

ВИОЛЕТА МИТРОВИЋ

ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ АСПЕКТИ ПЕСНИЧКЕ ЗБИРКЕ „ВРЕМЕ, ВАТРЕ, ВРТОВИ” ИВАНА В. ЛАЛИЋА

САЖЕТАК: Песничка збирка *Време, ватре, вртови* Ивана В. Лалића настала је као резултат песниковог поновног, критичког, темељног и одговорног читања претходних пет младалачких књига поезије које су, тако тематски чвршће увезане, преструктуриране и обогаћене новим песмама, прерасле у јединствену песничку књигу. Овај рад са становишта интертекстуалности истражује релације које песме остварују спрам света старогрчког мита, широког дијапазона историјских и културолошких одредница, као и одређених књижевних, пре свега песничких остварења европског литерарног круга.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поезија, интертекстуалност, интерпретација, антички грчки мит, српска историја и култура, Византија, европска књижевност.

Тематизујући евазивну природу песме која, након коначног уобличења, слободна и аутономна, напушта свог аутора замишљеног још једино над питањем „како да уловим тај глас што испливава из мене / као птица из неба, и отуђи се сасвим, / довољан себи и свестан свог постојања”,¹ песничка творевина „Глас који пева у вртovima”, којом започиње други део поетске збирке *Време, ватре, вртови* Ивана В. Лалића, импрегнирана је изразитом ауторереференцијалном цртом. Мотив „узалудног лова” на поменути глас, што преображен у птицу напушта свој „завичај од крви и меког непознавања” насељавајући просторе вртова, семантички се обогаћује

¹ Иван В. Лалић, *Време, ватре, вртови*, Матица српска, Нови Сад 1961, 29.

у другој строфи мотивом забринутости лирског субјекта чињеницом да ни свет живих ни свет мртвих није кадар да проникне у траг том једном формираном, а потом слободи препуштеном гласу. У финалним стиховима песме као једини ентитети који би били у стању да стишају брижну запитаност лирског субјекта фигурирају „једно стабло на ветру, / Једна улица, и мало *зрелости играња...*” (курз. В. М.).² Управо курзивом наглашена синтаagma представља један од најзначајнијих програмских, како поетичких, тако и критичко-есејистичких императива у стваралаштву Ивана В. Лалића. О литерарном сазревању и дисциплини као преко потребном чиниоцу у процесу раста песничке личности и њене делатности Лалић је писао у огледу о поезији Велимира Живојиновића Massuke апострофирајући да је касно објављивање Живојиновићеве поезије последица „изузетно критичког и дисциплинованог раста једног талента, свесног сопствених ограничења; талента који је, удружен са немалом културом, успео да се изрази кроз трајне и значајне поетске резултате управо зато јер је тако опрезно ослушкивао сопствени глас, мерио му опсег и домет, тражио за њега најподесније тоналитете”.³ У есеју индикативног наслова „Таленат и зрелост”, Лалић на идентичан начин, истичући као врхунску вредност досезање потпуног опсега песничког дара посредством критичких, дисциплинованих, донекле контролисаних стваралачких прегнућа, бележи мисли о збирци *Шлемови* Љубомира Симовића, у којој је песник успео да оствари „контролу израза”, „равнотежу, ону страсну меру што је дана песницима са оне стране инспирације, тиражије талента”.⁴ Лалић је и сам, независно од редова у којима промишља о делима других писаца, експлицитно дефинисао стваралачку зрелост као „изоштравање фокуса” и „способност концентрације на оно што је у песничком исказу најважније, и као комуникација највиталније; способност елиминације сувишног”.⁵ О оваквом концентрисаном раду ума у циљу досезања тачности и есенцијалности песничког израза, као и о критичком и акрибичном третману сопственог талента, најбоље сведочанство је управо Лалићева збирка *Време, вајре, вршови*, њена генеза заснована на својеврсном песниковом ревидирању претходних пет младалачких збирки, на њиховом поновном строгом, прецизном и одговорном читању и структурисању.

У формалном погледу сачињена од девет целина, конфигурација ове песничке збирке у садржајном смислу темељи се како на

² Исто, 30.

³ Иван В. Лалић, *О поезији*, Дела Ивана В. Лалића, књ. IV, ред. и прир. Александар Јовановић, Завод за уџбенике, Београд 1997, 82.

⁴ Исто, 223.

⁵ Исто, 267.

Лалићевим повлашћеним смисаоним чиниоцима (тема времена, убрзања, еквилибријума и мере, љубави, смрти, мора и Медитерана, нужности одупирања корозивном дејству заборавља сопствене историје, односа видљивог и невидљивог, чулног и разумског, амалгамисање биографских, свакодневних детаља са метафоричким, метафизичким исказима), тако и на успостављању експлицитног или имплицитног дијалогског односа⁶ са разноврсним митолошким, културноисторијским и литерарним референцама.

Међу бројним, у већој или мањој мери сличним одређењима мита – приче о ономе што су богови или божанска бића учинили *in illo tempore*, на почетку времена, приче чија је улога да фиксира узорне моделе свих обреда и значајних људских активности⁷, схватања мита као потпуно анонимног израза заједничких, општих реалности чије је најдубље обележје „његова моћ да нама овлада, углавном без нашег знања”⁸ – у контексту сагледавања Лалићевог разумевања мита и начина на који су елементи митског света манифестовани у збирци *Време, вајре, врџови*, као изразито подстицајна показује се позната мисао о миту који, представљајући ризницу симболичких и метафоричких значењских нивоа, функционише као парадигма сваке поезије.⁹ Да је мит један од најбољих начина универзализације уметничке односно књижевне тематике, те да у њему архетипска и стваралачка имагинација кореспондирају, приметио је и Радомир Ивановић.¹⁰ Став да су мит, језик и уметност у својим почецима представљали нераскидиво јединство које се потом сукцесивно разложило у тријаду самосталних духовних стваралачких облика изнео је Ернст Касирер напомињући:

...ако се на тај начин језик и уметност одвајају од заједничке родне груде мита, њихово јединство се успоставља на новом ступњу... Постоји област духа где реч не само што задржава своју првобитну стваралачку снагу, већ је и непрестано обнавља... Та регенерација

⁶ Експлицитна цитатност, како бележи Дубравка Ораић Толић, подразумева постојање експлицитног интекста, тј. цитата, док се имплицитне цитатне релације ослањају на алузију, стилизацију, пародију и реминисценције. Видети: Дубравка Ораић Толић, *Теорија цитатности*, Графички завод Хрватске, Загреб 1990, 14.

⁷ Мирча Елијаде, *Светло и ђрофано*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1986, 103.

⁸ Дени де Ружмон, *Љубав и Зајад*, Службени гласник, Београд 2011, 16.

⁹ Видети: Јелеазар Мелетински, *Поеџика мџџа*, Нолит, Београд 1983; Фридриг Вилхелм Јозеф Шелинг, *Увод у филозофију мџџологије*, Издавачка књијарница Зорана Стојановића, Нови Сад 2010.

¹⁰ Радомир Ивановић, „О односу мита и књијевности”, *Зборник на џрудови од V научна дискусија*, сепарат, Универзитет Кирил и Методиј, Скопје 1979, 106–107.

се врши тако што реч постаје уметнички израз... Од свих врста и облика поезије лирика најјасније одржава тај развој; не само што су њени корени у извесним магијско-митским мотивима, већ она одражава везе с митом и у својим највишим и најчистијим производима.¹¹

Управо овакву митску оживотвореност поетске речи (тој митској хипостази уједно подлеже и сваки други вид уметничког представљања) Лалић је имао на уму када је, говорећи о односу савременог песништва према миту, ступио у пределе објашњавања природе саме поезије. Песник је том приликом истакао, с једне стране, да савремена поезија на нов начин обасјава познате митске обрасце, она „разара, односно витопери традиционалне митове, да их затим рекреира у духу и облику што га изискује песников израз”¹², док с друге стране и сам песник ствара митове, „изводи их из ситуације траженог исказа, из тензије која рађа песму”.¹³ Тврдња да је поезија „делом своје најдубље природе митотворна”¹⁴ опажа се отуда као логички утемељена и природно изведена Лалићева закључна мисао.

Првом корпусу интертекстуалних релација у оквиру збирке *Време, вајире, вршкови*, том првом по реду Лалићевом, фигуративно речено, врту међутекстовности, припада низ алузија и/или директних евоцирања јунака, дешавања и топографских тачака што потичу управо из света античког грчког мита. Песникова најфреквентнија цитатна спона са поменутиим светом огледа се у призивању митске приче о Орфеју и Еуридики, чији се конститутивни елементи у неким песмама опајају као суптилне алузије, симболи песничке вештине или подстицаји за конституисање нових поетских слика. Тако у песничкој творевини „Еквиноциј” лирски субјекат оличен у фигури песника, сведочећи о захтевима песничке вокације, о песничком искуству исказаном кроз метафору ветра које се непрекидно понавља у различитим облицима („ветар што се не понавља, а исти је”) директно евоцира лик најславнијег митског певача Орфеја.¹⁵ У песми „Лука” слике мора, галебова и приспелих бродова богате се призором шетње лирског субјекта дуж лукобрана, његовим контемплацијама о пловидби као не само физичком него

¹¹ Ернст Касирер, *Језик и мит*, Трибина младих, Нови Сад 1972, 86–87.

¹² И. В. Лалић, *О поезији*, 273.

¹³ Исто.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Поред тога, цитатна веза са старогрчким митским светом успоставља се на још једној равни: лирски субјекат песме „Еквиноциј” прибегава послушкивању сопственог унутрашњег песничког бића, што се пореди са Нарцисовим огледањем у води.

и духовном феномену и, најзад, позивом: „Пођимо, јер омета нас вече, / А у тами се не волим освртати.”¹⁶ Мотив освртања, инхерентан миту о Орфеју, запажа се и у песми „Лето”, у којој се овом годишњем добу приписује не само (мета)физичка тромост него и опасност: „отровно лето” доноси „лепоту пакла”, „опасне ватре поднева”¹⁷, будући да у том времену, које означава половину дана (баш као што лето, то „заустављено пролеће и ускраћена јесен”, траје средином године), ишчежавају сенке. Отуда заповедно интонираним рефреном песме „не осврћите се” лирски субјекат сугерише нужност одустајања од орфејског осврта, који би довео до спознаје да сенке које нас прате, као што је Еуридика следила Орфеја, не постоје, да су средина и изједначавање, појмови што у песми директно асоцирају на подне и лето, ту „оловну вагу године”, само зао сан и „лаж о равнотежи која убија”.¹⁸ Поједини стихови поеме „Мелиса” подједнако пружају реминисценције на чувени митски осврт, па тако део поеме под именом „Питања” подразумева не само запитаност лирског субјекта поводом агона између жеље за окретом и горког сазнања и казне који том погледу уназад следе („Како да се осврнем, а од сјаја не ослепим?”¹⁹) него и ламент

¹⁶ И. В. Лалић, *Време, вайре, вријови*, 19.

¹⁷ Исто, 44.

¹⁸ Мотив сенке, поднева и његовог значења половине, средине, присутан је подједнако, у виду аутоцитата, у Лалићевој песми „Стеријино подне” из потоње збирке *Ситрасна мера*. Магијска снага броја педесет (педесет Аргонаута и исто толико Пријамових синова, чији помен на почетку песме упућује на Стеријину ерудицију и класицистичку провенијенцију) доводи се у везу и са чињеницом да је Стерија преминуо у педесетој години, на самој половини људског века. Песма „Лето”, међутим, својом тематско-мотивском структуром евоцира финалне стихове песме „Стеријино подне” у којима се описује смрт знаменитог писца: „Не беше ветра; мирно о танкој нити је висак / Сводио сенку на тачку, / па прекинула се нит. / Онај ко умре у подне, убијен у своме пољу, / заувек лишен је сенке.” Запажа се, најпре, повезаност мотива поднева и сенке: иако је тренутак пишчеве смрти очевидно био миран, без ветра, свођење подневне сенке на тачку, све до њеног потпуног нестајања, уколико имамо у виду значењске линије песме „Лето”, упућује на таму и смрт, ефемерност и пропадљивост као уједно значајну класицистичку тему. Истовремено стих „убијен у свом пољу” фигурира као онај песнички елемент који уноси светлу перспективу означавајући веома важно, за писце чини се преко потребно испуњење сопствене судбине, сагласје између, у овом случају, Стеријиног живота, његових стваралачких начела и смртног часа, сагласје изванредно исказано посредством симболике броја педесет и поднева схваћеног као половина дана. Постојање поменутог стиха у песми указује и на карактеристичну црту Лалићевог певања – на трагање за складом и извлачење горње, метафизичке пројекције описаног поетског света. Овакву семантичку двојност подједнако запажа Радивоје Микић, колебајући се пред питањем да ли је сенка ознака за мрак или је одабир поднева, тренутка у дану када сенке не постоје, само начин да се још једном нагласи митолошки и мистички прегнантан трен Стеријине смрти. Видети: Радивоје Микић, *Песнички њосџујак*, Народна књига, Београд 1999, 105–106.

¹⁹ И. В. Лалић, *Време, вайре, вријови*, 91.

над чудесно лепим поразима, над сопственим унутрашњим склопом који је рањен, „а обогаћен грозно”²⁰ самим искуством силаска у Тартар и надом да ће Еуридику успети да врати. Алузије на Орфејеву драгу, које се у поеми јављају у неколико наврата, остварене су махом посредством мотива вида и препознавања: лирски субјекат у седмом делу поеме сведочи о препознавању њених очију („о очи густе коби”²¹), жуди да открије њену тајну у осмом делу поеме да би, потом, у једанаестом делу Еуридику означио „приказом светла”, „звучном распеваном стрелом” забоденом „без бола у мету вида”.²² У „Песми за мртве”, која припада трећој целини збирке, лирски субјекат скрушено, с поштовањем, моли владаре доњег света, те „господаре полеђине овог трајања” и „његове љубави што је остала у дугом ходнику”, да му опросте што је умањео распоне њиховог дејства и утицаја, изгубио из вида „цену стечене моћи”.²³ Ако су у до сада наведеним примерима интертекстуалне копче са митом о Орфеју остварене махом на алузивном и евокативном нивоу, у циљу стварања сугестивних поетских слика и језичких конструкција, у песмама „Тако је певао Орфеј” и „Песма о Еуридики” цитатне релације са овим античким митом експлицитно су изражене. Апотеоза Орфејевом песничком умећу и ефектима које оно остварује основна је тема песничке творевине „Тако је певао Орфеј”: његове поетске способности упоређују се са елементима природе (певао је као „грм пун ружа”, глас му је био сачињен „од воћа и пене”), да би се затим истакао благородан, очаравајући утицај његове песничке умешности на целокупни биљни и животињски свет, као и на време које је песмом оживео. Завршни стих ове поетске творевине, којим се исказује опомињући долазак „првог вала тишине”²⁴, подразумева дискретну назнаку будућег губитка о којем потом Орфеј у функцији лирског субјеката детаљно сведочи у „Песми о Еуридики”. Кроз *post festum* визуру, из позиције искуственог ја које је вољену жену изгубило, понадало се, покушало да је врати и мучено сумњама и непрепознавањем изгубило је поново, овог пута заувек, лирски субјекат, самотан и „уплашен, грозно обогаћен”²⁵, износи своју исповест покушавајући да јој пронађе чврст смисаони стожер. На овој деоници херменеутичког пута постаје видљиво да митски предложак на који се песма ослања бива осветљен на другачији начин, семантички допуњен и модификован

²⁰ Исто.

²¹ Исто, 81.

²² Исто, 84.

²³ Исто, 46.

²⁴ Исто, 9.

²⁵ Исто, 45.

(на снази је тако илуминативна цитатност²⁶) јер лирски субјекат, иако се суочио са поразом и усамљеношћу, свему налази вишу сврху. Обрађајући се истим оним „господарима полеђине трајања”, о којима казује „Песма за мртве”, Лалићев Орфеј, свестан лепоте своје песме, захваљујући којој се доњем свету и Еуридики приближио више него што се икада дало слутити, поручује: „Али сам украо мало светлости ваше таме, / И дотакао ваше спокојне усне и удове, / Да разумем *бесмислени смисао* мог губитка” (курз. В. М.).²⁷

Песничка збирка *Време, вайре, вриови* интертекстуалне релације са старогрчким митским простором даље остварује како посредством наутичких мотива, расутим по целој песничкој књизи, тако и кроз експлицитна цитатна ослањања на мит о златном руноу и Аргонаутима. Премда мотиви брода, луке, морнара и мора представљају садржајну окосницу одређеног броја песама („Увод у поморско плаво”, „Лука”, надгробни натпис посвећен морнару у песми „Четири епитафа”, „Велика врата мора”, „Тиренско море”, „Море после кише”), мотив пловидбе представља онај песнички чинилац који активира опсежнија и комплекснија семантичка раслојавања. Већ поменута песничка творевина „Еквиноциј”, поред фигуре певача који асоцира знаменитог митског песника и мотива ветра што се разумева као метафора за песму, садржи и, попут Рембоовог „Пијаног брода”, поистовећивање самог лирског субјекта и његовог певања са пловидбеним подухватом: „И моја стопа ла урастају у црвену прашину / Ове земље што дрхти, дрхти као палуба, / у јединој могућој пловидби, у овом ветру.”²⁸ У збирци *Време, вайре, вриови* Лалић трећој песничкој целини, којој „Еквиноциј” припада, управо и додељује наслов „Орфеј на палуби” сугеришући тако интензивну спону између песништва, чији је Орфеј кључни парагон, и палубе као наутичког топоса који евоцира пловидбу било у мисаоном/духовном погледу, схваћену као унутрашње трагање и стваралачки раст, било у физичком смислу, као кретање бића кроз простор. Укрштај ова два концепта пловидбе реализован је у песми „Аргонаути”, чији се подтекст огледа у грчком предању о педесет јунака који су предвођени Јасоном кренули у Колхиду како би пронашли Златно руно. Физичко путовање Аргонаута, њихово, како сведоче уводни, дискретно иронично интонирани стихови, дуготрајно, унеколико залудно пловљење морима завршено је крахом посаде расуте као огрлица, лишене досезања „најлепших

²⁶ Уколико на туђ текст гледамо као на аутоматизацију, онда се ради о илустративном типу цитатности. За разлику од њега илуминативни цитатни однос гравитира ка новом виђењу, очућавању. Видети: Д. Ораић Толић, нав. дело, 43–45.

²⁷ И. В. Лалић, *Време, вайре, вриови*, 45.

²⁸ Исто, 41.

обала” и Златног руна, тог конкретног, материјално опипљивог исхода. Много више од њега и величанствених подухвата на којима инсистира митски предложак, Лалић наглашава значај освојених метафизичких пристаништа: „али смо упознали / Љубав и смрт, и нешто мало смисла.”²⁹ Тиме песник, што је присутно и у „Песми о Еуридики”, митском обрасцу додаје нови значењски прелив: Орфејева „грозна обогаћеност” из „Песме и Еуридики”, његова тежња ка осмишљавању света без вољене жене и смисла, у овој песми налази пандан у истицању супериорности оних тајновитих, универзалних истина које се спознају самим учешћем у пловидбеној пустиловини, а не задобијањем крајњег циља и одредишта: „на песничкој мапи Златно руно његових (Лалићевих, прим. В. М.) Аргонаута постоји само као могући путоказ, а никако као крајњи циљ.”³⁰ У Лалићевој песми отуда пловљење, као и у „Олуји” старогрчког песника Алкеја или у „Судби” Милоша Црњанског, прераста у метафоричну представу самог живота, чија се поента кондензује у финалним стиховима „Аргонаута”: „није важан свршетак, / Важна је само пловидба.”³¹

Мит о Атлантиди, који се налази у подтексту Лалићеве песме „Атлантида”, последње је чвориште митског античког света које се у збирци *Време, вајре, вршови* на песнички начин обрађује. О том моћном царству, већем од Азије и Либије заједно, које се простирало западно од Херкулових стубова (данашњи Гибралтарски пролаз) и било под вођством Посејдона и његових десет синова, Лалићева песничка творевина сведочи у тријадној форми. У првој песми, чији је наслов „Извештај на лицу места”, пропаст те богате и плодне земље, о којој је писао Платон у дијалозима *Тимај* и *Криџија*, актуелизује се тако што се о њеном стању пева у трену непосредно пре саме катастрофе. Атлантида се означава као „брдо памћења, / полако померено у лежишту”³² које почиње да се распада и нестаје, док лирски субјекат исказан у првом лицу множине пева о предосећају пропасти („сумњамо у море”, „море није безазлено”), наводећи низ катаклизмичних слика и питајући се о узроцима пропасти. У „Фрагменту о љубави”, другој песми по реду, лирски субјекат покушава да пронађе смисао сред свеопштег урушавања једне цивилизације лоцирајући га управо у љубави („за-

²⁹ Исто, 101.

³⁰ Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, „Филип Вишњић”, Београд 1994, 193.

³¹ И. В. Лалић, *Време, вајре, вршови*, 101. О мотиву путовања и брода у поезији Ивана В. Лалића и Бодлеровом *Цвећу зла* видети: Јелена Новаковић, „Иван В. Лалић и француска поезија”, *Споменица Ивана В. Лалића*, САНУ, Београд 2003, 53–65.

³² И. В. Лалић, *Време, вајре, вршови*, 114.

дихане собе”, „сан оплемењен плодношћу”) која, поносна и плодовима бременита, у апокалиптичном окружењу и даље траје „не размишљајући о последицама”. Трећа песма, „Успаванка за нерођене”, сачињена је од наизменичног ређања, с једне стране, слика нестанка Атлантиде, доласка новог времена и нових градова „са нашим сенкама, урезаним у зидове” и, с друге стране, обраћања нерођеним сведоцима који нису стигли да виде сјај потонулог света.

Други значајан корпус интертекстуалних синапси у збирци *Време, вайтре, вртјови* тиче се песничког дијалога са српском историјом и културним наслеђем, али и Византијом као духовним завицајем. У круг песама које се заснивају на цитатном односу са српском историјском традицијом спада најпре песничка творевина „Смедерево”, обликована као монолог стражара деспота Ђурђа Бранковића (у песми алузивно именованог само као Деспот), који некадашњем времену градње града супротставља суморан садашњи тренутак што наговештава пропаст: јесење доба, сива река, шуме зарђале на киши, сенке кула, хладноћа којој је стража, отежала од оклопа и оружја, изложена. Том приликом наглашава се неумитан, смртоносан ход времена у којем стражари чекају тренутак коначног пада града, ослушкујући „како одјек хиљада копита расте у ноћи”.³³ Свестан да ће управо они бити последња линија одбране града и уплашен чињеницом да њиховој култури прети пад у заборав, лирски субјекат је као једино преостало добро у оваквом есхатолошком часу Деспоту пожелео да сконча пре ужасног пада и тако не види свој народ и град у рушевинама.

Песма „Писмо господина Синадина погинулог у Боју код Ангоре лета господњег 1402” заснована је на реминисценцијама на драматичан историјски догађај, сукоб Османлија предвођених Бајазитом I и Монгола под Тамерлановим заповедништвом 1402. године. Лирски субјекат ове песме, оличен у погинулом учеснику битке Србину Синадину, наглашава не само пределе које су у том ратном походу прошли (уско грло мора, камен, песак) него и чињеницу да се против непознатог непријатеља, а на страни подједнако туђег народа Османлија борила и српска војска под заповедништвом Стефана Лазаревића; отуда, имајући на уму српски народ, он бележи „ми странци међу странцима”.³⁴ Друга половина песме протиче у знаку описа тренутка судара војски и запитаности над бесмислом вазалског положаја и ратовања у таквој позицији: „А наше очи биле су велико празно небо. / Зашто га напунисмо крвљу и гвожђем стрела?”³⁵

³³ Исто, 57.

³⁴ Исто, 58.

³⁵ Исто.

Историјским референцама и алузивношћу прожета је и песма „Смрт са соколом”, на чијем се почетку наводе мотиви што асоцирају одлазак у лов: рогови који се боду међу лишћем, седло, сунце, расклапање грана пре пропланка. Појава црне птице, међутим, ремети мирноћу и склад оваквог призора, али не доводи у питање душевно стање остарелог Деспота, нити његову мудрост и искуство истакнуто у опису владаревих очију, које су „велике од памћења, сиве као слани песак / Прогутаног времена.”³⁶ Премда је све узнемирено злослутним присуством црне птице, једино се Деспот, „који је знао”³⁷, смеши. Имајући по свој прилици искључиво на уму значење одреднице Деспот којој се Лалић приклања у песми „Смедерево”, Светлана Шеатовић Димитријевић тумачећи ову песничку творевину истиче да у њој аутор „опет оживљава лик деспота Ђурђа Бранковића ословљавајући га титуларно ’Деспот’. Та асоцијација је довољна у освежавању културног и историјског памћења па призива лик и историјску функцију овог најпознатијег српског деспота”.³⁸ Овакав би исказ, међутим, ваљало кориговати будући да целокупна констелација песничких слика и њихових алузивних значења недвосмислено упућује на фигуру другог српског деспота – деспота Стефана Лазаревића и његове смрти у лову, у друштву са својим соколом. Када Лалић апострофира да је Деспот предосећао сопствени одсутни час, он тада сугерише постојање јасне владареве свести о скорашњој смрти, о којој подједнако пише Константин Филозоф у *Житију десиџа Сџефана Лазаревића*:

Благочастивога деспота Стефана хваташе све више ножна болест од које одавно страдаше. Зато, веома се побојавши смрти, посла по свога сестрића, господина Ђурђа, и овај дође у место звано Сребрница, и ту (деспот) сазва са патријархом сабор од часних архијереја и благородних свију власти и свију изабраних и на сабору благослови њега (Ђурђа) на господство.³⁹

Истовремено о оваквој упечатљивој и поетским квалитетима импрегнираној смрти деспота Стефана Лазаревића Константин Филозоф такође сведочи у даљем тексту житија:

³⁶ Исто, 59.

³⁷ Исто.

³⁸ Светлана Шеатовић Димитријевић, *Традиција и иновација: интeртекстивалност у џесничјиву Ивана В. Лалића*, „Филип Вишњић”, Београд 2004, 72.

³⁹ *Сџара срџска књижевност*, прир. Светлана Томин, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад 2001, 333.

Када је био на месту званом Главница, обелоданивши, изиђе да лови; и док је још ловио, узео је крагујца на руку своју. Узевши га није (га) носио како треба, он, који је досад све како треба и на удивљење изводио и чинио; и нагибао се на једну и другу страну као да ће са коња пасти. Обухвативши га са обе стране, вођаху га до стана. И кад је био у шатору, он лежаше – а то беше свима дирљив призор – испустивши само један глас: „По Ђурђа, по Ђурђа” – говораше. И тако ништа није говорио до ујутру, када и дух свој предаде Господу.⁴⁰

Ова Лалићева песничка творевина, најзад, окончава се не само наглашавањем контраста између црне птице која у часу деспотове смрти нестаје и деспотовог сокола који уместо ње кружи обасјан светлошћу (чиме се асоцира вечност, победа небеског, духовног принципа) него и још једним проналажењем смисла у граничним околностима: „Кад се већ мора умрети, онда је лепо / Умрети са соколом, својим соколом.”⁴¹

Песма „1804” већ самим својим насловом истиче историјску референцу на коју се ослања: период Првог српског устанка, то дуготрајно, споро, тешко врење буне које у Лалићевим стиховима изванредно долази до изражаја захваљујући особитој песничкој стилизацији, односно одабиру специфичне поетске реторике. Период припреме устанка, комешања револуционарних снага народа, тако се у првој и другој строфи песме описују помоћу мотива ћуљиве воденице (буне) која, тада још увек без воденичара (предводника), меље коње, коњанике, „векове несажвакане кошчате”, „судбинну зубату”, али и „косовску вечеру”⁴², којом се призива херојство, давнашње опредељење за царство небеско и митска јачина чувене битке оживела поново у тежњи за ослобођењем. Трећа и четврта строфа песме сведоче о скорашњем краху турског непријатеља, тих злих јахача због чијих бестијалности и зала Лалић записује: „Самлеће закржљалог бога у вама, јунаци, / Воденица без воденичара.”⁴³

У песми „Гаврило Принцип”, која алудира на повод за избегање Првог светског рата, односно на атентат Гаврила Принципа на аустријског надвојводу Франца Фердинанда у Сарајеву на Видовдан 1914. године, Лалић је тежио да рекреира атмосферу тог јунског дана и да, што је релевантније, сувопарност историјске фактографије разори поетским оживљавањем потенцијалног стања ума и душе младог Принципа, који у тренутку повлачења обарача

⁴⁰ Исто, 335.

⁴¹ И. В. Лалић, *Време, вајре, вртјови*, 59.

⁴² Исто, 60.

⁴³ Исто, 61.

напушта спокојни, безазлени свет детињства поставши, лалићевским речима казано, бивши дечак. Ентитети младалачког живота тада су се, како размишља лирски субјекат, повукли у други план како би Принцип обавио своје судбинско послање иако је баш о њима вероватно више сневао: можда су његове руке зажелеле цвет или оловку, можда су очи уморне од пажње „зажелеле лишће, тамнозелено, / у некој далекој, далекој шуми.”⁴⁴

Песма „Кораци према мору (Албанија 1915)”, већ својом насловном одредницом сигнализирајући историјски догађај са којим успоставља цитатну релацију, сачињена је од три песничке целине: лирски субјекат у првом сегменту у форми колективног *ми* описује снежне, завејане албанске брегове преко којих се српски војници, смрзнути, полуслепи и гладни, у пратњи ветра што фијуче кроз празне цеви пушака, повлаче страшно непобеђени: „ко заостане, остаће мален међу бреговима.”⁴⁵ Друга целина заглављена је у будућност, у слободу која долази са досезањем мора ка којем се повлаче, док се трећа целина заснива на слици изморених тела војника и њиховог ишчезнућа у „белим устима смрти”.⁴⁶

Троделном композицијом одликује се и песма „Опело: за седам стотина из цркве у Глини”, чија се цитатност базира на евоцирању још једног тамног историјског догађаја, усташког покоља Срба у глиној православној цркви јула 1941. године. Формирана као опело, као „бдење бившег дечака”, ова песничка творевина током све три своје саставне целине амплифицира свест о неопходности непрекидно свежег и будног памћења. Све жртве испуњене чекањем, понижењем и ужасом што „остаје у њима ко трун у коцки леда”⁴⁷, лирски субјекат носи у себи, осећа дамаре њихове патње као да су властити, чује их како куцају „на затреперене прозоре мојих очију”, слуша први тупи убод, први крик. Са пуном свешћу о значају историјског памћења, лирски субјекат категорички одриче могућност ћутања о злочину истичући његову погубност: „Нећу да прећутим; зидови су прећутали / и срушили се.” Ћутња је подједнако немогућа будући да жртве нису из неког незнаног разлога заспале нити за некаквим успаванкама жуде; оне бдију у самом лирском субјекту који потом, посредством песме, чини да бдење над њима траје вечно.

Мисао о неопходном памћењу координата утканих у сопствену историју, јер „ко памти, лепше нестаје”⁴⁸, прожима и песму

⁴⁴ Исто, 62.

⁴⁵ Исто, 63.

⁴⁶ Исто, 65.

⁴⁷ Исто, 70.

⁴⁸ Исто, 130.

„Пролећно поподне неубијеног (Јајинци)”, испуњену алузијама на стрелиште у Јајинцима на којем су немачки нацистички егзекутори 1941. године стрелићали на десетине хиљада људи свих националности, српске највише. Песма подразумева два смисаона тока: први, у којем лирски субјекат, како и сам наслов сугерише, проводи једно наизглед сасвим обично пролећно поподне и лежећи *на* трави схвата да поред тог видљивог света и њега тако живог, постоје и они што леже *испод* траве, што су виду заувек недоступни, али у сећању непрекидно витални. Други смисаони ток базиран је на интенцији лирског субјекта да жртве што почивају под земљом опева, да пронађе речи од којих ће и трава да „проговори језиком раскрвављеним”.⁴⁹

Цитатне релације са српским културним и уметничким наслеђем остварују песме „Фреска” и „Јахач (фреска)”. У првој песничкој творевини помен анђела „са осмехом невидљиве светлости”⁵⁰ који памти заборављено и иступа из зида као што је то учинио оне ноћи када је дело било довршено, обележен је алузијом на фреску *Бели анђеоло* из манастира Милешеве. Будићи да се ради о евоцирању феномена који припада домену сликарства, односно ванкњижевној сфери, оваква алузивност фигурира као интерсемиотички цитат.⁵¹ У оквирима литерарне праксе пак, опис анђела у Лалићевој песми евоцира истоврсни мотив у Рилкеовој „Првој девинској елегiji”: баш као што се лирски субјекат Рилкеове песме осећа слабијим и недостојним спрам снажног и до те мере лепог анђеоског бића да његова појава уноси страх („сваки је анђеоло страшан”⁵²), тако и песнички субјекат Лалићево „Фреске” указује на „опасну лепоту” срдитог анђела којем, уплашен и слабији, приступа из спољашњег света како би унутар зидова храма и у ћутању анђела нашао „златно саће”, духовну храну, спознају и прочишћење. Лалићева песма „Јахач (фреска)”, сачињена од три катрена, заснована је на мотиву коња у пропињању и његовог господара приказаног у покрету, са копљем: „копље је нагло зрело од тежине / јахача. Коњ и човек изнад змаја.”⁵³ Целокупни регистар поетских мотива директно евоцира фигуру Светог Ђорђа, чији се традиционални иконографски приказ подудару са описом његовог лика у Лалићевој песми.

У збирци *Време, вајре, вршкови* само су две песме, са становишта интертекстуалне анализе, сачињене од асоцијација и реми-

⁴⁹ Исто, 71.

⁵⁰ Исто, 53.

⁵¹ Видети: Д. Ораић Толић, нав. дело, 21.

⁵² Рајнер Марија Рилке, *Изабране песме*, избор, предговор, превод и напомене Бранимир Живоиновић, Нолит, Београд 1986, 100.

⁵³ И. В. Лалић, *Време, вајре, вршкови*, 34.

нисценција на Византију, тај вољени и касније изразито фреквентни Лалићев историјски, али и митски, архетипски простор који нашој култури, представљајући везу са грчким наслеђем као основном целокупне европске културне традиције, обезбеђује осећај континуитета и припадништва. Песма „Византија” конципирана је као својеврсни контрапункт дужих строфа, у којима лирски субјекат објашњава сопствени однос према Византији, и краћих строфа, које у подругливом маниру обасјавају држање Запада спрема византијске државе. Византију као чувара античког наслеђа („ош си била тешка од мраморних богова”⁵⁴), лирски субјекат именује „мртвим чудом”, „дивном мртвом светлошћу” и „омрзнутом лепотицом”, појмовима само наизглед контрадикторним јер источно хришћанско царство заиста јесте истовремено мртво (у историјском погледу) и живо (у духовном смислу). За разлику од католичког Запада, који је Византију заборавио, песнички субјекат занесено, задивљено и поносно мисли на њу „на дну мојих очију”, истиче њене врлине („усамљена мудрост”, „лепота која се не прашта”), отворено исказујући приврженост: „певам ти јер те волим.”⁵⁵ У песми „Византија поново посећена” интертекстуални односи се подједнако граде на нивоу реминисценција и алузија: лирски субјекат је у сну видео Византију, тачније, њену сенку претворену у златну ружу која се „врти у виру времена”⁵⁶ и постепено распада. Ратна превирања што деструктивно утичу на византијски сјај лирски субјекат дочарава одредницама „брадати стратежи”, „згужване карте”, „мучна наука рата”, „оклопљени коњаници”, наглашавајући да се ова битка, премда изгубљена, ипак наставља, истрајава и чува се од бесмисла и заборавља савршена лепота византијског царства.

Трећи Лалићев врт међутекстовности однегован у збирци *Време, вајре, вртјови* заснован је на експлицитним интерлитерарним цитатима. Чињеница да је песма „Requiem за мајку” у композиционом погледу фундирана на наизменичној смени строфа у којима доминира глас лирског субјекта на гробу мајке и строфа које, знаковито штампане курзивом, представљају продор мајчиног гласа, индикативна је уколико се сагледа кроз перспективу мота – правог цитата⁵⁷ – Лалићеве песме. Као епиграф песме „Requiem за мајку”

⁵⁴ Исто, 55.

⁵⁵ Исто.

⁵⁶ Исто, 117.

⁵⁷ Прави цитати издвојени су спољашњим цитатним сигналимa међу којима мого представља најрадикалнији облик. Постоје и шифровани цитати који обухватају унутрашње цитатне сигнале (алузије, реминисценције, присуство ликова, мотива или стилских поступака). Видети: Д. Ораић Толић, нав. дело, 16.

узети су стихови из песничке творевине Фридриха Хелдерлина „Менонове тужалке за Диотимом“: „Светлости љубави! Златна зар и мртвима сијаш? / Сlike из ведријих дана, да л’ светлите ми у ноћи?“⁵⁸ У првом наведеном стиху запитаност о љубави чији интензивни, златни сјај траје и у свету мртвих, потврду добија у Лалићевој песми у којој глас мајке, премда потиче с оне стране видљивог, оперважен љубављу исказује нежност и бригу за свог сина. Будући да и други стих из мота наглашава присуство љубави, али сада у животу лирског субјекта, што ће рећи у просторима живих, запажа се да је управо оваква јукстапозиција неумрлих и упокојених у Хелдерлиновим стиховима могла подстаћи Лалићево дијалогско композиционо решење песме. Ова дијалогска структура пак, како луцидно примећује Тихомир Брајовић, одише специфичношћу због парадоксалности своје манифестације, дисонантности два лирска гласа, синовљеновог и мајчиног, који се међусобно не додирују, како услед чињенице да живи не чују мртве, а мртви не препознају живе, тако и због „непрепознавања синовљеног дечачког гласа и, следствено томе, због метафоричке згаслости његовог детињег бића, лирски фигурисаног у слици бившег, дакле на свој начин умрлог дечака“.⁵⁹ Парадоксалност поетске ситуације и раскорак између два фиктивна гласа умирује се у финалним стиховима творевине: „бивши дечак је проговорио наслеђеним гласом“⁶⁰, а мајчин поетски глас препознаје синовљево одрасло биће: „Мој дечак. Моје очи, очишћене од смрти. / Он се окреће и одлази, срећан.“⁶¹ Смисаоно тежиште песничке творевине отуда огледа се у наглашавању светлости животворне љубави која захвата и физички и метафизички умрле, оне положене у земљу, као и оне некадашње, минуле појавне облике живих, о чему пева и Хелдерлин, што се ревитализују у унутрашњем сусрету са живим духом умрлих.

Интерлитерарни тип цитатности на снази је и у Лалићевој песми „Офелија“, чијим се насловом остварује директна евокација како *Хамлеџа* Вилијама Шекспира, који гради лик нежне, крхке, између очеве и Хамлетове љубави распољућене, несрећне Офелије, тако и песничке творевине „Офелија“ Артура Рембоа. Оба ствараоца – француски песник и Иван В. Лалић – своју поетску пажњу усмеравају ка опису Офелијиног *post mortem* трајања обликујући га,

⁵⁸ *Анџолоџија свейског љесницџива*, књ. 2, прир. Никола Страјнић, Бистрица – Филозофски факултет, Нови Сад 2007, 9.

⁵⁹ Тихомир Брајовић, „О светлости љубави и њеном одсјају међу мртвима и међу живима – песнички контекст ’Requiemа за мајку’ Ивана В. Лалића“, *Сјоменица Ивана В. Лалића*, САНУ, Београд 2003, 105.

⁶⁰ И. В. Лалић, *Време, вајре, врџови*, 25.

⁶¹ Исто.

међутим, на различите начине. Док је Рембоова визија Офелијине смрти у целости условно речено идеализована, симболистички поетизована (Офелија блуди реком попут крупног крина, бледа и „као снег лепа”⁶², лахор јој целива недра, врбе плачу за њом, локвањи уздишу, стабла тугују), Лалић махом њену смрт, особито у прве четири строфе, приказује кроз низ натуралистички обојених детаља (Офелија је подбула од воде, коса јој је слепљена, пуна муља, а усне налик трулим вишњама). Поред тога обе песничке творевине подразумевају различите семантичке одсјаје: Рембо у лику детиње нежне Офелије препознаје сањарски дух, жудњу за слободом и љубављу, што се потом, у трећем, завршном делу песме, пројектује и на фигуру самог песника – Офелијина својства и стремљења истовремени су рефлекс песникових тежњи. Лалићева песма пак више наглашава споро путовање мртве Офелије, беспомоћно лутање њене душе и плутање њеног тела које, не успевајући да потоне и иструли, представља отелотворење, како песник формулише, живе смрти. Премда су француски и српски песник развили другачије призоре скончања исте литерарне јунакиње, чини се да пета строфа Лалићеве „Офелије”, сугеришући идеју о лепој, женској, цветној смрти, смрти што полепшава, доноси извесно конвергирање са приказом Офелијиног краја у Рембоовим стиховима: „И она није само празна љуска, / Сенка на води, непотребна, слепа. / И река не зна да смрт саму пљуска / Што у њу уђе да би била лепа.”⁶³

Сагледавањем збирке *Време, вајре, вршкови* Ивана В. Лалића са становишта у њој остварених интертекстуалних релација запажа се најпре стваралачко ослањање, махом на нивоу алузија и реминисценција, на свет старогрчког мита у оквиру којег се највећа пажња поклања митским причама о Орфеју и Еуридики, Аргонаутима, њима иманентном наутичком мотиву и Атлантиди. Лалићева предилекција ка овим митским обрасцима истовремено у неким песмама подразумева како прерастање одређених митских фигура у симболе или подстицаје за стварање ланца сугестивних песничких слика, тако и семантичко усложњавање и модифико-

⁶² *Анџологија свейског ѿесништва*, књ. 2, 165.

⁶³ И. В. Лалић, *Време, вајре, вршкови*, 11. Иако Лалићева „Офелија” евоцира пре свега Рембоову истоимену песму, Бојана Стојановић Пантовић луцидно запажа да је Лалићева творевина знатно ближа „Офелији” немачког експресионистичког песника и прозаисте Георга Хајма: „Хајма, као и Лалића, занима пре свега феномен тајне самоубиства, усуд лепоте и љубави који се на свом врхунцу доживљавају као самопорицање у лудилу и смрти. Типично експресионистички, ова тема подразумева конвенцију труљења и распада тела, дисоцијацију песничког субјекта и гротескно разобличавање хармоничних принципа лепоте и склада.” Видети: Бојана Стојановић Пантовић, „Наративност поезије Ивана В. Лалића”, *Посћмодернистичка поезика Ивана В. Лалића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2007, 98.

вање познатог тока митске приче, што је евидентно у „Песми о Еуридики” и „Аргонаутима”. У овој збирци песник успоставља алузивне цитатне односе и са изразито широким распоном историјских одредница: од Византије и српске средњовековне државе преко турске вишевековне владавине и устаничког периода па све до Првог и Другог светског рата. Овом корпусу цитатних веза припада такође песниково евоцирање значајних појава из домена српске културне традиције, особито фреско сликарства. Песма „Фреска”, градећи интертекстуалну фибулу са Рилкеовом „Првом девинском елегијом”, наговештава последњи корпус међутекстовних укрштаја у Лалићевој збирци који се тиче веза што их песникове поетске творевине, у равни алузија или другачијих контекстуализовања, успостављају са другим књижевим остварењима, пре свега делима Хелдерлина, Шекспира и Рембоа. Интертекстуално истраживање збирке *Време, вайре, врџови* у овом раду, најзад, прожето је херменеутичким осветљавањем Лалићевих песама уз указивање на релевантне пишчеве поетичке постулате и тематско-мотивске чиниоце који, одано пратећи Лалићево стваралаштво још од ове ране фазе, еклатантно потврђују песников стих да места која волимо заиста не можемо напустити.

Мср Виолета Р. Митровић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије
viomitrovic@gmail.com