

УДК
DOI:

СИМБОЛИКА ПЕЈЗАЖА У ПОЕЗИЈИ МОНИКЕ ХЕРЦЕГ И ИВАНА В. ЛАЛИЋА

Константин АЂАНИН

Филолошки факултет Универзитета у Београду
Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
e-mail: adjaninkonstantin@yahoo.com

Апстракт: Рад настоји да нагласи појаву неосимболистичких тенденција у савременој хрватској лирици, разматрајући песništво Монике Херцег и Ивана В. Лалића. Фокусирајући се на суштинско значење симбола као *живота*, у виђењу Андреја Белог, и пратећи линију развоја симболизације пејзажа у хрватском песništву, долази се до закључака о онтолошком конституисању бића по моделу врта. Покушава се дати једна теорија онтологизације књижевне историје с обзиром на биће симбола.

Кључне речи: пејзаж, симбол, живот, биће, врт, књижевна историја

Полазишне претпоставке

Већ у наслову самога рада истакнута је једна *парадоксална подударност*. Савремена хрватска песникиња Моника Херцег, тачније њена поезија, означена је поетички блиском песništву српског песника друге половине двадесетог века, Ивана В. Лалића. Таква смела хипотеза, у првоме реду, проговара о радијацијском луку рецепције на јужнословенским просторима. Међутим, неће нас интересовати упознатост ауторке са поезијом српског песника, потенцијална сродност поетикâ као последица песничке лектире и сл. Проблем *парадоксалне подударности* настојаћемо да разрешимо у равни књижевноисторијских претпоставки и нарочите теорије књижевне историје, с обзиром на онтологију *бића књижевности*. Зато, пре но што приступимо компаративном самеравању збирке *Вријеме прије језика* Монике Херцег и поезије Ивана В. Лалића, ваља најпре указати на природу симболичког, које битно одређује назначену компарабилност.

Након преломних поетских књига Миодрага Павловића и Васка Попе (*87 песама, Кора*), српска поезија педесетих година прошлога века показује снажан заокрет у новим рукавцима песничког израза, доминантно обележавајући модернистичко певање. Године 1957. први пут се појављује термин *неосимболизам*, како би дефинише поетичке промене унутар групације друге генерације послератних песника: Јована Христића, Ивана В. Лалића, Борислава Радовића, Бранка Миљковића, Велимира Лукића, Милована Данојлића и др. Шездесетих и седамдесетих година, када неосимболизам у Србији достиже врхунац књижевноуметничких и естетских квалитетâ, хрватска поезија није концентрисана око неке посебне стилске формације. Хрватска проза, напротив, организована је у то доба око тзв. *прозе у траперицама* (А. Флакер). Између поетских детерминанти Јура Каштелана, Данијела Драгојевића и

Весна Парун, као, рекло би се, три магистрална тока хрватске лирике тога периода, може се уочити извесна линија кохеренције, али недовољно јасна да би се образовала стабилна стилска формација. Наша употреба појма стилска формација није нимало произвољна, имајући у виду да се њоме служи Александар Флакер у циљу разликовања од појмова правац и метод, подразумевајући још од чланка из 1958. године у *Умјетности ријечи* под стилском формацијом историјски ограничено стилско јединство у своме трајању (Флакер 1976: 11).

Српска књижевност се често разумевала као дисконтинуална, ипак, Флакер не бежи од формулације да је и хрватска књижевност у свом тоталитету маркирана закасленим развојем и сметњама у континуитету, ако погледамо, рецимо, литературу 19. века у Хрватској или “хрватски надреализам” (Флакер 1976: 16, 23). Наша теза кретала би се у правцу оспољавања стихова Монике Херцег у обрисима неосимболистичког амалгама, уколико, позивајући се на аутентично засновану филозофску теорију симбола Андреја Белог, третирамо симбол на начин иманетног спецификаума књижевног текста, чије је биће *живот*. Пролонгација или закаслела протежност онога што би се дало узети за несимболистичко у књизи *Вријеме прије језика*, оправдава се проницањем у дејство *матурације живота* и *симбола зрелости* код Монике Херцег и Ивана В. Лалића. Доказну снагу аргументације потражићемо у ослонцу на двоструко схватање књижевне онтологије, испитивањем провенијенције књижевне имагинације и анализом књижевне симболизације.

Хрватски симболизам или хрватски пејзажизам?

Поетичка закономерност хрватског симболизма није у потпуности саобразна европским симболистичким оквирима. Књижевнотеоријским и књижевноисторијским појмом *хрватски симболизам* карактеришу се релативно ретке “структуре”, формиране на полисемичној носивости и релационизму стварног и нестварног (Флакер 1976: 86). Иако би се корени симболизма могли тражити и код Крањчевића¹, будући да он фигурира паралелно са Војиславом Илићем, чија поезија је неретко била повод бројних разматрања о реалистичком или симболистичком², за прототипичног хрватског симболисту узима се Владимир Видрић. Уосталом, о Видрићу се несумњиво зна да је читао француске симболисте, поменимо Верлена (Барац 1962: 272). Од немерљивог значаја за наше истраживање је чињеница да Видрић представља *песника пејзажа* (Барац 1962: 260). Као песник доминације песничке слике над субјективношћу, у чему можете видети корак даље од романтичарског, Видрићев ветар, вода, сунце, јутро, а понајпре облаци, “не понављају се никад у истом облику и значењу”, узрастајући тако до симбола, симбола *динамичког пејзажа* (Барац 1962: 286, 293, 294). Останемо ли при продубљивању односа са Крањчевићем, ваља признати како су и Крањчевићеви простори динамички, али у свом драматизму негативно настројени према лирском субјекту, док је Видрић песник благог, трагичног, понекад резигнираног и дискретног покрета (Франгеш 1974: 140). Услед Видрићеве фокусираности на слику, поглавито на пејзаж, често су се наметале везе са појединим сликарима, те се тако наводи Беклиново име у контексту подизања светлих обриса из тамних комплекса (Франгеш 1974: 181). Чини се да би вредело посветити се

¹ О колективном симболизму Крањчевићеве поезије видети: Франгеш 1974: 111

² О паралели Крањчевић-Илић види: Коруновић 2020: 339-364

компаративном испитивању песништва Владимира Видрића и Ђуре Јакшића (премда би реторика и патетична емфаза свакако далеко више одговарале Крањчевићу, посебице у погледу националног), задржавајући се на дијалектици светла и сенке, а не заборављајући да се и Јакшић немало пута доводио у везу са Рембрантом, када је реч о сликарима. Изражавајући се о Видрићевој лирици, писац најтемељније студије о Видрићу, Антун Барац, скреће пажњу радије на *слутњу* изнесеног, неголи на *изриком споменуто* (Барац 1940: 65). Пишући у наставку студије о *мноштву дојмова* које Видрићева поезија изазива (Барац 1962: 261, 295), стиче се утисак да лексему дојам не треба доживљавати тек као импресију, јер је на другом месту експлицирана слутњом. Пре би се могло казати да Барац архаичнијим језиком филологије хоће да укаже на *символ*. Барац је, чини се, био најближи одређењу симбола код Видрића, забележивши управо оно што прегнантно упућује на полисемичност и кретање од *стварног* ка *нестварног*, предначено код Флакера:

“Умјетнина, колико је умјетнина, не казује одмах све што у себи садржава, него у првом реду *сугерира засебан свет који иза ње тек наслућујемо*. Књижевно дјело које каже само онолико колико је у њему речено ријечима, није умјетнина. Величина је правих умјетнина у томе што могу *изазивати тај засебан свијет*, што проширују доживљавање, што отварају нове видике који нам чине могућим да продиремо и *иза онога што оне реално приказују*” (Барац 1962: 302, истакао К. А.).

Други значајни хрватски песник-пејзажист, “који је створио пејзаж, дотад непознату “књижевну врсту” у хрватској књижевности”, несумњиво је Антун Густав Матош (Франгеш 1974: 100). Франгешова опаска је претенциозна, тим пре ако освестимо Видрића као родоначелника пејзажа у хрватској књижевности. Уосталом, Матошове песме су немало пута контекстуализоване са Видрићевим, “мотивски на штету Матоша” (Франгеш 1974: 122), те се, илустрације ради, може навести случај када Назор пореди Матошеву песму *Лабуд* са Видрићевом песмом *Јутро* у чланку *Вицинална жељезница* (Назор 1942: 199). Уколико се жели истаћи Матошево дефинитарно конституисање са Видрићем зачетог пејзажа у лирици - *хрватског пејзажа* - до нивоа симбола који прераста у песничку целину (*књижевна врста*), онда се може рећи да је Франгеш у праву. Наслеђе француског симболизма, превасходно верленовске провенијенције, осетно је и код Матоша, јер како пише Антун Бранко Шимић у есеју *Технике пјесме*, Матош је “на повратку из Париза био донио својим млађим друговима парнасвачке и верленовске идеале” (Шимић 1988: 494). Матошев дуг француским симболистима и дуг хрватске књижевности према Матошевом доприносу на изградњи симболистичке поетике, тиче се и онога до чега је Матош највише држао - форме. Песма *Јесење вече*, *differentia specifica* Матошевог песничког израза, написана је у сонетној форми, а “сонет има своју симболику, и ваља га схватити као дио Матошеве симболистичке лирике” (Франгеш 1974: 111). На овоме месту, умесно је подсетити на рафинирану разлику између старог и модерног симболизма. Док се стари симболизам окреће класичним и хришћанским резервоарима симболичке капацитивности, колективним и конвенционалним, модерни симболизам се подухвата продуковања оригиналних и аутентичних симбола (Петровић 1959: 363). Опрезно се односећи према речима Светозара Петровића, препознајемо Крањчевића као могућег симболистичког зачетника у духу *колективног симболизма*, затим Видрића, *песника паганског пејзажа* и, најпосле, Матоша, који пејзаж уздиже до формално-садржинске пертиненције. Спореди се са Емилом Штајгером, Франгеш не види у сонету *ритам*, како га именује Штајгер, покушавајући да под тим термином потцрта семантичку

екстериоризацију формално-садржинске пертинценције (Шкроб 1957: 67-74). Франгеш, радије стоји на становишту *настројења*, нарочите атмосфере и расположења изазване интеракцијом обају момената. Попут Барчеве слутње, сугестије и дојма, и из Франгешових редова да се ишчитати дискурс о симболичком.

Матошев поетички еклектицизам, недовољно прегледно дистингвирање романтичног од класичног, парнасијанског од симболистичког, баресовско-лотриншког од верленовског (Крлежа 1988: 59), Матош је пренео и на своје лирске ученике, углавном, епигоне, окупљене око *Грича*. Најзначајнији Матошев ученик, Љубо Wiesner, који ипак остаје у домену епигонства, писац предговора *Хрватској младој лирици* (1914), налази се уз Тина Ујевића и Николу Полића под јаким импутом матошевске линије. Wiesner је, изузимајући све речено, драгоцен појава у процесу праћења развоја пејзажа у хрватској поезији, сходно томе да креира *католички пејзаж*. Крлежа допушта да би култ Мајке код Wiesnera, који бисмо могли сапоставити католичком пејзажу као смисаоно тежиште, могао потицати од Жана Икара, француског песника, Матошу блиског (Крлежа 1988: 71). Томе пак насупрот, није безазлено искључивати ни Верлена. Култ Мајке и Госпе у Ујевићевој поезији, не заборавимо, поред бројних трубадурско-труверских и куртоазних рефлекса, траг је читања Верлена (Франгеш 1986: 360-374), а Ујевић је, рекли смо, био матошевац на почетку. Шимић, песник израстао на традицији матошевске, визнеровске и видрићевске лирске оркестрације, формира, посебно у *Метаморфозама*, највећи степен радикалне изоморфизације пејзажа у хрватској лирици - *космички пејзаж* - лирски субјект је трајно фиксиран *под звездама*. Напослетку, видели смо, од Видрића, преко Матоша, Wiesnera, Ујевића до Шимића хрватску поезију сигнификантно сенчи специфична симболизација пејзажа, за коју се разложно може претпоставити да садржи поетички терет верленовског утицаја, који повремено има снагу баласта.

Биће симбола

Руски симболиста Андреј Бели заговарао је идеју о суштини симболизма изван симбола и симболичког. У чему би се она огледала? Апартан спрам многих поетика и теорија симбола, спекулативни *новит* Андреја Белог темељи се на разностраним филозофским упориштима. Читајући у тексту *Симболизам* "репродукујући тоталитет живота, савремени уметник ствара симбол" (Бели 1984: 44), може нам се учинити да Бели пледира за Хегела. Замисливши се надаље над текстом *Уметност*, упознајемо се са еквивалентношћу живота и стваралаштва (Бели 1984: 49-54) и почињемо да разумевамо како доживљавање уметности као објективирани воље за живот, стоји у далеко директнијим релацијама са Шопенхауером неголи са Хегелом. Такво вђење симболизма је *Weltanschauung* у духу филозофије живота и зато говорити о симболизму значи говорити о животним коренима (Стојнић 1984: 31). Разлози за такво битно промашивање оног *битног* живота, могу се тражити, феноменолошки речено, у прећутном допуштењу живота да се његов битак замени емблематским појмом о животу (Бели 1984: 92), те тако живот бивствује на начин операционалног и празно термиолошког, чак онтичког, али нипошто онтолошког. Сваки покушај "умртвљавања" живота сазнавањем бива осујећен екстериоризацијом живота у Симболу, па уметника и песника симболисту ваља поимати теургијски, попут мага

(Стојнић 1984: 20; Бели 1984: 96)³. У *Магији речи*, Бели се изнова враћа фигури врача и смислу постојања човечанства кроз “живо стварање живота” (Бели 1984: 169, 170). Проблем стварања живота везан је за интеракцију између *живог живота* и *живих речи* и “потребно је или живот претворити у уметност или уметност учинити животном” (Бели 1984: 173). Трансцендентална логика гносеологије живота замишљена је органицистички (Бели 1984: 100), управо стога што је поезији “призната једна самостална способност да гледа живот и свет; она је уздигнута до *органа* за разумевање света” (Дилтај 1989: 21; истакао К. А.). Само двадесет година пре Белог, Вилхелм Дилтај настоји да заснује целисходну теорију књижевне имагинације. Позивајући се на Шилера, Дилтај расправља о “живом лику лепоте која дише”. Лепо је произведено опажањем у слици обухваћеног живота, јер “лик мора постати живот или живот лик” (Дилтај 1989: 21). Биће књижевности је, дакле, спектрум књижевне имагинације, чији битак бивствује у модусу симболичког. Биће књижевности је, следствено томе, **живот**.

Збирка песама *Вријеме прије језика*, Монике Херцег, стоји као геометријски оцртана права симболизације, паралелна правој конфигурацији симбола у хрватској поезији, коју пак пресеца трансверзала пејзажа. Употреба математичког дискурса не би требало да чуди, будући да је ауторкина вокација окренута природним наукама, а њена претходна збирка, *Ловостај*, обележена снажним продором језика математике, физике или астрономије. Најзад, име физике изведено је управо од старогрчке речи *physis* - у значењу природа. Отуда говорити о пејзажу на такав начин није неубичајено. Са друге стране, све су науке изведене од филозофије, па и физика, те Моника Херцег на инвентиван и упечатљив начин циклично организује *Вријеме прије језика*, делећи књигу на *Вријеме прије тица*, упризорено **теоремама**, *Непажљиве птице*, фиксирани **хипотезама** и *Подстанаре у истој птици*, истакнуте **исказима**. Тако се филозофија пејзажа морфологизује доказним поступком репертоара природних наука. О каквом пејзажу је реч?

Песма *Хипотезе о могућностима одласка* почиње стихом, стилизованим једним реторским питањем “Како ће врт изгледати ако сада/ испустим твој поглед у врућу воду?”. У *Императиву шутње* налазе се стихови “Можемо имати неколико година/ двоје дјече у временском котлу замути/ излити их лијепе, као Давида глатке/ и оставити у најружнији врт који нађемо”. Ова песма, реминисценцијом на Давида, активира библијску алузивност. Библијска, тачније, старозаветна алузивност, додатно се афирмише у песми *Исказ о почетку језика*, “Ако не ми, нетко ће већ дати својој дјечи/ први парадајз из врта и рећи да запамте окус/ да управо тако љубав говори”. Након овог навода, аподиктички се може тврдити, са беспоговорном снагом аргументације, да је посреди Еденски врт, тим пре што је јабука из раја трансферисана парадајзом, у чему се може видети и иронијски отклон спрам рајског насеља на земљи. Раније поменутој песми претходи *Исказ о бијегу*, који прочитан у контексту *Хипотеза о могућностима одласка*, продукује јасан сигнал ка бегу и/или изгону из Еденског врта: “Овдје на рубу јабуке која још не зна да ће постати/ јабука/ док пчела вртоглаво притишће срећу у усплође,/ путник ће повјеровати да је бојје лице метална птица/ Како се бјежи од љубави?”.

Оригиналноост песникиње лежи у чињеници преокретања фокуса са изгона на бекство - нису Адам и Ева изгнани из Едена од стране Бога, већ је Адам заједно са

³ Поезија Владимира Видрића и зачеци имагинирања (хрватског) пејзажа као репрезентације симболичког, воље и представе, шопенхауеровски казано, потпуно су у знаку теургијског.

Евом, вођен Евином самосвешћу, побегао из раја од Бога-злочинца и Бога-насилника. Збирком преовладавају два лирска гласа, мушки и женски. Сагласно лоцираности двају субјеката унутар Еденског врта, разложно би било претпоставити да се ради о Адаму и Еви. У тој нас претпоставки далекосежније утврђује сапостављање *Времена прије језика* са претходно објављеном песничком књигом *Ловостај*. Врло строго организована (све збирке Монике Херцег показују јаку системску композицију) збирка *Ловостај* поседује чврст тематски оквир. Омеђена прошком песмом *Пролог за гинофобе* и епилошком песмом *Маријин монолог за пјесникињу тијekom земаљске кафе*, књига говори о Божјем насиљу над женом. Већ први стих “Змија пада у врт носећи спознају”, курсор је ка реализацији песничке слике Еденског врта, јер, како сазнајемо у трећем и четвртом стиху “јабука је квантизирана и нитко не схваћа/док Newtonу не падне”. Изражено самосвестан лирски глас жене устаје против Божјег хтења да је види нагу: “И не, боже, не можеш ме видјети голу”. Кроз четири директне апелације првог човека, Ева поручује Адаму-апострофанту “да више нисам жена откад смо појели воће” и откад је вољом Божјом у њима “проврвио туђи живот”. **Туђи живот** облички је вариран и у *Вријемени прије језика у туђе себство (Теорем о ријечима)*, дакле, у оно што припада мени а ипак није моје, јер ни Исусова земаљска мајка Марија није хтела да зачне Свети Духом, па је и “безгрешно зачеће/ облик силовања”. Ту се обликује идеја о **теистичком феминизму**.

Лалићево песништво отпочиње у знаку фигуре оспоравања - “почетком почетка и почетком онога што више није почетак него сама ствар песништва” (Јерков 2010: 184, 185). Објавивши *Бившег дечака*, *Аргонуте* и поему *Мелиса*, Лалић припрема избор из дотадашње три збирке, да би се поново огласио као песник 1961. године, збирком *Време, ватре, вртови*. Простор вртова најзаметније је обременен значењем у поеми *Мелиса*, донетој исцела у приређеном избору, што већ сведочи о повлашћености врта. Пре него што лоцирамо координате врта, треба најпре разрешити номиналне импликације имена из наслова. Мелиса је старогрчка реч која означава пчелу и први сонет је тако и насловљен. Њена златна крв “презире оног бога који је мене сатро/бременом присутности”, “прљавог бога” из *Ропства*, те би умесно било приметити како је врт у ком пребива Мелиса, истодобно Монике Херцег, заправо Еденски врт. У том случају сасвим је разумљиво зашто лирски субјект конципира “лепшу легенду о постању”. Где је, напоследку, тај врт, ако одстранимо старозаветну географију? И зашто “изван мене нема мог изгубљеног раја”?

Не би се погрешило, ако би се рекло, да се философија раја у врту. Епикуров врт у ком су се окупљали његови ученици да се са учитељем надмећу у мишљењу - симбол је саме филозофије у првобитним данима историје идеја. У епохи просветитељства, Жан Жак Русо у *Емилу или о васпитању*, пише о самоспознаји у врту (Brillaud 2021: 1-17), што се показује тврдњом од значаја када дођемо до проблема песничке самосвести. Општепозната је Волтерова максима поткрај *Кандида* о потреби окопавања врта. Ове премисе своју конклузивну радикализацију задобијају у делу Мартина Хајдегера, који у тексту *Грађење, становање, мишљење* из списа *Мишљење и певање*, образлаже тезу о уметничким коренима одржавања врта, у погледу истинске повезаности човека са земљом (Хајдегер 1982: 104-129), што ће нас, такође, вратити песничкој самосвести, нешто касније. Француски мислилац Гастон Башлар у *Поетици сањарије* расправља о нарочитој интерференцији књижевне имагинације и свести, кад је врт у питању. Мишел Фуко, блиско Хајдегеру, излаже тему врта као хетеротопије, асоцијативног простора акумулираних елемената евокације (Dana Nakae 2008: 60-69). Књига Хане

Арент, *Vita contemplativa*, ситуира феномен врта негде између Фукоа и Хајдегера (Mayrhofer 2021). Древни кинески текст, *Zhuangzi*, ако зајемо у прошласт даљу и од епикурејца, реферише на животну срећу која се постиже у врту (Watson 2003). За Клода Леви Строса, у *Дивљој мисли*, врт је предео рефлектовања човека и света (Levi Strauss 1962: 1-22). Френсис Бекон елаборира тему врта у свој спиритуалности, спекулативности и естетизацији тог простора спрам човековог живота (Bacon 2008: 1-30). Постаје јасно да од Епикура и *Зуангзија*, од Старе Грчке и древне Кине, до модерне европске мисли, филозофски конструкт врта израста на раскршћу (књижевне) имагинације и (песничке) (само)свести.

Фиксираност Еденског врта у поетском сваралаштву Монике Херцег и Ивана В. Лалића, додатно се усложњава увођењем симбола пчеле, које нема у библијској причи о Еденском врту, али се појављује у осталим старозаветним текстовима. Од изворне симболике, оличене у *Светом Писму*, па све до данашњих дана, пчела унутар спекулативног регистра хришћанске мисли, фигурише и интерферира са Христом, интериоризујући семантичку носивост живота (Val Brinkenhoff 2014: 1-13). У навођеној песми *Исказ о бијегу* “пчела вртоглаво притишће срећу у усплоће”, а “пчеле су повјеровале/ да је прољеће одгођено, заспале/ у причама о егзотичним предјелима”. Усплоће је, наравно, кроатизам и представља пандан српској лексеми плод, чиме пчела, блиско симболици из *Зуангзија*, притиска срећу у живот, поунутрен у плоду. Ипак, врт није, како би се очекивало, у Едену, на истоку, да се послужимо перифразом драме Борислава Пекића. Код Монике Херцег, нема унутартекстовног компаса који би на то упутио. Код Ивана В. Лалића, међутим, врт је “на југу”. Али где је тај југ, што ће рећи, у односу на шта се врт простире јужно?

Инструирани Евином замишљу, Адам и Ева појели су јабуку са Дрвета познања добра и зла. Иза тог чина, Дрво живота остало им је недодирљиво и неприступачно. Избачене из раја, из ког су од Бога одбегли (М. Херцег), историја јудео-хришћанске цивилизације препознаје их прародитељима, формативним именитељима у процесу обликовања живота; чак Евино име, на хебрејском означава живот и у покушајима зналажења српског језичког пандана, посеже се за женским именом Живка. Хебрејска етимологија нема право еквивалента у напору очувања значења преведеног на наш језик. Тако жена, створена да буде *езер ки-негдо* (Постанак, 2:18 - 22), оличава у том изразу ону поред мушкарца (*езер*) и активну интервенцију, учињену од стране другог (*ки-негдо*) (Alter 2004: 22). Након наратива о бегу и/или изгону из Едена, Ева у Библији задобија *nomen Hawwah*, изведен из глагола живети, али и у вези са речју змија (Hastings 2003: 607), што би водило ка опсервирању змије као медијатора доласка до живота. Иако у егзегетским написима срећемо пројцирање узајамног достојанства и једнакости Адама и Еве, с обзиром на ребро, сумерска реч за ребро *ти*, која у равни упоредне граматике семитских језика предлежи у хебрејској лексеми, посведоченој у Библији, има семантички опсег у обхвату од ребра до живота (Hugenberger 1991: 184; Dominique 1995: 213). Управо на симболу врта и феномену живота, покушаћемо да поставимо темеље посебној, за ову прилику скицираној, теорији песничке самосвести, произишлој, из данас све модернијег, а заправо изразитог помодног и површног приступања феминистичком и есхокритичком читању, мишљеном у нашем случају из онтолошке дубине битка књижевне имагинације.

Да би тако сигнирана профилизација новог типа песничке самосвести била осветљена у свим аспектима своје егзистентности, ваља се обазрети на још један пресудан конфигуришући моменат. У цитираној песми *Маријин монолог за пјесникињу*

тијеком земаљске каве стоји “Пјесништво је, парафразирам,/ могућност да се “ту” и “битак” одвоје”. Уколико се пажљивије погледа, уочиће се укорењеност тога стиха у последичност Хајдегерових филозофских импликација, с том напоменом, да је исказана парафраза, суштински одвише слободна, јер је то, уистину, само песничка упутница ка појмовно-филозофском конструкту *Dasein* (*тубитак*). По Хајдегеру, немогућа је парцелисаност битка и оног *ту*, зато што би таква одвојеност негирала могућност стицања аутентичности тубитка. Битак је *ту*, нипошто у погледу физичке присутности, битак је *ту* отворен са спознавање истине свога бивствовања. Гдје то *ту* у поезији Монике Херцег и Ивана В. Лалића?

Збирком *Време, ватре, вртови*, Лалић је почетак свога певања везао за песму *Зарђала игла*. У тој се песми јављају круцијални лалићевски симболи, који врхуне у збирци, али и у целокупном опусу. Од куће из детињства, “оста темељ и зелена рђа корова”, преостаје, дакле, пејзаж и стални страх “да ће га следећи корак/ извести из пејсажа” (*Странац*). Када лирски субјект кроз пар стихова изрекне “у кућу зеленооку долазили су гости”, сваки концилијантан тумач испитао би радијус тог *зеленства* и, по свему судећи, фингирао га у пречнику описаном из центра инфантилизоване тачке гледишта лирског субјекта, саобразно фразеологизму *млад и зелен*. Шта ако кућа није зеленоока, отуда што је сагледана оком *младог и зеленог*, јувеналног и незрелог (а зрелост је од немерљиве важности за Лалића, али и Монику Херцег), него отуда што се гледа из *онтолошког профундуса*, који је зелен? Погинули другови, фигуре *зеленог живота*, засигурно јесу у семантичком сагласју са јувеналитетом, ипак, ако у *Благој зими* наиђемо на *стармалу зелен траве*, не би се могло помислити да привидно незрели дечаци не поседују и мало зрелости, сродне *puer senex*-у. Међутим, лирски субјект је остао да расте “са њиховим погледима, као зарђалом иглом/ под кожом потиљка”. Одакле погинули другови гледају?

Глас који пева у вртovima, из истоимене песме, “пева у зеленом простору/вртова с оне стране слуха, у птицу преображен”. Зарђала игла погледа погинулих другова уперена је у потиљак, а вртови се могу наслутити иза слуха; посреди је *кефалофороска имагинација*, усредсређена на главу, а оснажена у песми *Јаблан. Зелено стабло јаблана* “шуми ту између зидова/ као случајна љубав, нож обрастао у лишће,/ нож у једном рањавом сну с оне стране вида”. Врт, свакако, просторност стиче у оностраности, иза слуха и иза вида. Али гледајући у јаблан “имам два зелена пламичка/ у зеницама (...) повлачим се натрашке,/ два зелена пламичка увлаче се под очи”. Кућа зеленоока кореспондира са два зелена пламичка у зеницама, јер јаблан је у *врту бића*, у *онтолошком пејзажу*; он гледа очима лирског субјекта поистовећеног са њиме и поглед лирског субјекта усмерен је изнутра ка њему, ка *зеленој љубави*. Потврду за обојеност ствари зеленилом, проистеклим из дубине погледа који сеже до онтолошког врта, можемо наћи у песми *Тај врло велики месец*: “тај сагледани месец/ од меда и од рђе, изнад заспалих соба”. Стих је тим више компримован симболичком, будући да месец, одражен у боји меда, упућује на пчелу у врту, а заспале собе на простор сна иза ока. Колоризација валерима боје меда није абруптна, јер “Ово је зид, Мелиса, а врт је иза зида,/ у врту зује пчеле које су твоје тело” (*Мелиса*). Песник је тумач *зеленог језика* (*Четири епитафа, За певача*), имајући у виду песничко настојање, схваћено хајдегеријански, да тубитак тубистује као песма, а песник *онтолошки пејзаж* носи у себи. Ако се смрти погледа у слух, “као у бунар гвоздени”, опредметиће се покушај песничке самосвести Нарциса да назре врт у одразу, “у изгубљеном рају

неизговореном” (или у *времену прије језика*), где живе лабудови, “расцветани на зеленом/огледалу” (*Завичај лабудова*).

Онтолошки пејзаж се открива и у *Времену прије језика*: “Ја сам **шума** сабијена у просјечну висину” (*Хипотезе о поставкама несигурности*), “Била сам **дугопрста буква**/ на танком **рубцу сјећања**” (*Хипотезе о ишчекивању љубави*), “да **шума из мене** извуче карактер” (*Хипотезе о могућностима чекања*), “кад се пробудимо пуни **лисних ушију**/ и тад смо најприснији, моје рођење/ и ја као управо **пресађени** у нову посуду/ Чудо је што сам остао **питом, отворен као двориште**,/ све се из **уређеног цвјетњака**, и кртице и **јоргован**/ помиче за мном под твој додир” (*Хипотезе о времену прије језика*), “кад напакон отворимо врата српња, **мирис си наранче**/ и **дугачак сухозид**” (*Исказ о архитектури*), “пуштамо да **паркови населе плућа**” (...) “трлећи стабла руке савијамо у **годове**” (*Исказ о покушају да ти наметнем облик свјетла*) итд. За разлику од *Ловостаја*, две графички неиздвојене, али текстуално прилегване песме, *Теорем о птицама* и *Исказ о птицама*, ипак на нивоу номинације остварују узајамну сродност. Потреба за “разумнијим ратарима” долази из налога да се *врт бића* уреди као *врт зеленог, песничког језика*, будући да “извана нас притишће индустрија језика/ који не вјерује у ширину и разум” (*Теорем о птицама*), и стога предстоји “учење правилног држања језика над браздама” (*Исказ о птицама*). Тубитак је отворен са стицање властите аутентичности као оног *ту* отворености онтолошког пејзажа. Само одржавањем *врта бића* и *зеленог језика* песничке уметности могућно је успоставити тубивствовање тубитка као песме.

Насељеност лирског субјекта изнутра и поглед из(а) ока, читује се подједнако, како у песмама Ивана В. Лалића, тако и у збирци *Вријеме прије језика*, Монике Херцег, сведочећи о умрлима који ту бораве: “удовољавати бићима изнутра/ када пожелеле побјећи” (*Теорем о ријечима*), “у мени се покрену кораци предака” (*Хипотезе о облицима трајања*) “река од крви предака” (*Мелиса 16, Гласови мртвих I*) “они куцају ноћу,/ изнутра, пажљиво на затреперене прозоре/ мојих очију” (*Опело за седам стотина из цркве у Глини*). Мртви образују читаву формацију унутар бића, растући до “насеља у мојој крви” (*Опело за седам стотина из цркве у Глини*), “крви која надире” (*Хипотезе о повременој птици*). Изнутра пренастањен умрлима, који провирују иза “зарђалих сузних шарки”, лирски субјект је обрастао у коров бића, *језик траве* (*Пролећно поподне неубијеног: Јајинци*), тако да је “коров већ до главе” (*Теорем о птицама*). Питање је једино зашто се прастари вртови удаљују брзином сећања (*Мелиса 13, Исток*)? Одговор би могла пружити Лалићева песма *Aqua alta*: “Уморио се дух над водама, а како не би/ ово око, отежало од **памћења изнутра/ (тако памти плод)**”. Сећање на вртове функционише по нарочитом анамнестичком устројству - **иманентној анамнези** - памћењем слика гледањем изнутра, тамног замишљеног ока “што види нешто у мени, но безнадно дубоко” (*Мелиса 14, Југ*), - “врт/ са утиснутом мапом сећања” (*Песма о три кише*).

Задржимо ли се на неосимболистичкој поезији, нотираћемо у песмама Бранка Миљковића специфичну *онто-урбо-логију*, ширење предела унутар бића, који се у својој коначници ипак испоставља као град. Иван В. Лалић и Моника Херцег трасирају пут једне *онто-агро-логије*, базирајући своје певање на одржавању *врта бића*. Митске фигуре Орфеја и Нарциса, узрасле у својој концептуалној протежности до ликова песничких самосвести (Брајовић 2013: 35), смењује се у песничтву Ивана В. Лалића, доминантно у *Мелиси* и *Времену, ватрама, вртovima*. Орфеј је у Лалићевој песми “време учинио чујним” (*Тако је певао Орфеј*), силазећи међу мртве, у “обезвремењену

таму” (*Песма о Еуридики*). Поемом *Мелиса* битно гравитира фигура певача, извесно Орфеја, запитаног над одразима двојника, несумњиво Нарциса. Поезија Монике Херцег, премда еманира бројне подударности са Лалићевим поетским контурама, заштрава маркиране почетне координате (послужимо се насловом збирке) до пароксизма, остављајући простора за образовање *Евиног комплекса*. *Евин комплекс*, представљао би комплекс инверзног Орфеја: жена бежи из Едена од Божје виолентије, љубави-насиља, како би песмом установила живот (поезију) који се показује као љубав. Љубав постоји на начин двојника, односно, Нарцис Евиног комплекса је љубав: “над оживљеном локвом/ љубав покушава ухватити свој одраз”. Љубав се огледа у поезији и зато је љубав одраз поезије; *љубав је поезија као Друго*. Ева не силази у пакао, али бежи из живота (симболика Еденског врта) у оно што треба да постане животом, а што до тада за њу постоји у аури инферналног. Евин комплекс представља именовање новог лика песничке самосвести - *хортикултуралне песничке самосвести*.

Матурација живота или хрватски неосимболизам?

Пејзаж је, видели смо, фигурациони симбол хрватског симболизма, од Видрића, преко Матоша до Визнера и нових поетичких тенденција у поезији Антуна Бранка Шимића. Пертурбације настале са Моником Херцег, тичу се измештања пејзажа из екстерналитета у интерналитет, и то не интерналитет било које врсте. Поунутрење пејзажа, регистровано у у песмама Монике Херцег, проговара о онотологији бића симбола, чијим посредством се доспева и до бића књижевности. Имамо ли, напokon, довољно основа за тврдњу о хрватском неосимболизму одложеног дејства, из перспективе спроведених компарација?

Биће симбола, виђено је беловски, *животом*. Помиње ли се, игде, живот дословце у *Времену прије језика*? Пре него што дамо потврдан одговор на постављено питање, фокусирајмо се на дефиницију Пола Рикера, за ког је интерпретација “посебан случај разумевања. То је разумевање примењено на (не)записане изразе живота” (Ricoeur 1976: 72). Са друге стране, горе помињани Емил Штајгер, кључни моменат интерпретације запажа у “духу који оживотворује целину” у добро познатом моделу херменеутичког круга (Штајгер 1978: 213, 205). Предузели смо одређено истраживање, неопозиво обележено методама књижевне херменеутике и филозофије књижевности. Међутим, завршни аргумент произилазио би из равни књижевне историје. Уколико инвертујемо садржаје Рикерове и Штајгерове опаске, добићемо модел по ком би могао функционисати механизам књижевне историје, јер, књижевна историја, представља ону грану науке о књижевности, која проучава биће књижевности у његовом трајању. Књижевна историја, бави се, дакле, матурацијом бића књижевности - целином духа живота.

Матурација управља фокус ка зрелости, а зрелост је заједнички симболистички именитељ поетика Монике Херцег и Ивана В. Лалића. Полazeћи од претпоставке о испитаности феномена зрелости у поезији Ивана В. Лалића, окренућемо се збирци *Вријеме прије језика*. *Исказ о архитектури сведочи о пресвлачењу зрелости, Исказ о покушају да ти наметнем облик свјетла пак, о воћкама које пуцају од зрелости*. Воћке, како смо показали још у вези са *усплоћем* у Еденском врту, поунутрују живот. Онај живот, разумљен као “покушај стрпљења за кипућу воду, /повјерење у подизање тијеста,/ вољење поља која упорно пресушују” (*Теорем о кући*). Поља су, наравно, онтолошка поља бића, чијим обрађивањем тубитак успоставља љубав као оно Друго

поезије, јер “ништа о љубави нису знали моји родитељи, осим да се догодило пражњење живота у њих” (*Хипотезе о површини почетка*). Није потребно, најзад, прецењивати важност херменеутичког круга у нашем интерпретативном приступу, јер ће живот као херменеутички круг протумачити нас: “гумачиће и мене” (*Алгол 2*), те је узалудан безуспешан бег од живота “толико пута да ће наш живот постати круг” (*Хипотезе о облицима трајања*). Реч је, хајдегеријански посматрано, у позицији да изговори човека, она реч, у неосимболистичком песништву замењена симболом птице. Тако ће “птице да ме изговоре напокон без даљње одгоде, нека започне тај идућу живот или невријеме” (*Исказ о неизговореном*). Ако је изворно постојало *време прије језика*, то значи да у том времену није било ни говора. Идући живот или невријеме јесте оно време у ком настаје поезија, а поезија настаје само када језик говори нас (Хајдегер). Хрватски неосимболизам у парадоксалности свог дисконтинуитета јавио се онда када је биће књижевности достигло своју зрелост, када је матурација живота изведена до рубова финалности. То се, на противном полу, могло догодити тек онда када је *живот* у тумачењу тубитка једног херменеутичара регистровао *зрелост*.

ИЗВОРИ

- Лалић, В. Иван, 1971. *Време, ватре, вртови; О делима љубави или Византија, Страсна мера*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
Херцег, Моника, 2024. *Почетне координате*, Београд: Kontrast
Херцег, Моника, 2021. *Вријеме прије језика*, Београд: Kontrast
Херцег, Моника, 2019. *Ловостај*, Београд: Kontrast

ЛИТЕРАТУРА

- Alter, Rober, 2004. *The Five Books of Moses: A Translation with Commentary*, W. W. New York: Norton and Company
Bacon Francis, 2008. *Of Garden, essay 46*, Textual and Visual Sources for the History of the Art 1350-1750, London: Printed by John Haviland for Hanna Barret 1625
Барац, Антун, 1940. *Владимир Видрић*, Zagreb: Matica hrvatska
Барац, Антун, 1962. *Хрватска књижевна критика*, Zagreb: Matica hrvatska
Бели, Андреј, 1984. *Симболизам*, Београд: Вук Караџић, Институт за књижевност и уметност
Brillaud, Jerome, 2021. *Beans and Melons: Rousseau's Vegetable Garden*, Neophilologus, vol. 105, Groningen: Tjaen Willok, pg. 1-17
Brinkenhoff, Val, 2014. *Seven Heavenly Witnesses of Coming of Jesus Christ*, London: Digital Legend Press
Брајовић, Тихомир, 2013. *Нарцисов парадокс*, Београд: Службени гласник
Watson, Burton 2003. *Zhuangzi*, New York: Columbia University Press
Дилтај, Вилхелм, 1989., *Песничка имагинација*, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
Dominiq, Barthelemy, 1995. *Studies in the Text of the Old Testament: An Introduction to the Hebrew Old Testament Text Project*, Winona Lake, Indiana: Association with The United Bible Societies Reading, U.K. by Eisenbrauns
Hasting, James, 2003. *Dictionary of The Bible*, Ada: Baker Books,

Hugenberger, Gordon, 1991. *Marriage as a Covenant: A study of biblical law and ethics governing marriage developed from the perspective of Malachi*, London: Oxford Center for Postgraduated Hebrew Studies

Јерков, Александар, 2010. *Смисао српског стиха: само/оспоревање*, Београд: Институт за књижевност и уметност

Коруновић, Горан, 2020. *Руине и анђели: описи (не)видљивог у поезији Војислава Илића и Силвија Страхимира Крањчевића*, у: *Војислав Илић и рађање модерне поезије*, ур. Предраг Петровић, Недељка Бјелановић, Београд, Требиње: Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, Дучићеве вечери поезије, стр. 339-364

Крлежа, Мирослав, 1988. *Свјетилке у тмини*, Сарајево, Загреб: Ослобођење, Сарајево, Globus

Levi Strauss, Claude, 1962. *The Savage Mind, The Science of the Concrete*, Chicago: University of Chicago Press.

Mayrhofer, Rita, 2021. *Planning for Vita Activa - Labor, Work and Action in a Communal Urban Gardening Project in Vienna*, Sustainability, 13 (17), Vienna: Spatial and Infrastructure, University of Natural Resources and Life Sciences, pg. 1-18

Назор, Владимир 1942. *Есеји и чланци*, Загреб: Хрватски издавачки библиографски завод

Nakaue, Dana, 2008. *Of Other Places: The Garden as a Heterotopic Site in Contemporary Art*, Brock: The Brock Review, vol. 10, pg. 60-71

Ricoeur, Paul, 1976. *Interpretation Theory, Discourse and Surplus of Meaning*, Texas: TCU Press

Стојнић, Мила, 1984. *Теорија Андреја Белог у контексту руског симболизма*, у: А. Бели, *Симболизам*, Београд: Вук Караџић, Институт за књижевност и уметност

Флакер, Александар, 1976. *Стилске формације*, Загреб: Liber

Франгеш, Иво 1974. *Матош, Видрић, Крлежа*, Загреб: Liber

Франгеш, Иво, 1986. *Нове стилистичке студије*, Загреб: Globus

Хајдегер, Мартин, 1982. *Мишљење и Певање*, Београд: Просвета

Шимић, Антун Бранко, 1988. *Дјела 2*, Сарајево, Загреб: August Cesarec

Шкроб, Зденко, 1957. *Умјетност ријечи, Мјесто и значење Емила Штајгера у њемачкој науци о књижевности*, год. 1, Загреб: Хрватско филолошко друштво

Штајгер, Емил, 1978. *Умеће тумачења*, Београд: Просвета