајевој поезији: „Збогом, о збогом, ти мили путниче! / Наћи ће тебе и отац и мати; / Они ће теби, ти ћеш њих познати, / И кад ум ћути, срце јасно виче. / А ти да јеси, да ћеш тамо бити, / Душа нам каже, и не да се крити”.

Суботићево „И кад ум ћути, срце јасно виче” одзвања и у Лалићевом „Докажи своју одсутност на начин / Да ум се смрзне, а да срце схвати”⁹ а оба песника нерођено дете виде као путника, будући да се Лалић и у почетној и у завршној песми „Десет сонета” пита о *одредишћу*. У тесној вези са одредиштем је и намера, и то су две кључне речи којима се уоквирују сонети. Питање је – Суботићево и Лалићево – шта је одредиште, земља или рај? Како човек може знати да нешто не постоји, односно да ли то постоји евентуално изван иницијалног одредишта? Суботићево питање „Кад свет не видиш, видиш ли сам себе?” јесте и питање о томе шта биће чини бићем, шта постојећег потврђује, да ли је то препознавање, повезивање, потврђивање кроз друге? Овај посредни *доказ* постојања основ је Лалићеве *ајорије*, развијене кроз читав циклус. Наиме, у песми „Завичаји”, шестом сонету, песник упућује на Зенонове апорије. Као присталица Парменидове идеје о постојању једног и негације кретања и промене,¹⁰ Зенон развија своје доказе против

⁹ Васа Павковић указује на сродност ових Лалићевих стихова са онима Лазе Костића из песме „Santa Maria della Salute” који говоре о сукобу ума и срца. Такође, он запажа још једну сродност: „Шести сонет, ‘Завичаји’, бави се поређењем *времена* у надреалном свету нерођене и реалном свету њеног оца. Календарских или апстрактних. То истицање разлика времена у два света неминовно нас води ка паралели са Костићевом ‘Santa Maria della Salute’, где у дванаестој октави ‘родоначелник сунчане стазе наше поезије’ (З. Мишић) записује и стихове сличне садржини: ‘Старија она сад је од мене, / тамо ћу бити доста јој млад / где свих времена разлике ћуте’”, Васа Павковић, нав. дело, 132.

¹⁰ У својој поеми *О ѝприроди* Парменид казује: „На њему постоји мноштво знакова да је биће ненастало и да је неуништиво, целовито, непокретно и бескрај-

тезе о постојању мноштва, тезе о постојању празнине и тезе о постојању кретања. У контексту „Десет сонета” чија је једна од кључних речи *ништиа*, односно *йразнина*, Зенонови докази против празнине показују се врло сродни разматрањима Лалићевог лирског субјекта. Зенон своје порицање празнине настоји да поткрепи довођењем супротне тезе до апсурда. Он полази од претпоставке да постоји простор у којем се налазе ствари: ако је тај простор ништа, ствари не могу бити у њему, а ако је он нешто, он се и сам мора налазити у простору, који се налази у простору, и тако даље. Према томе, закључује се да се ствари не налазе у простору. Оваква дијалектика врло је карактеристична за парадоксалне обрте у Лалићевом циклусу, а особито то видимо у сталном покушају позиционирања нерођене кћери као, истовремено, празнине и „садржаја који пориче празнину”. У том смислу, седма песма, насловљена „Средокраћа”, призива и Зенонове чувене аргументе против тезе о постојању кретања, а најпре ону о стрели у покрету.

*На средокраћи анђела и звери,
Видљивој у облику ове йлойти,
Није за њебе било месџа, кћери;
Ти си йразнина у свакој лейоити*

*Врџова, мора, ѓрадова и кула
У йромом блеску ѓодина шџио мину –
Свеједно, йти си усџук од расула,
Садржај који йориче йразнину.¹¹*

Још у првој песми циклуса, „Прстен”, песник указује на непоузданост и ограниченост човекових чулних искустава и сазнања.

но. Нити икада је било, нити икада ће бити зато што је [оно] сада истовремено, једно и стално. Та какво би порекло за њега тражио? Из чега и на који начин се развило? Нећу ти дозволити да кажеш или да мислиш 'из не-бића', јер се не може говорити ни мислити оно што није. Која би га нужност нагнала да се развије, пре или касније, из ничега? Дакле, или треба да јесте сасвим или да уопште није. Никада снага убеђења неће дозволити да из не-бића настане нешто осим њега [самог]. (...) Како би биће могло касније да пропадне? Како да постане? Јер ако је настало, онда није нити ће икада бити. Тако би се настајање поништило, а говорити о пропадању је нечувено. Нити је дељиво, јер је цело исто; нити га је више овде него тамо, што би спречило његову пуноћу; нити га је негде мање, већ је све испуњено оним што јесте. Зато је непрекидно, јер биће пристаје бићу. Оно је непокретно, чврстим везама увезано; без почетка и краја, јер је рађање и смрт права истина далеко отерала.” Парменид, *О йироди*, прев. Александра Здравковић Зистакис, Службени гласник, Београд 2013, 65–68.

¹¹ Иван В. Лалић, *Сџрасна мера*, Дела Ивана В. Лалића, том 3, прир. Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, 125.

У овој песми он још не уводи адресата, не обраћа се кћери, већ говори о „свему ономе што се сакрива у ништа”, односно у празнину. Дакле, нема празнине, већ само ствари које се скривају у празнини, јер човек не може да их искуси. Стихови „У руди прстен, да венча присуство / Непостојећег с препознатом јавом” предочавају управо провокативну лепоту оксиморона као полазиште циклуса и симболику прстена као круга и као везе, спајања. Кружење мисли и упорно враћање на уведене метафоре карактерише читав циклус и обезбеђује слободно сучељавање претпоставки и мњења, да би се песма, тај простор парадокса, понудила као место постојања нерођене кћери.

Пре но што се упустимо у анализу, корисно би било, такође, упутити на чињеницу колико је тема ембриона, мртворођеног (stillborn) или још нерођеног детета присутна у енглеској поезији након Јанга. Ова тема се углавном обрађује у социјалном и филозофском контексту (нпр. Thomas Hardy, „To an Unborn Pauper Child”), разматра се човекова природа и првобитна невиност или пак његов однос према свету док је још у мајчиној утроби (из првог лица, *сйеријански* и *дисовски*, Louis MacNeice, „Prayer before Birth”, или пак више у духу Растка Петровића, Derek Mahon, „An Unborn Child”). У делу лорда Алфреда Тенисона Дејвид Б. Радерман (David B. Ruderman) запажа везу између песниковог потресног искуства и описа мртворођеног сина и његовог својеврсног поистовећивања с улогом мајке у смислу рађања песме.¹² Песма се тако показује као повлашћени простор *између*: у његовој балади „The Princess” фигура наратора сагледавана је као да припада граничном простору (пола жив, пола мртав, пола мушкарац, пола жена), док је дете о којем се у делу ради истовремено изгубљено и пронађено. Но, песма која би можда и најбоље кореспондирала са Лалићевим циклусом јесте „Elegy for a Still-born Child” Шејмуса Хинија (Heaney) из збирке *Door into the Dark* (1969). Лирски субјект се обраћа ишчезлом детету и описује му патњу коју је тај губитак нанео његовим несудођеним родитељима. Попут Лалића, и Хини користи парадокс у дочаравању губитка, али најупечатљивији је начин на који он путем семантичке негације приказује како се очекивање пуно наде изневерава, слике среће се преобликују у жаљење, а наместо пуноће долази празнина:

¹² David B. Ruderman, „The Breathing Space of Ballad: Tennyson’s Stillborn Poetics”, *Victorian Poetry*, Spring 2009, 47, 1, pp. 151–171.

I¹³

*Your mother walks light as an empty creel
Unlearning the intimate nudge and pull*

*Your trussed-up weight of seed-flesh and bone-curd
Had insisted on. That evicted world*

*Contracts round its history, its scar.
Doomsday struck when your collapsed sphere*

*Extinguished itself in our atmosphere,
Your mother heavy with the lightness in her.*

II

*For six months you stayed cartographer
Charting my friend from husband towards father*

*He guessed a globe behind your steady mound.
Then the pole fell, shooting star, into the ground.*

III

*On lonely journeys I think of it all,
Birth of death, exhumation for burial,*

*A wreath of small clothes, a memorial pram,
And parents reaching for a phantom limb.*

*I drive by remote control on this bare road
Under a drizzling sky, a circling rock.*

*Past mountain fields, full to the brim with cloud,
White waves riding home on a wintry lough.¹⁴*

¹³ Ради лакшег разумевања, песму смо превели за ову прилику: „Мајка ти хода лака попут празне кошаре / Заборављајући присно гуркање и ударце // Које је твоје привезано бреме заметак-меса и кост-угрушка / Захтевало. Тај избачени свет // Скупља се око своје прошлости, свог ожиљка. / Био је то судњи дан када се твоја спласнула сфера // Угасила у нашој атмосфери. / Мајка ти је отежала лакоћом у себи. // Током шест месеци ти беше картограф / Што мапирао је мог пријатеља од супруга до оца. // Замишљао је читав глобус иза твоје непомичне хумке. / Тада се пол сручио, као звезда падалица, на земљу. // На самотним путовањима мислим о свему томе, / Рођењу смрти, ископавању зарад сахране, // Венцу малене одеће, колицима у знак сећања, / И родитељима који посежу за фантомским удом. // Возим на даљинско управљање по овом пустом путу / По кишици, кружном стеном. // Поред висоравни, дупке пуних облака. / Бели таласи враћају се кући преко студеног језера.”

¹⁴ Robert Woods, *Children Remembered: Responses to Untimely Death in the Past*, Liverpool University Press 2006, pp. 31–32.

Упечатљивом сликовношћу, дететов живот, материјалност, тежина приказују се у свом одсуству. „Даљи оксиморонски учинак јавља се при тензији између слика које су повезане са мајчиним губитком и онима које су повезане са очевим. За мајку, свет који је створила беба (и у којем је она створена) био је свет *унушра*, и тај се свет 'сломио' рођењем. За оца, према речима његовог пријатеља [мисли се на лирског субјекта], беба је представљала свет *изван*, свет којем би нерођено дете било 'картограф / Што мапирао је мог пријатеља од супруга до оца'. Тако, мајка осећа своју тешку лакоћу изнутра и мора да заборави интимност на коју се навикла. Оцу се, с друге стране, срушила визија проширеног спољног света. Унутар дихотомије изнутра–споља лежи игра покрета насупрот одсуству покрета. За мајку, знак живота у њој преноси се кроз слику покрета (...). За оца, бебино значење предочава се као застој.”¹⁵

Веома слично могу се сагледати и особени доживљаји простора у „Десет сонета нерођеној кћери”, за шта би права паралела била друга песма циклуса, „Око”. Друга строфа, „Плава оптика недреманог ока / Снимиће тако и како се мења / Облик мог срца, дамар крвотока / У сваком часу твога нерођења”, такође показује губитак као непрестано понављање не догађаја, већ *одсутства* очекиваног догађаја. Рођење се тако показује као бескрајна могућност, уколико време разложимо на тренутке, чиме се опет враћамо Зенону. Мајчинска и очинска перспектива се делимично укрштају – губитак се осећа и као унутрашњи, телесни, али и као спољашњи, као спољна пројекција: „Крик под високим сводовима, али / Нечујан свему изван овог слуха – // Осим што кружи по тој катедрали, / По завојима недреманог уха: / Ко ухочажа божја, безвремено”. Простор катедрале је тај простор сусрета или пресека са оностраним и опет се изражава кроз кружење. Богата и ефектна сликовност ове песме варира се путем наредних и тек на њиховом фону биће и наглашен исказ „Исте смо крви” из последњег сонета. Овај аспект песме помало је и запостављен у тумачењима, која су чешиће одмах прелазила на апстрактнија сагледавања фигуре нерођене кћери. Тихомир Брајовић закључује да су и Мелиса и *нерођена кћи* „не само одсутни, него и фиктивни 'комуниканти', лирски 'актери' који су песнички живи и делатни само посредством побуђене имажинације и вербалне енергије говорног 'ја', *лирске фикције* у пуном значењу те речи: персонализоване фигуре песничког обликовања у којима се – несумњива условност и фингираност ситуације непосредног обраћања скреће на то пажњу – огледа сам обликотворни

¹⁵ Ashby Bland Crowder, „Heaney's Elegy for a Still-Born Child”, *The Explicator*, Volume 47, Issue 2, 1989, p. 51.

глас.¹⁶ Само сагледавање контекста у којем се појављује циклус „Десет сонета” не дозвољава нам да се сагласимо са оваквим тумачењем његовог адресата. Лалић се поетички ипак знатно удаљио од обраде ове проблематике у „Мелиси”, када је на њега још снажан уплив вршио тематски комплекс симболистичке поезије једног Рилкеа или Миљковића.

Збирка *Писмо* својом богатом интертекстуалношћу и језичком економијом омогућава Лалићу да реализује једно лирско *ја* које себи може дозволити много шири емотивни и комуникативни спектар, а да притом не делује нити патетично нити неаутентично. Узимање у обзир само крајње апстрактног аспекта циклуса и сагледавање адресата као пројекције субјекта одузима овим песмама нијансе потресности, нежности, аутентичности и, коначно, лепоте. По својој лексичкој сложености „Десет сонета” могу се довести у везу са *Четири канона*.¹⁷ поред бројних апстрактних именица, које свакако доминирају, имамо и низ конкретних, за које не бисмо на први поглед рекли да припадају *јесничком* регистру (нпр. микропораз, камера, орбита, прекидач, снимак; неке од њих се и понављају), а свакако нису карактеристичне за раније Лалићево стваралаштво. Као и интертекстуална чворишта, ове речи функционишу попут позива читаоцу да се активније ангажује при читању, те да запази променљиве тонове и регистре лирског исказа. Тако функционише и парадокс као основна фигура циклуса. Разликујући књижевни од логичког парадокса, Мишел Рифатер истиче да овај први представља изненађујући или апсурдан исказ, да иде против доксе, консензуса израженог социолектом, као и да полази од наизглед неприхватљивих премиса, „међусобно некомпатибилних реченица (докса против оспоравања доксе), да би из њих извукао валидан исказ”.¹⁸ Књижевни парадокс, објашњава Рифатер, јесте:

Посебан случај контраста који, придружујући једно другом, супротставља аграматичност и граматичност. Кад је реч о особеностима стила уопште, а посебно тропима, веза између граматике и кршења правила реализована је у форми писаног микроконтекста: особеност стила крши правило о коме је микроконтекст управо дао пример.

¹⁶ Тихомир Брајовић, „Између митске и трагичке визије: *Мелиса* и *Десет сонета* *нерођеној кћери*”, *Књижевност*, 49, 103, 3/4 (1998), 478.

¹⁷ Уп. Александар Милановић, „Лексичка структура *Четири канона* Ивана В. Лалића”, *Посимболистичка поезика Ивана В. Лалића*, зборник, ур. Александар Јовановић, Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, Београд 2007, 459–480.

¹⁸ Мишел Рифатер, „Парадокс и претпоставка”, превела Бранкица Бранков, *Поља*, бр. 467, јануар–фебруар 2011, 86.

Парадокс, напротив, запањује без упозорења. Због тога га је немогуће супротставити експлицитном вербалном микроконтексту. Како је кршење ипак уочљиво, закључујем да га читалац уочава у зависности од имплицитног микроконтекста: кршење се манифестује у односу на оно што речи не говоре, а што се обавезно закључује, што значи у односу на *иреџиосџавке*.

(...) Истина књижевног текста зависи, дакле, од неисказаног, од претпоставки. Не може бити другачије ни са сваком изменом те истине, укључујући и парадокс. Али како парадокс не може дуговати своју привремену неистинитост и свој повратак истини некаквом прекиду претпостављене секвенце, после кога следи њена реприза, јер прекид је очигледно немогућ, немамо друге опције но да објаснимо парадокс променом природе претпоставки и њихових импликација.¹⁹

Парадокс се, дакле, намеће пажњи читаоца, будући да истовремено нарушава социолект и указује на аграматичност. Очекивано би било позитивно вредновати живот у односу на смрт, постојање у односу на непостојање, присуство у односу на одсуство, имање у односу на немање, када говоримо о мотивима „Десет сонета”. Лалић парадоксом не иде на то да замени њихове вредности – као што је то у своје време на провокативан и упечатљив начин учинио Едвард Јанг²⁰ – него да доведе у питање постојање и непостојање као такве. Као у стиху Теофила Готјеа који Рифатер наводи – „*Naître, c'est seulement commencer à mourir*” – Лалић предочава другачију перспективу посматрања онога што се чини очигледним и општеприхваћеним. Ограниченост људског искуства онемогућава ма какву поузданост, тако да је оно увек произвољно у односу на камеру и снимак недреманог ока. Самим тим што је апсолут, Бог, оно у потпуности недодирљиво и некушано, чиста спиритуалност, метафорично представљен камером, а његов поглед снимком – крајње прецизним, механичким, непристрасним, хладним – аутор наглашава колико су сва остала сведочанства подједнако непоуздана. Следствено томе, зашто се оно властито не би прихватило као истинито? Стихови првог сонета управо то поручују: „Све оно што се сакрива у ништа / Додирује ме на ивици бдења / Да ме опомене, ил да ме мења – // Тако у крошњи стабла које листа / Иза високог зида губилишта / Певају птице. Намера је иста.” Песма иза високог

¹⁹ Исто, 87–91.

²⁰ Уп. „This is the desert, this the solitude: / How populous, how vital, is the grave! / This is creation's melancholy vault, / The vale funereal, the sad cypress gloom; / The land of apparitions, empty shades! / All, all on earth, is shadow, all beyond / Is substance; the reverse is Folly's creed: / How solid all, where change shall be no more!”

зида губилишта (овог живота?) утиче на слушаоца иако он не види њен извор, као што и то што је кћи нерођена не значи да не постоји љубав према њој.

Као што је Васа Павковић уочио, поједини описи трагова и додира са кћери подсећају на моменте из лирског триптиха *Јелена, жена које нема* Иве Андрића. Интертекстуалност суштински одређује читаочево тумачење, његово разумевање кључних појмова циклуса, чиме се парадокс превазилази и успоставља се трајан смисао: почев од Стерије и његовог *нишџа*, преко Лазе Костића чија је „Певачка имна Јовану Дамаскину” цитирана у деветом сонету, „Докази”, али чија је „Santa Maria della Salute” свеприсутна као паралела, па све до Андрићеве идеалне жене. У таквом контексту и аутоцитатност, односно упућивање на циклус „Мелиса”, успоставља важну семантичку релацију, али нипошто не изједначава адресате двају циклуса. Могла би се повући паралела са Рилкеовим циклусом *Сонети Орфеју*, будући да то тема преображаја намеће, у смислу да је окосница „Мелисе” аутопоетичка, док се са „Десет сонета” у проблематику преображаја уводи и она емотивна, топла димензија, какву је код Рилкеа подразумевала посвета и прича о трагично преминулој девојци Вери Оукама Кноп. Павковић је у организацији циклуса видео схему 3+1+3+3, напоменувши да свака тројка покрива један ниво постојања насловне јунакиње, „док она усамљена јединица из *класичног симболичког свејта* чини згодан прелаз ка *џојосима ујврђивања и учврђивања ојсесије* односно ка *пресудним моменџима њеног обликовања*”.²¹ У четвртом сонету, „Једнорог”, први пут доминира *џи* над *ја*, потискује га у други план, и пева се из перспективе *оног џамо*, из празнине. Ако се у другом сонету адресат појавио у виду ефекта „нерођења” на свет лирског субјекта, у трећем се субјект кретао по ивици светлости коју лампа описује да би посредовао границу на којој се сусреће са кћерком, тек у четвртом се *џи* и *џвоје* потенцира – појављује се чак шест пута.

Није случајно што се управо у песми „Једнорог” појављује и Мелиса, тиме песник нуди кључ за дубље разумевање поменутих просторних релација и крвних веза. Као и код Тенисона, апстрактни аутор песмом *ствара џросџор* за становање нерођене кћери, док с друге стране она крвном везом њему омогућава увид, *боравак* у оностраном. Мелиса као метафора стварања преображајем објашњава нам стихове „Пустош у мени твоје је имање” и „И мрак у мени твоје је имање”. Јер, ако за њу није било места у плоти „на средокраћи анђела и звери”, има места у свему ономе што је

²¹ Васа Павковић, нав. дело, 127–128.

потенцијално, а таква је песма, која долази управо из пустоши и мрака. Девојчица певуши једнорогу „значања скривита, // А напев зујањем злате ројеви / Пчела што биле тело су Мелисе – / Па прекид траке, напев изгуби се...” Јасно је где се песма зачиње – с оне стране – и то у виду напева, који нас и у четвртном и у деветом сонету подсећа на онај вероватно најпознатији у светској књижевности, из „Гаврана” Е. А. Поа. Ако призовемо симболику једнорога као божанске објаве, продирања божанског у људско, духовне оплодње и чудесне сублимације телесног живота,²² биће разумљивије и оно одређење адресата као „плода што га роди измишљено семе” („Средокраћа”, седми сонет). Крвна веза и љубав коју не укида смрт, обострана љубав *йреко*, реализује се у песми као простору између (опет се враћамо Костићу) – као нечему што није опипљиво, али што оставља траг.

*Трезна халуцинација. Павана
За инфантикињу. Музика њескобе
Што расивара се у ваздуху собе
И слеже као шалоџ на дну дана.
(„Трагови”, 5)*

Скраћен назив композиције Мориса Равела (Ravel) „Павана за преминулу инфантикињу” (*Pavane pour une infante défunte*, 1899) још један је траг који аутор оставља својем читаоцу, а који сугерише све оно што постоји као могућност. Равел је рекао за своје дело: „Што се мене тиче, спајајући речи које сачињавају наслов, мислио сам само на задовољство у прављењу алитерације. Немојте придавати том наслову више значаја но што има. Избегните драматизовање. То није жалобно оплакивање детета које је преминуло, него евокација једне паване коју је та мала принцеза могла плесати некада на шпанском двору.”²³ Управо као Вера Кноп и Равелова инфантикиња, и Лалићева јунакиња представљена је као активни извор лепоте и уметности (а не пасивна муза). У „Траговима”, који су такође пресудно обележени алитерацијом (нпр. „Кад вешалицу празну машта маши”), овај талог њене музике може бити почело песме. Јер, дати трагови можда нису довољни да би јој други људи (осим субјекта, за којег је то недвосмислено) признали постојање у овом свету, али су довољни за живот у песми. „Играчке сам ти доносио, затим / Књиге и плоче које волела си, / А све у исто, неко твоје време” – опет се познати, интимни, породични чин онеобичава

²² Уп. *Речник симбола*, 321–322.

²³ Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Fayard, Paris 1986, p. 96–97.

и предочава у специфичним околностима *нерођења* и *одсуштва*, јер временска димензија је потпуно замагљена. Просторна се пак потискује, иако је имлицирана: *донесио сам ти* (уместо, рецимо, давао) подразумева да је кћи негде и да се тамо иде да би се однеле играчке.

Начине постојања *нерођене* кћери можда најбоље осликава осми сонет „Љубав”. Почетни стихови „У парафрази твога *нерођења* / Сваки ми корак сенчи једно ништа” нуде више тумачења: да ли је читав живот парафраза њеног *нерођења*, варирање онога што се није десило, па зато и нема своје време, свој тренутак? Да ли је песма парафраза њеног *нерођења*, јер се зачиње у простору *нерођене*? Но, једино што субјекту преостаје, након губитка, јесте да воли „стварна чудовишта”. Наспрам њеног *нерођења*, све је наметљиво, превише материјално, додир вређа. И у овом сонету интертекстуалност служи као својеврсна водиља читаоцу, или један потенцијални кључ. Цитат последњег стиха Дантеовог *Paja* (*Paradiso* XXXIII, 145) истакнут је већ тиме што је дат у оригиналу,²⁴ тако да италијански језик онемогућава да га читалац пренебрегне, а притом је уклопљен у стиховни образац (једанаестерац–ендекасилабо) и у схему риме (*stelle*–пчеле). Но, на који начин нам он приближава или осветљава ту „Љубав што слепа је за последице, / Видовита за све што наставља је”? На крају *Paja*, наратор види три круга исте величине на истом месту, који представљају Оца, Сина и Светог духа. Он настоји да разуме како се ови кругови уклапају и допуњавају, да разуме божје еманације, али његова крила нису дорасла том лету. Бог се не може досегнути разумом, већ само вером и љубављу, те разумевање попут муње погађа наратора, који у тренутку сагледава све. Визија се прекида:

*tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imgal al cerchio e come vi s'indova;*

*A l'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,*

*l'amor che move il sole e l'altre stelle.*²⁵

²⁴ Лалић из овог певања *Paja* цитира и први стих „Vergine Madre, figlia del tuo figlio” у својој првој песми „Првог канона”, по чему се види још једна важна релација између анализираних циклуса и *Четири канона*.

²⁵ Dante Alighieri, *La Divina Commedia di Dante: Paradiso*, eBook. (<http://www.gutenberg.org/files/1011/1011-h/1011-h.htm>; 6.02.2015.)

*(Али не имах за ѿо добра крила:
Тад мој дух ѿроже ѿакво искричење
Да му је жеља исцјуњена била.*

*Убрзо мину вишње ѿривиђење;
Ал' ми уз жељу и вољу већ све здâ,
Налик ѿочку шѿо сѿушѿа се и ѿење,*

Љубав ѿокреѿач сунца и свих звезда.²⁶⁾

Стога, цитат осветљава сонет „Љубав” на изванредан начин, јер се паралела са љубављу према нерођеној, невиђеној, недоживљеној кћери сама намеће. Љубав сведочи о постојању Бога, као што сведочи и о постојању кћерке. Управо тако се може разумети и стих „Паслика раја? Можда твоје лице”, јер и оно се указује у флешевима између нејасних снимака, можда прејаким за несвикнуто људско око.

Ова паралела представља прави увод у један од најлепших сонета циклуса – „Докази”, јер иако песник непрестано метафорички упућује на Бога, он га експлицитно помиње само у овој песми (осим придева *божји* у другом сонету). Ипак, и тај је чин проблематизован цитатом – „По вољи Бога славуја и гуја...” Такође, читава песма као да је компонована по моделу Костићевог контраста, будући да није подељена, у семантичком и интонативном смислу, златним резом на два катрена и два терцета, већ су повезане прва и трећа, као и друга и четврта строфа. Прва и трећа обраћају се нерођеној кћери, и тај моменат енунцијације додатно је наглашен императивима, презентом и питањем. У њима лирски субјект – рекли бисмо мазохистички, посебно када каже „докажи опет” – тражи од адресата да докаже да је нема, мада изнова релативизује границу између постојања и непостојања, тиме што тврди да то неће бити доказ у прилог његовом постојању и тиме што сам каже да је то немогуће. Читалац се ту врти у кругу парадокса, будући да аутор настоји да полазне претпоставке онеобичи, да их доведе у питање и представи као нелогичне. Друга и четврта строфа пак као да припадају некој другој песми, у којој не долази до изражаја *боѿ зефира*, већ *боѿ олуја*, и чија се херметична сликовитост наизглед немотивисано надовезује на оно интимно, дискурзивно, парадоксално обраћање без слика и са једном метафором:

*(...) Каѿкада ноћу у ѿишцини слуша^м:
Треѿери ѿросѿор, рађа се олуја.
Пулсира оѿањ у звездама зѿрушан*

²⁶ Данте Алигијери, *Рај*, превео Коља Мићевић, Просвета, Београд 2006, 555.

По вољи Боџа славуја и џуја...

.....
*Промаја ноћи, један кров без куће,
Пехар кукуће, најев као зачин –
Пошљи твоју сенку, да ме ираши.*

Изнова се кроз интертекстуалност нуди једна слика бога, овога пута Костићевог бога супротности и крајности. Аутор настоји да не тумачи и не учитава, за њега је божји механизам – представљен камером, снимком, „плавом оптиком недреманог ока” – недокучив и лишен смисла који би човек разумео, његова сврха и намера превазилази људско поимање. Зато му се понекад чини да ни не постоји. А ако нам је несхватљива, да ли нам ишта значи њено постојање? То је оно очајно питање које поставља и Јован Суботић, па са ужасом окреће главу од такве представе. Отуда визије Дантеа и Костића, као поетских ауторитета, долазе као ослонац у субјектовој загледаности у другу страну, при његовом ходу по ивици, и залог против субјективног, непоузданог, тренутног увида.

Последња строфа вероватно је и најхерметичнија у читавом циклусу. „Промаја ноћи” јесте нешто што може да нас води уназад до Едварда Јанга и његових идеја да ноћ омогућава додир и комуникацију са оностраним, тако да *иромаја* овде мора бити позитивно конотирана, баш као и „кров без куће”, који сугерише одвајање од земаљског и усмереност на небеско. Но, ако би се у овом побрајању у прва два стиха последње строфе лако могла успоставити веза „промаје ноћи” и „једног крова без куће”, као и закључити да они произлазе из треперења простора и олује из друге строфе, други стих долази као загонетка. Могло би се закључити да ово бесано слушавање оностраним ипак не доноси сатисфакцију, задовољење и да, на крају, само баца велику сенку на дневни, будни живот. „Пехар кукуте” свакако призива причу о Сократовој смрти и сва њена тумачења,²⁷ али најпре оно о пожељној, мирној смрти, односно свесно одабраном повлачењу из света, када више нема начина да се делује у складу са својим уверењима и жељама. С друге стране, ту је „напев као зачин”, путем којег се опет подсећамо Поовог „Гаврана” и његовог мазохистичког рефрена „Nevermore”. Да ли се непостојање види као нешто пожељно, зачињено са мало мазохистичке извесности о несусрету? Последњи стих потврђује да је реч о атмосфери и искуству смрти, а још једном повезује „Десет сонета” са Рилкеовим „Сонетима Орфеју”. Тек смрт субјекту омогућује прави, недвосмислени сусрет са нерођеном кћери, која је овде доживљена и као Еуридика: „Пошљи своју сенку, да ме прати”.

²⁷ Уп. Emily R. Wilson, *The Death of Socrates*, Harvard University Press 2007.

Након сонета „Докази”, у којем се постиже лирски и драмски врхунац у обрађивању кључних мотива, завршни сонет „Поздрав”, баш као магистрале у сонетном венцу, своди све дотакнуте проблеме и понавља лексички корпус циклуса. Понављају се углавном синтагме (*недремано око камере, њрезна халуцинација...*) и појединачне речи, али и читав први стих („Све оно што се сакрива у ништа”) пренет је из прве песме, тако да се својеврсна рекапитулација већ тиме намеће. Такође, кључне речи првог сонета, *одредиште* и *намера*, овде су приказани још неразумљивијим и недоступнијим за човека: „Све оно што се сакрива у ништа / Збир облика је скривене намере; / А недремано око камере / Положај снима нових одредишта.” Лексичким понављањем и варирањем постиже се иронијски набој који на почетку циклуса није био осетан. Рима *намере–камере* наводи читаоца да из ова два стиха упамти, сажето, *скривену камеру* и да њену надзорну или подругљиву функцију доведе у везу са недреманим оком (теза). Наспрам ове сумње присутни су докази из природе у другој строфи, у којој изражена опкорачења прекидају успостављени ритам сонета и чине је подвојеном целином, прекидом у понешто разговорном, прозаичном току песме (антитеза). Ова слика двају аудитивних сусрета са нерођеном кћери оштро се прекида трећом строфом и речима које очигледно на њу реферишу – *њрезна халуцинација*. Лирски субјект је распет између поверења и сумње, а структуром песме се настоји да се то представи као очигледније. Но, сам завршетак песме и циклуса враћа у центар пажње један аспект којим се он пресудно одмиче од аутопоетичке проблематике типичне за „Мелису”: „На столу / Лампа и мапа твога завицаја, / Мапа нигдине цртана по мери // Недоживљеног, што нас тако спаја / У истинити савез, параболу: / Исте смо крви. Поздрављам те, кћери.” Насупрот недоживљеном и сумњи, лирски субјект поставља крвну везу као оно што онемогућава вечито раздвајање и као залог савеза (синтеза). То је и својеврсна поента, порука параболе у којој су повезани отац и кћи. И опет, ако се присетимо једне од најпознатијих параболоа из Новог Завета, оне о разметном сину, можемо повући паралелу са оним што Лалић сугерише – изгубљена кћи је тим вреднија кад се, једном, потенцијално, врати оцу.

„Поздрав”, дакле, као мајсторски сонет, своди причу и симболику претходних девет сонета.²⁸ Једини Лалићев написан сонетни венац има необичан наслов – „15 прелудијума за љубав” – али врло сродан наслову „Десет сонета нерођеној кћери”. У оном првом аутор

²⁸ Паралела са једним чувеним сонетним венцем из послератне српске књижевности, „Трагичним сонетима” Бранка Миљковића, може показати да би њен последњи стих „И нема мене ал има љубави моје” могао да се примени и на Лалићев циклус.

је очигледно желео насловом да потисне прву асоцијацију на сонетни венац музичком референцом, а тематика је много шира од класичне љубавне. У другом циклусу можемо сагледати модернизовану варијанту сонетног венца, сажетију, са – за Лалића – сведенијом лексиком и сликовношћу, као и са бројним понављањима и варијацијама.²⁹ И трећи Лалићев сонетни циклус, „Мелиса”, носи специфичну одредницу – поема – који упућује на жанровски оквир и традицију у које може да се смести циклус, а особито на митски наратив као кључну тематску нит. У овом контексту опет се враћамо питању с почетка ове анализе: откуд наслов „Десет сонета нерођеној кћери”? Зашто не „Нерођеној кћери” или „Сонети нерођеној кћери”? Зашто истакнути у наслову нешто што је очигледно? Зато што песник није желео да то пренебрегнемо. Када већ написаним сонетним венцем није био задовољан, па га није уврстио у избор из својих првих пет књига *Време, вајре, врџови*, а сонетни циклус (нешто што би требало бити суштински лирско) је назвао поемом, чини се да је Лалић овде на један иновативан, креативан начин – што је кључно за његове две последње збирке – приступио сонетном циклусу и сонетном венцу као делу књижевне баштине. Сматрамо да је у овом циклусу, за трећину краћем, Лалић лексичким и синтаксичким понављањима и паралелизмима, римом и реториком, реализовао семантички и мелодијски потенцијал сонетног венца. Притом, осим понављања и варијација у оквиру циклуса имамо и аутоцитатност, али и изузетно важну улогу интертекстуалности, а то семантичко варирање препознатљивих и оних мање познатих цитата наслања Лалићеве сонете на књижевну традицију која читаоца усмерава у читању и тумачењу. Песник је за своје сонете у „Мелиси” писао да је у њима дати облик усклађен са „савременим поетским тражењем”,³⁰ а то се управо може рећи и за „Десет сонета”, поготово ако упоредимо Лалићев поступак у њима и у *Четири канона*.

²⁹ Као што у својој докторској дисертацији пише Сања Париповић: „Темељни тематски стих – ‘Све оно што се скрива у ништа’, као први стих циклуса, поновиће се у истој песми као први стих сестета (што је уобичајен Лалићев поступак у сонетима), али и у последњем сонету, чинећи тако једну прстенасту структуру циклусне целине. Централна реч ове песничке слике – *нишџа* – прожима семантички ток свих сонета (‘У твом завичају где је ништа’, 6. сонет: ‘Сваки ми корак сенчи једно ништа.’ 8. сонет). По стиховној репетицији у вези су други и шести сонет: ‘Да будем јачи, што ме мање има’ и ‘Док бивам јачи, а све ме је мање’; затим други, пети и десети уланчани истоветним стихом: ‘А недремано око-камера’ – ‘У недреманом оку камере’; потом пети и десети синтагмом: ‘Трезна халуцинација’. Понављање је присутно и на мотивском нивоу; завршни сонет окупља кључне симболе – пчела, лампа, завичај, око.” Сања Париповић, „Песнички облици српског неосимболизма”, докторска дисертација, Филозофски факултет Нови Сад, 2015, 202–203.

³⁰ Иван В. Лалић, *О поезији*, Дела Ивана В. Лалића, том 4, прир. Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, 266.