

Agnieszka Foltánová

Poetyka palimpsestu

**Aktualizacja tradycji średniowiecznych
w serbskiej poezji XX wieku (na
przykładzie twórczości Momčila
Nastasijevicia, Vaska Popy
i Miodraga Pavlovicia)**

Poznań 2016

RECENZENT

prof. UAM dr hab. Magdalena Koch

KOMITET REDAKCYJNY

*dr hab. Bogdan Hojdis, prof. UAM dr hab. Izabela Lis-Wielgosz,
prof. dr hab. Elżbieta Nowicka (przewodnicząca), dr hab. Marek Osiewicz*

ADIUSTACJA:

Zespół

PRZYGOTOWANIE EDYCJI CYFROWEJ:

*Roch Burandt, Paweł Kaczmarczyk,
Mateusz Prętki*

© Copyright by Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2016

WYDANIE PIERWSZE CYFROWE

ISBN 978-83-65666-22-2



Spis treści

Wstęp	5
1. Tradycja średniowieczna w interpretacji symbolisty. Poezja Momčila Nastasijevicia (1894–1938)	25
1.1. Biblijna struktura wyobraźni poetyckiej	27
1.1.1. Poetycki logocentryzm	29
1.1.2. Jan, Izajasz, Jonasz – poetyckie figury artysty-proroka	38
1.2. Elementy filozofii patrystycznej	43
1.2.1. Motyw wszechpiękna	43
1.2.2. Koncepcja drabiny bytów	50
1.2.3. Elementy tradycji apostołskiej – „bycie w świecie i poza światem” bohatera lirycznego	52
1.3. Tradycja hezychastyczna – postawy „redukcjonistyczne” podmiotu lirycznego	59
1.3.1. Figura milczenia	60
1.3.2. Wyrzeczenie i cierpienie jako źródło doświadczenia mistycznego	62
1.4. Ikonograficzna estetyka metafizyczna	63
1.5. Manichejskie źródło dualizmów	65
1.6. Mit solarny w perspektywie tradycji ludowej	70
2. Tradycja średniowieczna z perspektywy synkretycznej. Poezja Vaska Popy (1922–1991)	78
2.1. Biblijny mit początku i końca. Ramy świata przedstawionego	80
2.1.1. Na zewnątrz – bestiaryzacja rzeczywistości	81
2.1.2. Wewnątrz – twórcza siła miłości	88
2.2. Elementy tradycji patrystycznej i ikonograficznej (kontekst intersemiotyczny)	91
2.2.1. Patrystyczne źródła koncepcji „słowa żywego” oraz idei „bycia w drodze” poety – poszukiwanie transcencji w systemie znaków	92
2.2.2. Poetyckie inspiracje warszatem ikonograficznym	94
2.3. Pies i wilk – dualistyczne znaki orientacji aksjologicznej	97
2.4. Tradycja ludowa	100
2.4.1. Aktualizacja mitu świętego Sawy i kosowskiego	100
2.4.2. Świat na opak – karnawalizacja przestrzeni	105
2.4.3. <i>Sporedno nebo</i> – wątki alchemiczne	116
3. Tradycja średniowieczna w ujęciu klasycyzującym. Poezja Miodraga Pavlovicia (1928–2014)	129
3.1. Wokół tematu apokaliptycznego	131

3.1.1. Motyw końca świata	131
3.1.2. Apokaliptyczna koncepcja poetycka	137
3.1.3. W oczekiwaniu na Paruzję – poetycka interpretacja postaci Mesjasza	138
3.2. Elementy teologii patrystycznej	140
3.2.1. Sakralizacja języka jako odpowiedź na Apokalipsę	141
3.2.2. Poetyckie podróże mistyczne	148
3.5. Madonna i Sofia – ikonograficzne modele wyobraźni artystycznej	154
3.3. <i>Okres szatański</i> i <i>Czas Ducha Świętego</i> – wątki manichejskie	160
3.4. Tradycja ludowa – <i>Divno čudo</i> w odsłonie kart Tarota	166
Zakończenie	174
Bibliografia	178
Summary	186

Wstęp

Aktualizacje, czyli w kręgu poetyki palimpsestu

Twórczość Momčila Nastasijevicia, Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia nie stanowi przypadkowo zebranego zbioru utworów. Ujmując swoje teksty w korespondujące ze sobą systemy, autorzy otwierają je na dialog¹. Ich poszczególne wiersze, cykle, czy całe tomiki poetyckie tworzą spójny kompleks, co umożliwia całościowe czytanie poszczególnych elementów w jego obrębie i wzbogaca źródło znaczeń oraz poszerza potencjał możliwości semantycznych tej poezji, czyniąc ją wielowymiarową. Natomiast owa wielowymiarowość nadaje konkretnym dziełom głębię, określa pewien trzeci wymiar ich istnienia, czyli stanowi o ich tekstualnej transcendencji².

¹ Do holistycznego sposobu lektury skłaniają odautorskie wskazówki zawarte w samej formie: *Sedam lirskih krugova* [*Siedem lirycznych kregów*] (M. Nastasijević), emblematy (każdy tomik poetycki Vaska Popy opatrzony jest graficznym motywem przewodnim, ostatni z tomików zbiera je wszystkie w jeden krąg) czy tytułach (np. *Mleko iskoni* [*Mleko prapoczątku*] M. Pavlovicia; por. interpretację tego tytułu, jakiej podjął się G. Radonjić w artykule *Pavlovićeve priče o kraju i iskoni*, [w:] *Pesništvo i književna misao Miodraga Pavlovića*, Beograd 2010).

² „Transcendencja tekstualna” to termin G. Genette’a, wymienny z pojęciem „intertekstualności”, który badacz definiuje jako „wszystko, co wiąże go [tekst] w sposób widoczny bądź ukryty z innymi tekstami” – G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 317. Semantyczna wielowymiarowość czy wielowarstwowość jest cechą szczególną współczesnego tekstu (tekst rozumiem według definicji Julii Kristevej jako „aparaturę translingwistyczną, która zmienia uporządkowanie języka ustanawiając związek między mówieniem [parole], komunikującym coś i mającym na celu informację bezpośrednią, a różnego rodzaju wypowiedziami wcześniejszymi bądź synchronicznymi” – cyt. za R. Barthes, *Teoria tekstu*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich. Antologia*, t. 4, cz. 2, *op. cit.*, s. 198). O wielowarstwowości dzieła literackiego jako jeden z pierwszych *explicitie* pisał I. Fónagy: „Za linearnym charakterem mowy [discourse], podkreślanym przez G.E. Lessinga w *Laokonie*, a później przez F. de Saussure’a, kryje się bogata polifonia, harmonijny koncert rozmaitych przekazów. Analogicznie złożona fala dźwiękowa jest wypadkową szeregu składowych – pojedynczych linii sinusoidalnych. Kiedy wkraczamy w dziedzinę poezji, uderza nas gęstość semantyczna mowy [language]: mimo narzuconych powtórzeń, symetrii, paralelizmów i wszelkich innych redundacji, z jakimi się spotykamy, utwory poetyckie okazują się wyjątkowo bogate w informacje” – I. Fónagy, *Język poetycki – forma i funkcja*, tłum. J. Lalewicz, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów “Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 51-52 oraz R. Ingarden: „Różność materiału i funkcji poszczególnych warstw sprawia zarazem, że całość dzieła literackiego nie jest tworem wyposażonym tylko w jeden zasadniczy rodzaj jakości, lecz z istoty swej nosi charakter polifoniczny” – R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 52. Owa znaczeniowa wielopoziomowość przejawia się nie tylko w układzie synchronicznym czy diachronicznym,

Gerard Genette nadaje temu zjawisku osobniczą nazwę, określając je jako *palimpsestowość*. Francuski badacz opisuje zdolność literatury do parafrazowania samej siebie, a relacje tekstualne przyrównuje do „starego obrazu palimpsestu, gdzie spod jednego tekstu tego samego pergaminu wзира inny, pozwalając mu miejscami prześwitywać”³. Choć Gerard Genette rozróżnia pięć typów transcendencji tekstualnej⁴, tylko dla jednego z nich (hipertekstualności) rezerwuje termin „literatury drugiego stopnia”, a w części dalszej określa *palimpsestem*. Wydaje się jednak, że zjawiska palimpsestowości nie trzeba zawężać do jednego typu relacji tekstualnych, a zatem ograniczać się do samego dzieła jako bytu odrębnego. Nie należy zapominać, że:

tekst staje się dziełem sztuki dopiero wówczas kiedy oddziałuje na czytelnika, kiedy nieuniknienie wywołuje jakąś reakcję, kiedy w pewnym stopniu kontroluje zachowanie odbiorcy [...] Odpowiedź czytelnika na tekst jest jedyną relacją przyczynową, do której może się odwoływać eksplikacja faktów literackich⁵.

Chcąc zatem przystąpić do analizy i interpretacji dzieła literackiego pod kątem relacji tekstualnych w jakich dzieło pozostaje, należy oprócz samego tekstu uwzględnić rolę czytelnika, który interpretuje⁶, kojarząc z danym tekstem inny wariant tekstowy podobnej struktury czy treści. Autorka niniejszej rozprawy posługuje się zatem określeniem *palimpsest* jako synonimicznym względem tego, co Roland Barthes nazywa *inter tekstem*, czyli rozumie *palimpsest* jako „ogólny obszar występowania anonimowych figur, których genzę rzadko kiedy udaje się ustalić, nieuświadomionych czy autonomicznych przytoczeń bez cudzysłowu”⁷ bez względu na to, czy owo przytoczenie pojawi się wewnątrz tekstu, czy poza nim jako na przykład komentarz. Tak rozumianą intertekstualność można utożsamiać z samą literackością. W tym kontekście w praktyce interpretacyjnej Michel Riffaterre postuluje tak zwaną lekturę podwójną:

ale coraz częstsze staje się ujmowanie zjawiska literackiego z perspektywy jego głębi, niekoniecznie rozumianej jako jakość historyczna, ale raczej w „ujęciu transhistorycznym” (termin G. Genette’a).

³ G. Genette, *op. cit.*, s. 363.

⁴ Pierwszym typem jest *inter tekstualność*, który G. Genette ujmuje jako „relację współobecności zachodzącą między dwoma bądź wieloma tekstami tzn. eidektycznie, i najczęściej jako rzeczywistą obecność jednego tekstu w drugim”. Za drugi przejaw transcendencji tekstualnej G. Genette uznaje *paratekstualność*, czyli wszelkiego rodzaju adnotacje nawiązujące do przedtekstu. Trzeci typ *metatekstualność* to „relacje zwane potocznie ‘komentarzem’, łączące dany tekst z innym, o którym mówi niekoniecznie go cytując (przywołując) a skrajnych wypadkach nawet go nie nazywając”. Czwarty typ stanowi *hipertekstualność*, czyli relacja pomiędzy dwoma tekstami pozbawiona wspólnych elementów w obrębie komentarza. G. Genette wspomina też o piątym typie – *architekstualności* – tu przywołanie stanowi jedynie wzmianka o naturze klasyfikującej (cytaty i omówienie zaczerpnięte z: G. Genette, *op. cit.*, s. 318-323).

⁵ M. Riffaterre, *Podejście formalne w badaniach historycznoliterackich*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich*, t. 4, cz. 2, *op. cit.*, s. 301.

⁶ Jest to tak zwany *interpretant* (termin M. Riffaterre’a, zapożyczony od L.S. Peirce’a).

⁷ R. Barthes, *Teoria tekstu*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, *op. cit.*, s. 198. Na polskim gruncie por. R. Nycz, *Tekstowy świat*, Kraków 2000. R. Barthes pojmuje bardzo szeroko koncepcję intertekstualności, ujmuje ją jako „kategorię obejmującą ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytworzenia i odbioru od znajomości innych tekstów oraz *architekstwów* (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego” – R. Nycz, *op. cit.*, s. 82.

System deskryptywny nadany potencjalnemu leksykowi tematu eliminuje niektóre elementy, wysuwając na plan pierwszy te słowa systemu, które mają swój odpowiednik w temacie. Naddanie to funkcjonuje jak soczewka skupiająca walory tematu, jego konotacje (to wymiar historyczny wiersza) na słowach poddanych już waloryzacji tekstualnej (to jego wymiar stylistyczny). W praktyce tekstowej soczewką tą jest *lektura podwójna*, prowadzona równolegle w planie tekstu i w planie tematu. Poetyckość wiersza stanowi rezultat podkreśleń: te pojawiają się w punktach, których oś historyczna (mitologia) przecina się z osią składniową (zdanie). [...] Historia literatury zachowuje swoją wartość tylko wówczas kiedy staje się historią słów⁸.

Podobne zjawisko Gerard Genette nazwał później *lekturą relacyjną*, znajdując dla niej alternatywne określenie, zaproponowane jeszcze wcześniej przez Phillipe'a Lejeune'a: *lektura palimpsestowa*⁹. Jakkolwiek by rozumieć intertekstualność, *explicite*, czy też *implicit*, bądź to w relacji tekst-tekst (zbiór konkretnych tekstów; H. Bloom, J. Kristeva, G. Genette, J. Culler), bądź w relacji tekst-system (styl, gatunek, tradycja; L. Jenny, M. Riffaterre) czy też w relacji tekst-nieograniczony, labilny horyzont kultury¹⁰ – forma odczytań palimpsestowych przy badaniach literatury współczesnej staje się jedyną miarodajną. Stwierdzić bowiem należy za Gerardem Genette'em, że „ludzkość jednak odkrywając ustawicznie nowe sensory, nie może stale tworzyć nowych form i musi umieszczać te nowe sensory w formach istniejących już dawniej”¹¹.

Poruszono już zagadnienia wielowarstwowości tekstu, który ze swej natury nie jest i nie może być jednolity, a zarazem omówiono kwestię jego specyficznych odczytań. Nie wspomniano jednak o innej właściwości, która również jest ściśle związana z tematem *palimpsestu* jako formy interpretacji. Nie zwrócono dotąd uwagi na język autora, który choć jest z „pewnego punktu widzenia jednolity [...] nie jest jednak monolityczny, gdyż żadna wypowiedź językowa nie istnieje w izolacji”¹². Fakt ten można odnieść szczególnie do tekstu poetyckiego¹³, który właśnie ze względu na swój charakter autoteliczny stanowi komunikat, koncentrujący się na samym przekazie kosztem funkcji referencyjnej¹⁴. Zatem tekst poetycki z racji swego ukształtowania (rozbieżność wersyfikacyjna i składnio-

⁸ M. Riffaterre, *op. cit.*, s. 314-315.

⁹ G. Genette, *op. cit.*, s. 363-364.

¹⁰ Podział podaje za S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 37.

¹¹ G. Genette, *op. cit.*, s. 365.

¹² J. Grzenia, *Język poetycki jako struktura polifoniczna. Na materiale poezji polskiej XX wieku*, Katowice 1999, s. 9.

¹³ Teza M. Bachtina o nieobecności „cudzego słowa” w poezji była nieraz kwestionowana – przede wszystkim w pracy M.L. Kasparowa (*M.M. Bachtin w ruskiej kulturze XX wieku*, [w:] *Trudy po znakovym sistiemam*, t. 12, Tartu 1980). Ponadto tezę tę na rosyjskim gruncie krytykowali: J. Łotman („*Czułoby słowo*” w *poietycznym tiewstie*, [w:] *Analiz poietycznego tiewsta*, Leningrad 1972), N. Bogomołowa (*Cudze słowo rosyjskiej poezji w twórczości polskich poetów XX wieku*, tłum. P. Ossowska, „Pamiętnik Literacki” 1988, z.3). Natomiast w 1929 roku A. Lunaczarski dowodził polifoniczności dramatów Szekspira, posługując się tą kategorią w rozumieniu Bachtina. Por. J. Grzenia, *op. cit.*, s. 17, przypis 10. Na polskim gruncie polifoniczności poezji dowodzili: S. Balbus (*Graficzny inwariant tekstu literackiego*, [w:] *O języku literatury*, red. J. Bubak, A. Wilkoń, Katowice 1981), S. Barańczak (*Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Poznań 1971), B. Chrzastowska i E. Wysłouch (*Poetyka stosowana*, Warszawa 1971), A. Okopień-Sławińska (*Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, Wrocław 1985).

¹⁴ R. Jakobson w swoim artykule sformułował klasyczną już definicję: „Wieloznaczność jest wewnętrzną, nieodłączną cechą każdego komunikatu z orientacją na sam komunikat, krótko mówiąc nieodłączną cechą poezji” – R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. *Antologia*, t. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1972, s. 56.

wa) stanowi *hipertekst*, któremu można przypisać zjawisko polifoniczności¹⁵. To poezja a nie proza, ze względu na fakt wielogłosowości rozumianej diachronicznie (powiązania wewnątrztekstowe: tradycja, styl, gatunek), ale przede wszystkim pojmowanej synchronicznie (rozumienie wypowiedzi w kontekście¹⁶, polifonia syntaktyczna) stanowić może doskonały materiał dla *lektury palimpsestowej*.

Jak już stwierdzono, polifoniczność stanowi właściwość mowy poetyckiej. Ze względu na jeszcze jeden istotny fakt, dostrzeżony przez Stanisława Balbusa¹⁷, można wyróżnić polifoniczność jako cechę szczególną tekstów dwudziestowiecznych. Wynika ona z faktu wspomnianej symultaniczności (czy jak woli S. Balbus, *symultaneizmu*) składni i wersyfikacji oraz rozwoju wiersza wolnego emotywnego, co jest charakterystyczne dla poezji dwudziestego wieku.

Z rozmaitych koncepcji polifoniczności utworu poetyckiego najciekawszą propozycją wydaje się wypowiedź Paula Ricoeura:

Skoro zaś ta swoista struktura dzieła nie może być wywiedziona z analizy poszczególnych zdań, to tekst jako taki cechuje pewna wielogłosowość, będąca czymś innym niż polisemia słów czy wieloznaczność zdań. Ta tekstowa wielogłosowość jest typowa dla złożonych dzieł dyskursu i otwiera możliwość ich wielorakiego ujmowania całościowego [...] konkretnie, całość przedstawia się jako hierarchia tematów, również pierwszoplanowych, jak i drugoplanowych, które można by rzec nie sytuują się na tym samym poziomie i która łącznie nadaje dziełu strukturę wielowymiarową¹⁸.

Koncepcja ta sytuuje polifoniczność jako wartość immanentną „języka / tekstu w ogóle”, co rzutuje na wielowymiarowość interpretacji, ale tylko pod warunkiem jeśli odbiorca poszerzy swoje

pojęcie świata, by nie tylko dopuszczało ono referencję nie ostensywną wprawdzie, lecz jeszcze deskryptywną, ale także referencję nieostensywną i niedeskryptywną – tj. referencję poetycką [...] Rozumieć zaś tekst to umieszczać wśród predykatów odnoszących się do naszej sytuacji wszystkie te sensory, które z naszego *Umwelt* (otoczenie) czynią *Welt* (świat)¹⁹.

Tym sposobem polifoniczność jawi się jako holistyczna metoda rozumienia świata – od tekstu przez tekst do ponownego tekstu. Stąd już tylko krok, by intertekstualność

¹⁵ J. Grzenia w swym opracowaniu *Język poetycki jako struktura polifoniczna* dokonuje zwięzłej systematyzacji stanowisk naukowych względem zjawiska polifoniczności w poezji. Podaje ich cztery: eksplicytnie sformułowanie zasady polifoniczności bez głębszej charakterystyki (R. Ingarden, I. Fónagy, S. Balbus, S. Barańczak, O. Ducrot, P. Ricoeur), odrzucenie koncepcji polifonii poetyckiej (M. Bachtin), zupełne pominięcie kwestii polifoniczności utworu poetyckiego, i opis polifoniczności mowy poetyckiej bez szczególnego podkreślenia tego zjawiska jako charakterystycznego dla poezji (H. Friedrich, B. Chrzastowska, E. Wysłouch) – J. Grzenia, *op. cit.*, s. 12-13.

¹⁶ „Większość naszych słów to słowa polisemiczne; mają one więcej niż jedno znaczenie. Lecz na tym właśnie polega kontekstowa funkcja dyskursu, by że tak powiem przesiać polisemię naszych słów i zredukować wielość możliwych interpretacji, a także niejasność dyskursu wynikającą z polisemii słów. Funkcją dialogu jest właśnie zainicjowanie tej selektywnej funkcji kontekstu. Kontekstowe to tyle co dialogiczne” – P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, tłum. P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989, s. 87.

¹⁷ Por. S. Balbus, *op. cit.*

¹⁸ P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 163-164.

¹⁹ *Ibidem*, s. 112.

stawiać na piedestale metod poszukiwania sensu, bo jeśli on istnieje, to zawiera się w którymś z pisemnych przekazów, jeśli nie pierwszym (architekście), to naśladowującym lub komentarzu do któregoś z nich.

Jeśli zatem intertekstualność rozumie się jako metodę czytania tekstu, który z natury swej jest wielowymiarowy (ma strukturę polifoniczną, czym szczególnie odznacza się dwudziestowieczny tekst poetycki), palimpsestem można nazwać sam ów tekst gotowy do tego typu lektury. Patrząc na to zjawisko ze strony czytelnika, który w procesie interpretacji może dany tekst zestawiać z dowolnie wybranym przez siebie innym (bez względu na jakiegokolwiek ich powiązania logiczne czasowo-przestrzenne), palimpsestem można by nazwać właściwie każdy tekst. Aby jednak uniknąć pomyłki, można doprecyzować palimpsestowość (czyli zdolność tekstu do stanowienia palimpsestu), posługując się teorią Harolda Blooma. Definiuje ona tekst z równoważnego czytelniczemu stanowiska, a mianowicie od strony autora. Dla H. Blooma „teoria poezji oparta na analizie wpływu poetyckiego, czyli historia relacji wewnątrzpoetyckich”²⁰ jest punktem wyjścia dla sformułowania tezy głoszącej śmierć aktu twórczego rozumianego w duchu romantycznym jako dzieła indywidualnego przeżycia. Określa on twórczość poetycką jako wynik „niezwykle złożonego aktu błędnego odczytania, twórczej interpretacji”²¹, którą nazywa „poetycką omyłką”²², dalej twierdząc, że

to, czego pisarze doświadcniają jako lęku i co z konieczności przejawiają ich dzieła, nie jest ‘przyczyną’ omyłki poetyckiej, lecz jej ‘konsekwencją’. Najpierw pojawia się silne błędne odczytanie; musi dojść do wnikliwej lektury, która przypomina zakochanie się w dziele literackim²³.

Historię literatury znaczą pisarze wybitni, poza nimi istnieją już tylko ci, którzy spod ich wpływu próbują się w pewien sposób wyzwolić. Teorię swoją H. Bloom ilustruje przykładami z literatury, a szczególnie poezji angielskiej („nie oszczędzając” przy tym ikony tejże literatury – Williama Shakespeare’a). Teoria ta w sposób znaczący pozwala dokonać reinterpretacji nie tylko literatury angielskiej, ale ze względu na jej uniwersalność z powodzeniem można ją stosować przy badaniu tekstów innego europejskiego kręgu kulturowego. Nie sposób o niej zapomnieć, czytając współczesną poezję serbską, wyrastającą z kultury, w której prototyp tradycji znajduje swoje miejsce w tak odległej epoce, jaką było średniowiecze. Odczytywanie sensów, jakie niesie ze sobą dwudziestowieczna literatura w perspektywie kultury średniowiecznej, staje się niemożliwe przy założeniach tradycyjnego historyzmu. Takie badania musiałyby zamykać tekst w jego wymiarze lokalnym – odkrywać właściwości pewnej literatury bez rozumienia jej w szerszym kontekście: czy to historii kształtowania się idei (zakres estetyczny), czy też pod kątem jego literackości (a zatem teoretycznoliterackim). Zważyć należy, że przecież tradycja podlega recepcji, której właściwościami są: „wybiórczość, ukryta destruktywność oraz zapominanie o pierwowzorze, wobec którego kanonem staje się kolejna interpretacja”²⁴, a więc relacja przeszłość-współczesność sprowadza się również do badania współczesności już

²⁰ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 21.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ B. Skarga, *Granice historyczności*, Warszawa 1989, s. 86-87.

zniekształconej przez nowe odczytania, bez separatystycznego przyjrzenia się interakcji, jaka zachodzi między literaturą dawną a jej współczesnym obliczem.

Badanie relacji przeszłość-współczesność przez czytanie tradycji jako komponentu założeń intertekstualnych staje się w odniesieniu do ukazanego problemu uzasadnioną metodą badań. Autorka przedstawionej pracy nie zastanawia się co i dlaczego zmienia się wraz z „przechwytywaniem” tradycji przez nową formację kulturową²⁵, ale jak, na jakich prawach funkcjonuje we współczesnym tekście tradycja dawna (tu średniowieczna). Z dostępnych wypowiedzi artystycznych analizie podlegają te utwory, wobec których można wykazać szczególną gotowość do odczytań palimpsestowych, czyli wielopoziomowość, wielowarstwowość, wielogłosowość. Ową wielogłosowość, zdolność tekstu do stanowienia dialogu z innym, autorka rozumie przy tym według teorii wpływu Harolda Blooma, czyli jako „metaforę pociągającą za sobą matrycę relacji (obrazowych, czasowych, duchowych i psychologicznych)”²⁶.

Teoria H. Blooma w ciekawy sposób splata się z tym, co stwierdza R. Barthes, że „do tekstu można się dostać przez definicję, ale także (a może przede wszystkim) przez metaforę”²⁷. A cóż innego niż symbol, implikujący niekończące się wyjaśnianie, bo posiadający charakterystyczną również dla przenośni strukturę podwójną (dosłowne znaczenie plus *nadwyżka znaczenia*) nie uruchamia lepiej *procesu metaforycznego*? Choć można się zgodzić z Paulem Ricoeurem, że symbol i metafora nie są pojęciami tożsamymi²⁸, to jednak właśnie dzięki owej różnicy, to jest zdolności symbolu do ewokowania sensu na poziomie deskryptywnym, można się nim posłużyć w celach opisowych, deszyfrujących rzeczywistość tekstową, a przecież „możliwość mówienia ma swe źródło w zdolności kosmosu do znaczenia”²⁹, a zatem symbol pozwala nie tylko na uruchomienie procesu interpretacji, ale także jest drogą prowadzącą do odkrycia podstawowych wartości, jakie niesie ze sobą dana kultura.

Warto podkreślić, że symbol dzięki swojej podwójnej naturze sam sobą ewokuje pewną dialogowość, na którą stawia się w niniejszej pracy. Z owej dwuwymiarowości symbolu Grażyna Woroniecka wyciąga konsekwencje dla działania komunikacyjnego symbolu, opierając się na założeniach Paula Ricoeura: „W symbolu obserwowalny jest pojedynczy ruch sensu, który przybliży mu znaczenia niesemantyczne za pośrednictwem semantycznych”³⁰. Nie tylko ten ruch linearny wewnątrz samego tekstu, ale także spiralny – z biegiem rozwoju kulturowego dochodzić może bowiem do swoistego „obrastania” symbolu w nowe lub nawarstwiające sensory – stanowić może jądro interakcji tekstualnej. Dzięki takim właściwościom symbol może sprzyjać nie tylko komunikacji międzytekstowej w odniesieniu do literatury pięknej, ale także może stanowić ułatwienie dla filologa – interpretatora.

²⁵ Autorkę niniejszego opracowania interesują zapisane między wierszami tekstu poetyckiego wariacje na temat owego kanonu i odstępstwa od niego w zakresie ustalonym przez przechwycone przez XX wiek wątki kultury średniowiecznej.

²⁶ H. Bloom, *op. cit.*, s. 21.

²⁷ R. Barthes, *Teoria tekstu*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, *op. cit.* s. 193.

²⁸ P. Ricoeur w eseju *Metafora i symbol* podstawową różnicę między tymi dwoma pojęciami zauważa w semantycznym wymiarze symbolu. Badacz stwierdza: „Metafora pojawia się już w skryzalizowanym uniwersum logosu, natomiast symbol waha się na linii dzielącej ‘bios’ i ‘logos’”. Stanowi to świadectwo fundamentalnego zakorzenienia Dyskursu w Życiu” – P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 141.

²⁹ *Ibidem*, s. 145.

³⁰ G. Woroniecka, *Interakcja symboliczna a hermeneutyczna kategoria przed-rozumienia*, Warszawa 1998, s. 68.

Ponadto, aby uniknąć pułapki otwartości rozważanego wcześniej terminu „palimpsest” (czy też tu bardziej funkcjonalnego zjawiska lektury palimpsestowej), potrzebne jest pewne interpretacyjne uzgodnienie, jakieś bliżej zdefiniowane *medium*, które pozwoli zebrać to, co składa się na poetykę³¹ palimpsestu. Należy założyć, że takim doskonałym pośrednikiem pomocnym przy ustalaniu *poetyki palimpsestu*, a jednocześnie tropem, prowadzącym do możliwych odczytań obcej kultury na poziomie tekstu jest właśnie (paradoksalnie³²) symbol. Mediacyjność tego tropu polega przede wszystkim na możliwości zastosowania wspólnej kategorii dla tak odległych od siebie epok, jakimi są współczesność i średniowiecze. Poza tym o ile pojęcie metafory stanowi dość labilną konstrukcję w teorii literatury³³, o tyle symbol zdaje się stanowić pewne *constans*, być kategorią miarodajną przy badaniu tak odległych od siebie tekstów, jak pochodzące ze średniowiecza i dwudziestego wieku. Jego podstawowa definicja jest bowiem niezmienna mimo upływającego czasu³⁴. Jan Huizinga wyjaśnia w jaki sposób symboliczne pojmowanie świata właściwe dla średniowiecznego światopoglądu może być również dostępne dla człowieka współczesnego:

Nie ma drugiej wielkiej prawdy, której umysł średniowieczny byłby bardziej pewny, jak prawdy tych słów do Koryntian: ‘Teraz widzimy niejasno przez zwierciadło, lecz później twarzą w twarz’. Nie zapomniano wówczas nigdy, że każda rzecz mogłaby utracić sens, gdyby znaczenie jej poczęło wyczerpywać się w bezpośredniej funkcji i formie, w jakiej się przejawia; pamiętano też, że wszystkie przedmioty sięgać mają dość głęboko w świat ponadzmysłowy. Jeszcze i my miewamy taką świadomość; dociera ona do nas w sposób niejasny ze szmerem deszczu uderzającego o liście drzew czy blaskiem lampy na stole w godzinie ciszy, kiedy głębiej dostrzegamy owe zjawiska, niż dzieje się to zazwyczaj, w trakcie praktycznych rozmyślań i działań³⁵.

Na *modus operandi* niniejszej pracy składa się analiza warstwy symbolicznej i znaczeń metaforyzowanych zawartych w tekstach poetyckich Momčila Nastasijevicia, Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia, reprezentatywnych serbskich poetów dwudziestego wieku (co po części wynika z przyjętej teorii wpływu Harolda Blooma). W przekonaniu au-

³¹ „O fakcie z zakresu poetyki mówimy wówczas gdy uznajemy, że odwołanie jest świadome (i nazywa je wówczas odwołaniem intertekstualnym), gdy zaś nieświadome, uznajemy je za przypadek z zakresu psychologii twórczości” – M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] Tenże, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 103.

³² Paradoksalność tego terminu jest tylko pozorna. Uwzględnić bowiem należy lingwistyczny charakter symbolu, który „dokumentuje fakt, że można skonstruować semantykę symboli, tj. teorię, która będzie opisywała ich strukturę w terminach znaczenia czy sensu” – P. Ricouer, *op. cit.*, s. 135.

³³ Metaforę początkowo ujmowano wyłącznie jako trop retoryczny (greccy sofisci, Arystoteles, Cyzero, Kwintylianus). Później określano ją według orientacji semantycznej (I.A. Richards, M. Black, M. Beardsley, C. Turbayne, Ph. Wheelwright) czy też sprowadzano do roli obrazów w dyskursie poetyckim (G. Ryle) – taką historię pojmowania metafory przedstawia P. Ricouer, *op. cit.*, s. 125-133.

³⁴ Rozumiemy symbol podle klasycznej definicji jako „pojedynczy motyw lub zespół motywów występujący w dziele, który jest znakiem treści głęboko ukrytych i niejasnych, mających za zadanie kierować ku nim myśl czytelnika. Odbiór symbolu wymaga dwustopniowej interpretacji semantycznej: zlokalizowania określonej całości (postaci, przedmiotu, sytuacji, zdarzenia, fabuły) w obrębie świata przedstawionego utworu i rozpoznania w owej całości wykładnika znaczeń zaszyfrowanych” – *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 2008, s. 501.

³⁵ Cyt za: U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Kraków 2006, s. 74-75 (por. rozdział VI *Symbol i alegoria*). Por. J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, Warszawa 1992 (zwłaszcza rozdział XV *Schylek symbolizmu*).

torki ma to umożliwić filologowi przybliżenie dzięki odczytaniu *via symboli* świata mu współczesnego (zrozumienie metafory relacji czasowych i duchowych), a zatem pozwoli mu dać świadectwo kultury zastanej według wypracowanego tutaj i nazwanego dla potrzeb niniejszej pracy modelu poetyki palimpsestu. W interpretacji zostaną uwzględnione szczególnie te elementy konstrukcji poetyckiej, które zawierają odniesienia do konstytutywnej dla kultury serbskiej tradycji epoki średniowiecza. Ich opracowanie pozwoli wskazać na pewne trwałe wartości kultury serbskiej. Takie opracowanie umożliwi realizację celu głównego, którym jest próba uchwycenia modelu recepcji kultury średniowiecznej w odbiorze wskazanych poetów dwudziestego wieku. Ponadto autorce przyświeca jeszcze jeden cel, realizowany niejako na marginesie analiz. Przypatrując się zebranemu materiałowi, ma ona nadzieję na wykazanie strategii lirycznych, jakimi się oni posługują, a które się mieszczą w zakresie ich warsztatu literackiego – kuźni rozważań nad serbską tradycją średniowieczną.

Dookreślając jeszcze celowość niniejszej pracy, a nie odchodząc od funkcjonalnej tutaj poetyki palimpsestu, pozostaje już tylko podsumowująco stwierdzić za Michелеm Riffaterre'em, że „ostatecznie interpretatorem będzie trzeci tekst, którego autor użyje jako częściowy ekwiwalent systemu znaków, jaki budował, aby wypowiedzieć na nowo, napisać na nowo intertekst”³⁶.

Poezja Momčila Nastasijevicia, Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia w kontekście lektury palimpsestowej

Na konieczność lektury palimpsestowej w odniesieniu do poezji Momčila Nastasijevicia, Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia zwracano uwagę niejednokrotnie. Na przykład o poezji Momčila Nastasijevicia Muharem Pervić wyraża się następująco:

Nastasijević słowa rzeźbi na papierze niczym w kamieniu, pozbawia język ustanowionych, zdroworoządkowych wypełnień, bez których poezja może się obejść. Słowa są tu same dla siebie i aby się nawzajem przywoływały; między nimi są *čyste pola*, przestrzenie, w które słowa emitują swoje dźwiękowe, przedstawieniowe i znaczeniowe rezerwuary; przemilczenia bardziej wymowne niż bezpośrednie określenia przemawiają całością, relacją elementów, które tworzą wiersz. Słowa to tylko granice labiryntu, to tylko otwarta klatka, jedynie brzegi, na których żyje wiersz³⁷.

W powyższych słowach badacz naznacza wielowymiarowość takiego konstruowania wiersza, która wynika z gry słów i ich wewnątrzpoetyckich relacji³⁸. Panujące w badaniach nad poezją Nastasijevicia ogólne przekonanie o jej hermetyczności i niedostępności sensu³⁹ próbuje przełamać Kornelije Kvas, który właśnie w lekturze palimpsestowej widzi

³⁶ M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna; interpretant*, tłum. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 15.

³⁷ M. Pervić, *Momčilo Nastasijević*, [w:] Tenże, *Živi pesnici*, Beograd 1963, s. 39.

³⁸ Sposób tworzenia owych „pustych miejsc” L. Simović dookreśla następująco, mówiąc o poecie, że „on često daje tek osnovni obris slike, ili osvetli samo suštinsku tačku u njoj: sve ostalo ostaje u tim zagonetnim prazninama... Praznine koje se na taj način pojavljuju katkad su tako velike da reči nemaju snage da svoj smisao emituju preko cele praznine” – Lj. Simović, *Duplo dno*, Beograd 1983, s. 156.

³⁹ Mówiąc o owych pustych miejscach w poezji M. Nastasijevicia Lj. Simović wysnuwa pesymistyczny wniosek i twierdzi, że „smisao [Nastasijevičeve poezije – przyp. moje] nam se ne otkriva čak ni kao nago-

sposób wyjścia z tego interpretacyjnego impasu. Nawiązując do tekstu Novicy Petkovicia *Nastasijevićeva pesma u nastajanju*, badacz odkrywa, że choć być może bez świadomego celu, nawiązywał on do sposobu interpretacji zaproponowanego przez Riffaterre'a, a opierając się na zjawisku niegramatyczności tekstu:

Petković [...] tak naprawdę dość dokładnie opisuje pojęcie Riffaterre'a dotyczące niegramatyczności. Przy czytaniu i rozumieniu tekstu dochodzi bowiem do „pojawienia się przeszkody” czy też „zablokowania” (niegramatyczności), które u czytelnika wywołuje sieć skojarzeń (wzrosłych na gruncie socjolektu lub wykształcenia literackiego), kierując jego uwagę „ku temu co jest umieszczone w strukturalnej głębokiej” (ku intertekstu)⁴⁰.

Wykorzystując zasady lektury palimpsestowej, Kornelije Kvas poświęca swoje analizy głównie relacjom wewnątrztekstowym, sporadycznie przywołując konteksty twórczości romantyków (na przykład Jovana Jovanovicia Zmaja) czy biblijne (potop). Bardziej bezpośrednio lekturę palimpsestową w odniesieniu do dzieł Nastasijevicia proponuje Nikola Strajnić. Zwięźle ujmując postulat badacza, należy rozpocząć od jego uwagi, że poezja Nastasijevicia to nade wszystko „słowa”, ale „słowa, które także pochodzą *év αρχή*, z najgłębszych głębin jego istnienia”⁴¹. Ten początek utożsamia on zaś z pojęciem „myśli źródłowej” [izvorna misao], dla którego znajduje porównanie w poetyce antycznej i nazywa *νόησις* oraz w teorii Gerarda Genette'a – w postaci architektu. Daje to badaczowi asumpt do stwierdzenia, że ów *νόησις* / architekt „jest drogą, którą Nastasijević przemierza przez swój śpiew do Boga”⁴², wskazuje zatem na nieodzowny aspekt lektury palimpsestowej – transcendentalny wymiar tekstu.

Słusznie zauważa zatem Barbara Czapik-Lityńska w książce „*Jeszcze nie*”. *Utopicum jugosławińskiej awangardy*, odnotowując:

Ideę powrotu do duchowych źródeł poezji ludowej podjął również Momčilo Nastasijević. Badaczom jego twórczości należy pozostawić odpowiedź na pytanie o możliwość transformacji duchowej przez powrót do „języka mitów”, bez wzbogacenia go o nowsze struktury myślenia poetyckiego i irracjonalnego. Metafizyczne rozumienie poezji nie wykraczające poza stare metafizyki wydaje się poznawczo jałowe⁴³.

W tym kontekście lektura palimpsestowa to bardzo dobre rozwiązanie również względem twórczości Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia, którzy także realizują ideę powrotu do źródeł. O takie nowatorskie spojrzenie pokusiła się już Maja Rogač. W swej monografii rozważa ona relację między figuralnością (rozumianą jako konstrukcja tekstu w sensie dominujących figur stylistycznych obecnych w eseistyce Nastasijevicia, a znajdujących

veštaj” – Lj. Simović, *Duplo dno*, op. cit., s. 157. Być może interpretatorzy przyzwyczajeni do czytania poetów międzywojennych w kontekście obranego przez nich kierunku (np. dadaizmu, nadrealizmu, ekspresjonizmu) nie dostrzegają, że Nastasijevicia „poezija se može razumeti tek u kontekstu njegovog ukupnog dela, ali i u kontekstu srpske i svetske književnosti” – P. Milosavljević, *Uvod u čitanje poezje Momčila Nastasijevića*, [w:] M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, Sremski Karlovci 1995, s. 130.

⁴⁰ K. Kvas, *Intertekstualnost u poeziji*, Beograd 2006, s. 236.

⁴¹ N. Strajnić, *Noezis i poiesis u pesništvu Momčila Nastasijevića*, [w:] Tenže, *U sažetom obliku*, Novi Sad 2006, s. 120.

⁴² *Ibidem*, s. 121.

⁴³ B. Czapik-Lityńska, „*Jeszcze nie*”. *Utopicum jugosławińskiej awangardy*, Katowice 2006, s. 95.

swoje realizacje w poezji autora) a figuratywnością (której substytut pojęciowy stanowi dekonstrukcja, sposób przenoszenia znaczeń)⁴⁴. W podsumowaniu wspomniana badaczka powołuje się na słowa Novicy Petkovicia, dotyczące wielowarstwowości tekstu Nastasijevicia⁴⁵ i podaje przykład figuratywności / figuralności wynikającej z odczytań przez poetę przeszłości (mowa jest o relacji współczesność – średniowiecze). Autorka tekstu, odwołując się do tropu stylistycznego, którym są środki leksykalne, stwierdza:

Pokład dawnego języka, który niczym palimpsest przezierny przez pokłady języka współczesnego odwołuje do autoreferencyjności tekstu. W przejściu między dwoma czasowościami języka pojawia się specyficzna przestrzeń figuratywności kreowanej przez Nastasijevicia. Opiera się on na odkrywaniu figuralności słów, które w czasie sobie współczesnym jawią się jako codzienne, żużyte, najczęściej potoczne, zaś wyrwane z kontekstu recepcji pewnego czasu a wprowadzone w inny kontekst czasowy języka, otrzymują wartość figuratywną, a tak dawne słowa otwierają nieprzewidywany obieg skojarzeń⁴⁶.

Ów „nieprzewidywalny obieg skojarzeń” to właśnie potencjał, który należy zaktualizować w procesie lektury palimpsestowej.

Wśród opracowań poezji Vaska Popy najbardziej otwarta na taki typ lektury jest propozycja interpretacyjna Tanji Popović, zawarta w artykule *Poetika hijazma*, w którym autorka, bazując na swojej teorii o nieustającym wzajemnym przenikaniu się perspektyw metaforycznego i dosłownego znaczenia słowa i obrazu, ukazuje w grach językowych Vaska Popy elementy zarówno tradycji ludowej, jak i bizantyjskiej⁴⁷. Nie mniej otwarty na lekturę palimpsestową jest również tekst Radivoje Mikicia *Žanrovski citati u poeziji Vaska Pope*, w którym autor – podobnie jak Tanja Popović – obok źródeł epickich, ludowych wskazuje na literaturę cerkiewną⁴⁸. O potencjale i otwartości semantycznej mówi natomiast tekst Aleksandra Jovanovicia, który już tytułem: *Sintaksička sinonimija i semantička otvorenost* zaprasza do czytania „w głąb” twórczości Vaska Popy⁴⁹. Ciekawym spostrzeżeniem wydaje się być również notatka Nemanji Radulovicia odnosząca się do alchemicznych zasobów bibliotecznych Vaska Popy, a sugerująca możliwość ewentualnych wpływów w zakresie odczytań niektórych odautorskich przekazów symboliczno-metaforycznych⁵⁰. Najczęściej jednak, jeśli pojawiają się w opracowaniach twórczości Vaska Popy odwołania do tradycji minionych, umieszcza się ją w kontekście wyłącznie literatury ludowej i / lub mitologii słowiańskiej, rzadko kiedy łącząc tę perspektywę z tradycją wysoką, cerkiewną, co właściwie dziwi w naturalnym dla autora kontekście (ludowego) prawosławia. Poza paroma ogólnikowymi stwierdzeniami typu:

⁴⁴ Por. M. Rogač, *Figuralnost / figurativnost u tekstovima Momčila Nastasijevića*, Beograd 2008. Badaczka w swojej koncepcji odwołuje się głównie do lektury tekstu Gerarada Genette *Figury*.

⁴⁵ Por. N. Petković, *Jezik, melodija i poetika*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova*, red. N. Petković, Beograd 1997, s. 36.

⁴⁶ M. Rogač, *op. cit.*, s. 112.

⁴⁷ Por. T. Popović, *Poetika hijazma*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova, op. cit.*, s. 81-97.

⁴⁸ R. Mikić, *Žanrovski citati u poeziji Vaska Pope*, [w:] *Ibidem*, s. 117-141.

⁴⁹ A. Jovanović, *Sintaksička sinonimija i semantička otvorenost*, [w:] *Ibidem*, s. 189-205.

⁵⁰ N. Radulović, *Alhemija u poeziji Vaska Pope*, [w:] *Srpska književnost i evropska književnost. 40 naučni sastanak slavista u Vukove*, Beograd 2011, s. 531-539.

Oprócz wykorzystania niezliczonych formuł ludowych z pamięci ludowego pieśniarza i mocy ludowych uzdrowicieli i znachorów, poeta Vasko Popa, dzięki określone semantycznemu przesunięciu, swe wiersze nieustale nasycza zapożyczeniami z innych epok i gatunków, ze znanych motywów pogańskich, podlegających synkretyzmowi, od ich zabobonnych i rytualnych interferencji przez te przekształcone w obrzędowe kanonizowane formy cerkiewne (modlitwy, pochwały, akatysty) po ich werbalne cliché z naszych czasów⁵¹

w literaturze przedmiotu trudno spotkać się z głębszą intertekstualną analizą zwłaszcza względem zasygnalizowanej interferencji⁵². Uwagę Hatidży Dizdarević-Krnjević, że w twórczości Vaska Popy „pojecie źródła należy ujmować w szerokim sensie, i zgodnie z tym wskazywać na ‘otwarte’ i ‘zamknięte’ analizy utworów Vaska popy”⁵³ najlepiej zrozumiała Vesna Cidilko, która w swoim obszernym studium o poetyce Vaska Popy analizuje wiersze poety w ramach ich wewnętrznej struktury, ale także odważnie uruchamiając jej barokowe konteksty i przecierając szlaki do jeszcze dalszej podróży w głąb poetyckiej tradycji⁵⁴.

W odniesieniu do twórczości Miodraga Pavlovicia Sanja Golijanin Enez całkiem otwarcie proponuje zastosowanie lektury palimpsestowej. Czyni to, jaka sama autorka mówi, głównie ze względu na takie różnorodne cechy twórczości Miodraga Pavlovicia jak: orientacja humanistyczna i krytyczna, obecność elementów etycznych (postać Bogurodzicy i Chrystusa), próba aplikacji powszechnej tradycji kulturowej i historycznej do współczesnego stanu wiedzy, antropologiczne, a także psychoanalityczne poszukiwania istoty bytu, logotyczne pojmowanie słowa, przy których wymiar transcendentny dzieła jest niemożliwy do pominięcia⁵⁵. Śladem tym podąża Đorđe Despić, co ujawnia się już w podtytule monografii *Poreklo pesme – Potencijal intertekstualnosti u poeziji Miodraga Pavlovića*, w której autor wskazuje na architeksty omawianej poezji (ich omówienie stanowi treść kolejnych podrozdziałów jego pracy): 1. Mit antyczny i literata, 2. Literatura biblijna / chrześcijaństwo, 3. Poezja ustna i średniowieczna historia Serbii 4. Poezja artystyczna, literatura nowoczesna. Đorđe Despiciowi udało się stworzyć spójną opowieść o źródłowych tradycjach w twórczości Miodraga Pavlovicia, które do tej pory przedstawiano dość jednostronnie, bez holistycznych odczytań wewnątrz- i zewnątrztekstowych.

Tradycja czy tradycje?

Przedmiotem rozważań niniejszej rozprawy są aktualizacje tradycji średniowiecznych w serbskiej poezji dwudziestego wieku. Sam termin „tradycja” w swoim najogólniejszym znaczeniu nie wydaje się być trudny do odszyfrowania, zwłaszcza kiedy dys-

⁵¹ A.V. Lalić, *Od crkveno-službenih kanona do ovovremenog govora*, [w:] Tenže, *Jezikotvorci. Gongorizam u srpskoj poeziji*, Novi Sad 2006, s. 144.

⁵² Obiecująca w tym względzie mogłaby się wydawać monografia Jeleny Jovanović, *Poetska gramatika Vaska Pope* (Beograd 2000), jednak darmo w niej szukać opisu poetyckich interferencji z zakresu literatury cerkiewnej, choćby w zakresie często wspominanych przez innych autorów zapożyczeń gatunkowych (modlitwa, pochwała, akatyst). Podobnie przedstawia się książka autorstwa R. Alexander, *The Structure of Vasko Popa's Poetry*, Ohio 1985.

⁵³ H. Dizdarević-Krnjević, *Sašapatanje s tradicijom (U pejažu Nepočin-polja Vaska Pope)*, Beograd 2002, s. 11.

⁵⁴ V. Cidilko, *Studije o poetici Vaska Pope*, Beograd 2008.

⁵⁵ S. Golijanin-Enez, *Intertekstualnost i identitet (antički mit u poeziji Miodraga Pavlovića)*, „Rijeka” 2010, nr 3, s. 212-231.

ponujemy jego szerokim opracowaniem. Z wielu definicji słownikowych można wskazać następującą:

Termin 'tradycja' stosowany jest szeroko w naukach humanistycznych [...] już to jako określenie dziedzictwa tj. tego wszystkiego, co w sferze szeroko rozumianej kultury pozostawiły po sobie wcześniejsze pokolenia, już to jako tej części dziedzictwa, która jest przez pokolenie współczesne świadomie przejmowana jako przekaz przeszłości i podlega wartościowaniu ze względu na swoje pochodzenie. Słowo 'tradycja' pojawia się niemniej często w języku potocznym, kwalifikującym pewne zjawiska obyczajowe lub pewne wierzenia jako 'tradycyjne' (i zasługujące jako takie na szacunek), wskazującym w życiu zbiorowym 'dobre' i 'złe' tradycje itd. Ilekroć w społeczeństwie czy kulturze (zwłaszcza duchowej) w grę wchodzi jakieś rzeczywiste lub domniemane związki obecnego stanu rzeczy z przeszłością, tylekroć używa się tak lub inaczej słowa 'tradycja' i jego pochodnych⁵⁶.

Podkreślić należy, że w zakresie dziedziczenia tradycji ten właśnie drugi człon wskazanego fragmentu definicji, który dotyczy selektywności będzie miał decydujące znaczenie w niniejszych rozważaniach. Albowiem nieodłącznym elementem recepcji jest wybór, który nieodzownie spaja się z kwestią wartościowania.

Interpretacja znaczeń, do jakich odwołują się kanoniczne znaki obecności serbskiej tradycji średniowiecznej odbywa się w modelu sakralno-mitycznym, który uwzględnia współbieżność dwóch wielkich tradycji je kształtujących: cerkiewnej oraz ludowej. Serbska tradycja cerkiewna, mająca swoje najgłębsze korzenie w misji cyrylometodejskiej na gruncie serbskim nieustannie przeplata się bowiem z rodzimą tradycją ludową.

Poezja dwudziestego wieku, odwołując się do tradycji średniowiecznej, odnosi się właściwie do kilku tradycji, których nośnikami są ówczesne teksty: Starego i Nowego Testamentu, pisma Ojców Kościoła i „ksiąg innych” zwanych heretyckimi, do których w XV wieku kijowski metropolita Cyprian Cambłak zaliczał „księgi ludowe, przedstawiające folklorystyczne lub sfokloryzowane świadectwa zwyczajów i obyczajów ludu wraz z elementami pogaństwa”⁵⁷ (wraz z później dodanymi księgami wróżbiarskimi i astrologicznymi, już nie bizantyńsko-południowosłowiańskiego pochodzenia, ale zachodniego)⁵⁸. Pamiętać należy, że:

Porządek feudalny w średniowieczu nie zdołał do końca zburzyć relacji rodowo-plemiennych w naszym społeczeństwie wiejskim, rolników i hodowców. One to „spod warstwy społeczeństwa feudalnego”, dały się dostrzec przez całe średniowiecze, a szczególnie na terenach górskich wewnątrz Serbii Nemanjiciów. Równolegle rozwijała się patriarchalna kultura ludowa i bogata twórczość usna jako jej główny wyraz⁵⁹

Na podstawie powyżej sygnalizowanych tekstów tak zwanej kultury wysokiej (oficjalnej) i niskiej (ludowej) wyróżnić można sześć tradycji: biblijną, patrystyczną, hezychastyczną, ikonograficzną, manichejską i ludową, nie tylko z tego względu, iż są elementar-

⁵⁶ J. Szacki, *Tradycja*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. A. Kłosowska, Wrocław 1991, s. 207.

⁵⁷ A.E. Naumow, *Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, Wrocław 1976, s. 53

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ J. Deretić, *Istorija srpske knjiženosti*, Beograd 2004, s. 275.

nymi składnikami architekstów – zresztą przecież nie są ich wyłącznymi pierwiastkami, można wśród nich odszukać i inne – ale te tradycje właśnie zostają zaktualizowane, receptywnie wyselekcjonowane w procesie ich odbioru przez wybranych dwudziestowiecznych artystów. Nawiązując do kwestii znanych i oczywistych można poczynić krótki zarys wskazanych tradycji, choćby dlatego, żeby wskazać na kluczowe dla rozważanego tematu ich poszczególne elementy.

Pismo Święte było dla świata judeochrześcijańskiego, w tym także dla średniowiecznych Słowian, księgą świętą i jedynym absolutnym wzorcem. Dla tradycji biblijnej charakterystyczne jest zatarcie rozróżnienia między słowem a przedmiotem lub znaczeniem oznaczonym tym słowem, z czego wynika przekonanie o twórczej mocy słowa i możliwość mistycznego z nią kontaktu⁶⁰. Jak zauważa Aleksander Naumow:

Ponieważ ucieleśnienie się Słowa w rzeczywistym Jezusie Chrystusie jest kamieniem węgielnym chrystologii i chrześcijaństwa w ogóle, łatwo zrozumieć asocjacje Księgi z Logosem-hypostazą. Ułatwiał ją bowiem liturgiczny kult Ewangeliarza [...], a także niektóre interpretacje hymnograficzne⁶¹.

Słowo było zatem traktowane na sposób materialno-mistyczny przez zespolenie jego materii z Bogiem.

Absolutnym podmiotem wypowiedzi w tradycji Słowa Bożego jest Bóg przodków i Pan miłosierdzia, który wszystko uczynił swoim Słowem (Mdr 9,1):

To on przekształca nadawcę w usta Boże, jego komunikat – w mowę Bożą, słuchaczowi – odbiorcy otwiera uszy darem zrozumienia, by mógł dążyć do zjednoczenia się z Bogiem. Bóg jest jedynym autorytetem [...], cała komunikacja sprowadza się [...] do rozmowy Boga z człowiekiem⁶².

Tradycja biblijna ze swoim specyficznym modelem komunikacji⁶³ sprawia, że średniowiecze ponad poziomem językowym i reguł literackich rozwija trzeci poziom komunikacyjny, który Aleksander Naumow umownie nazywa sakralno- czy mistyczno-literackim, realizującym hiperkomunikację między *sacrum a profanum*⁶⁴. Te właśnie cechy: kult Słowa, jego materialno-mistyczne pojmowanie, asocjacje Księgi z Logosem-hypostazą i jego centralna rola w hiperkomunikacji Boga i Ludzkości stanowiąc będą w niniejszej pracy najważniejsze wykładniki tradycji biblijnej.

Literatura średniowieczna omawianego kręgu kulturowego i piśmienniczego rozwijała się pod bezpośrednim wpływem estetyki bizantyńskiej. Z niej można wyprowadzić, posługując się kryterium treści filozoficznych, trzy kluczowe w niniejszych badaniach (będące bowiem przedmiotem licznych referencji dwudziestowiecznej poezji) tradycje: patrystyczną, ikonograficzną i hezychastyczną.

Najważniejszym elementem tu pojmowanej tradycji patrystycznej jest estetyzująca myśl Ojców Kościoła związana z pojęciem wszechpiękna i użyteczności:

⁶⁰ Por. zagadnienie średniowiecznej teorii sygnifikacji w: M. Baranowska, *Zarys semantyki średniowiecznej*, „Diametros. Internetowe Pismo Filozoficzne Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2007, nr 13, s. 1-13.

⁶¹ A.E. Naumow, *Biblia w strukturze artystycznej utworów cerkiewnosłowiańskich*, Kraków 1983.

⁶² *Ibidem*, s. 17.

⁶³ Por. *Ibidem*, s. 10.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 18.

Piękno jest zasadą wszystkiego jako przyczyna sprawcza [...] Jest ono kresem wszystkich rzeczy, przedmiotem miłości, przyczyną celową (boć wszystko powstaje dla piękna). Jest też przyczyną wzorcową, bo wedle niego każda rzecz otrzymuje swój kształt. I przez to piękno jest tożsame z dobrem [...] nie ma też rzeczy w bycie, która by nie miała udziału w pięknie i dobru⁶⁵.

Według zasady *pankalii* sformułowanej przez św. Bazylego, świat jest piękny, ponieważ został celowo stworzony. Piękno świata stworzonego Bazylem Wielkim porównywał do dzieła sztuki – tę myśl podchwycą dwudziestowieczni serbscy poeci, poszukując w przyrodzie transcendencji sztuki i sztuce przydając zadanie odkrywania prawdy. Kolejny z elementów teologii patrystycznej, który został uobecniiony w poezji serbskiej dwudziestego wieku dotyczy refleksji Ojców Kościoła nad planem zbawczym i *Mysterium Paschalis*. W tym kontekście pojawia się figura Chrystusa – w poezji Momčila Nastasijewicia i Miodraga Pavlovicia.

W estetyce bizantyńskiej piękno rozumiane jest jako zasada wszystkiego i absolutna przyczyna i dlatego całkowicie rezygnuje się w niej z poznania zmysłowego na rzecz poznania za pośrednictwem obrazu, który staje się główną kategorią estetyczną (zwłaszcza w rozważaniach Pseudo-Dionizego Areopagity). Zgodnie z nauką apostoła Pawła: „To, co widzialne, trwa tylko do czasu, a to co niewidzialne trwa wiecznie” (2Kor 4, 18) świat widzialny z jednej strony, a sztuka z drugiej, to dwa sposoby postrzegania transcendencji w świecie⁶⁶. Z pojęciem obrazu, z którym Aleksander Naumow łączy kategorię istnienia spaja się ściśle pojęcie podobieństwa, które badacz wpisuje w kategorię uczestnictwa:

Zgodnie z opowieścią z *Księgi Rodzaju* (1, 26-27) człowiek został bowiem stworzony z natury widzialnej i niewidzialnej. Stworzenie na obraz oznacza zdolność myślenia i stanowienia o sobie, a na podobieństwo – upodabnianie się do Boga w miarę sił przez cnotę. Tak więc obraz jako podstawa obiektywna dynamicznej struktury człowieka domaga się podobieństwa, które byłoby subiektywne, osobiste. *Imago Dei* ujawnia zatem meandryczną strukturę zgodnie z obrazem Chrystusa [...], gdyż miejscem zjednoczenia jest samo Słowo⁶⁷.

Naukę o poznaniu za pośrednictwem obrazu i jej recepcję w sztuce na potrzeby niniejszego opracowania wyróżniono jako tradycję ikonograficzną, ponieważ stanowi odrębny i spójny system pojęciowy, do którego poezja dwudziestowieczna odwołuje się w sposób bezpośredni, podkreślając szczególnie takie jej elementy, jak teandryczna struktura słowa, refleksja nad obrazem paradygmatycznym i kontemplacyjny wymiar dzieła.

Z tradycji bizantyńskiej wywodzi się istotna dla średniowiecznej kultury serbskiej tradycja hezychastyczna. Na Bałkanach wiek XIV jest prawdziwą epoką hezychazmu – ten ruch mistyczny ma tak duże znaczenia dla formowania serbskiej kultury, że Dimitrije Bogdanović w swojej periodyzacji literatury średniowiecznej wyróżnia go, nazywając „U znaku Svete Gore (1300-1389)”⁶⁸. Duchowość hezychastyczna jest bez wątpienia duchowością biblijną. Jak zauważa Włodzimierz Misijuk w przedmowie do polskiego wydania książki *Święty Grzegorz Palamas i duchowość prawosławia*:

⁶⁵ Św. Bazyle z Cezarei, *Homilia In Hexaemeron*, III, J.P. Migne, *Patrologia Graeca*, t. 29, c. 76; cyt. za W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. II. *Estetyka średniowieczna*, Wrocław 1962, s. 30.

⁶⁶ A.E. Naumow, *Biblia w strukturze artystycznej*, *op. cit.* s. 6.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 6-7.

⁶⁸ D. Bogdanović, *Stara srpska književnost*, Beograd 1991, s. 111.

pewne jej załączki dostrzec można już w Starym Testamencie. Proroków można postrzegać jako pierwowzory przyszłych hezychastów ze względu na ich głęboką egzystencjalną relację z Bogiem, nieustanną modlitwę psalmami, walkę duchową, szczerą pokorę i wzywanie do nawrócenia⁶⁹.

Tradycja życia w wewnętrznym wyciszeniu (gr. *hesychia*) i odosobnieniu, ale pod kierunkiem mistrza duchowego rozwijała się już od pierwszych wieków chrześcijaństwa. Wiara w możliwość doświadczenia obecności Boga przez naśladowanie Chrystusa popychała ludzi do odejścia od świata spraw materialnych i życia w ascezie. Dzięki wyrzeczeniu i duchowym ćwiczeniom pustelnicy – hezychaści otwierali się na działanie Bożych Energii. Szczególnie wytrwali i silni w Chrystusie dostępowali widzenia Bożego Światła. Doświadczenie mistycznej wspólnoty z Bogiem umożliwiało im dokonana za działaniem modlitwy przemiana serca. Poszczególne elementy tej tradycji zostaną uobecnione w poezji serbskiej XX wieku ze szczególnym zaakcentowaniem tradycji atoskiej.

Poza najważniejszym tekstem Biblii i apoftegmatami Ojców Kościoła, które można rozumieć jako praliteraturę, obieg literacki i istotny składnik kulturowy w średniowieczu stanowiły apokryfy⁷⁰. Apokryf, w odniesieniu do rozważanego tu okresu, można zdefiniować jako

średniowieczny utwór literacki z obszaru języka cerkiewnosłowiańskiego, rozwijający diachronicznie i (lub) synchronicznie tematyczny plan przekazu biblijnego jako jego nieprawidłowa konkretyzacja lub też wnoszący dodatkowe waloryzacje semantyczne pozostające w sprzeczności z uznanymi za oficjalne⁷¹.

Szczególnie produktywny w omawianym zakresie jest składnik tej definicji odnoszący się do konkretyzacji nieprawidłowej (ponieważ pozostałe jej elementy odwołują się w sposób bezpośredni do topiki, którą operuje tradycja biblijna i patrystyczna, nie wnosząc nic nowego do sposobu obrazowania). W niej ujawniają się pozabiblijne i pozaobrzędowe wyobrażenia pogańskie, przy czym

Ogólnie należy podkreślić, że Słowianie nie mieli wysoce zorganizowanych form kultu pogańskiego, dlatego też chrześcijaństwo na ogół traktowali nie jako nową, opozycyjną zasadę organizującą życie społeczne, rodzinne i duchowe, ale jako zespół nowych elementów, nieantagonistycznie dodany do rodzimej kultury, co na gruncie literatury i twórczości doprowadziło do symbiozy motywów pogańskich z chrześcijańskimi zarówno w odmianie ortodoksyjnej, jak i heretyckiej⁷².

⁶⁹ W. Misijuk, *Przedmowa do wydania polskiego*, [w:] J. Meyendorff, *Święty Grzegorz Palamas i duchowość prawosławia*, tłum. K. Leśniewski, Lublin 2005, s. 8.

⁷⁰ „Hierarchiczne zorganizowanie systemu zostało przedstawione obrazowo jako piramida, której szczytem jest *Biblia* i Tradycja patrystyczna, najściślej zespolone w obrzędzie cerkiewnym poprzez lektury biblijne, homiletyczne, egzegetyczne, hymnografię, i echografię, zaś korpusem piramidy – rozrastające się w miarę produkcji literackiej – piśmiennictwo cerkiewnosłowiańskie. Główną zasadą organizacyjną systemu literatury cerkiewnosłowiańskiej stanowi zasada hierarchicznego podporządkowania utworów o mniejszym autorytecie religijno-społecznym utworom bardziej ważnym i współdniesienia ich z osobna i we wzajemnych powiązaniach do zespołu tekstów biblijno-obrzędowych” – A.E. Naumow, *Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, *op. cit.*, s. 6.

⁷¹ *Ibidem*, s. 57.

⁷² *Ibidem*, s. 14.

Opierając się na tej charakterystyce wpływów pogańskich, w zakresie tradycji apokryficznej można konsekwentnie wyróżnić także tradycję herezji, co w literaturze omawianego kręgu, bardzo często oznaczało tradycję manichejską⁷³.

Równoległe z tradycjami proveniencji chrześcijańskiej (lub mieszanej uwzględniającej wątki pogańskie) funkcjonuje komplementarnie tradycja ludowa wywodząca się z przedchrześcijańskiej kultury etniczno-plemiennej, ale uformowana w średniowieczu w okresie kształtowania się systemu feudalnego i stanowego różnicowania społeczeństwa jako dorobek kultury warstw niższych. Jej nośnikiem w badanym tu układzie relacji tekstowych będzie serbska epika ustna i pieśń ludowa.

Rozważając system średniowiecznych tradycji kulturowych według systemu gatunkowego w kształcie piramidy, jaki proponuje Grigorij Prochorow w odniesieniu do literatury cerkiewnosłowiańskiej⁷⁴, można na samym szczycie takiego schematu wyróżnić tradycję biblijną jako prototypową, następnie związaną z nią tradycję bizantyjską z jej wygenerowanymi na potrzeby niniejszej pracy tradycją patrystyczną, ikonograficzną i hezychastyczną jako „najściślej zespolone w obrzędzie cerkiewnym przez rozległy, a niezwykle precyzyjnie dobrany i wyznaczony zespół lektur”⁷⁵. W dolnych partiach modelu piramidy tradycji kulturowych serbskiego średniowiecza umieścić można natomiast tradycję ludową i herezje neochrześcijańskie jako te, które z pratekstem (tradycją biblijną) są zespolone najluźniej.

Z dziejów recepcji serbskiej literatury średniowiecznej

O twórczej roli serbskiej tradycji średniowiecznej⁷⁶ w kształtowaniu współczesnego modelu kulturowego obszernie pisze Dorota Gil⁷⁷. W książce *Prawosławie-Historia-Naród* badaczka przypomina o jej konstytutywnych elementach:

⁷³ Por. S. Runciman, *Średniowieczny manicheizm*, tłum. J. Prokopiuk, B. Zborski, Gdańsk 1996.

⁷⁴ Por. A.E. Naumow, *Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, *op. cit.*, s. 29, przypis. 29.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 28.

⁷⁶ Pod pojęciem „serbska tradycja średniowieczna” rozumiem dostępny przekaz kultury, pochodzący z przestrzeni ziemi serbskiej z okresu XIII-XVII stuleci. Pokrywa się on z sześcioma z siedmiu wytypowanych przez D. Bogdanowicia literackich okresów periodyzacyjnych odnoszących się do serbskiego średniowiecza: 2. Na putevima samostalnog stvaranja (XIII vek), 3. U znaku Svete Gore (1300-1389), 4. Posle Kosova (1389-1427), 5. Nova središta književne delatnosti (1427-1459), 6. Između tradicije i hronike svoga vremena (1459-1537), Dva poslednja veka (XVI-XVII). O pierwszym okresie (X-XII wieku) autor historii literatury serbskiej wyraża się, że stanowi on przedhistoryczny etap rozwojowy. Por. D. Bogdanović, *op. cit.*, s. 111. Natomiast ostatni okres I. Lis podsumowuje następująco: „Całe siedemnaste stulecie należy traktować jako czas normalnego, niezaburzonego, choć trudnego rozwoju i funkcjonowania starserbskiej literatury, a dodatkowo w odwołaniu i ramach tzw. okresu drugiego patriarchatu, definiować jako jej ostatnią fazę – różnorodną, lecz stałą pod względem gatunków, form artystycznego wyrażania i realizacji ikonograficznych, bogatą w treści ideowe i konstytucje ideologiczne, wartości fundamentalne dla następnych epok” – I. Lis, *O trwałości znaczeń. Siedemnastowieczna literatura serbska w służbie tradycji*, Poznań 2013, s. 28.

⁷⁷ Do zasadniczych publikacji blisko związanych z rozważanym tematem należą takie teksty D. Gil jak: *Serbska hymnografia narodowa* (Kraków 1995); *Prawosławie-Historia-Naród. Miejsce kultury duchowej w serbskiej tradycji i współczesności* (Kraków 2005); *Świętosawie a dzisiejsze oblicze kultury duchowej Serbów*, [w:] *Przemiany w świadomości i kulturze duchowej narodów Jugosławii po 1991 roku*, Kraków 1999, s. 11-48; *Historia jako fatum. Dzieje narodu i państwa według współczesnych historiozofów serbskich*, „Slavia Meridionalis” 2005, t. V, s. 11-30; *Współczesny serbski leksykon duchowego i kulturowego dziedzictwa, czyli o powrocie do uświęconej tradycji* [w:] *W poszukiwaniu nowego kanonu. Reinterpretacja tradycji kulturalnej w państwach postjugosłowiańskich po 1995 roku*, pod red. Marii Dąbrowskiej-Partyki, Kraków 2005, s. 295-314.

trwałość tradycji cerkiewnej, w tym cerkiewnej literatury, jedynej przez wieki literatury wysokiej, która w ogromnej mierze przyczyni się do sakralizacji dziejów państwa i narodu; po drugie – pielęgnowana za jej pośrednictwem, niezwykle mocna na tym terenie symbioza Cerkwi i Państwa, wyrastająca z religijno-politycznej koncepcji serbskiego prawosławia; i wreszcie mocno zakorzeniona w świadomości zbiorowej tradycja patriarchalna i literatura ludowa, najbardziej aktywnie uczestnicząca w kreowaniu narodowych mitów i stereotypów⁷⁸.

O ile jednak stosunek zbiorowej świadomości Serbów w dwudziestym wieku do tradycji średniowiecznej znajdował się często w centrum zainteresowań kulturoznawców, o tyle rzadko bywał i jest punktem odniesień dla klasycznych analiz filologicznych⁷⁹. Za brak opracowań literaturoznawczych wydobywających topikę średniowieczną z tekstów współczesnych czy wskazujących na literackie walory piśmiennictwa wieków średnich odpowiada stan silnej ideologizacji i polityzacji literatury, postępujący już od wieku XIX, a który mający swój początek w epoce oświecenia.

Po Wielkiej Wędrówce Serbów (1690) to jest w ostatnim dziesięcioleciu siedemnastego wieku i w pierwszych dziesięcioleciach osiemnastego można mówić o kontynuacjach (zwłaszcza w zakresie genologii) literatury staroserbskiej. W poetyce zachowane były wzory bizantyjskie i staroserbskie, mimo pojawiających się tendencji barokowych. Do lat siedemdziesiątych XVIII wieku literatura średniowieczna była traktowana jako źródło wiedzy historycznej, przypisywano jej cele etyczno-edukacyjne, ale przede wszystkim nadal stanowiła ceniony (jedyne) wzór artystycznych inspiracji.

Cała oświata i literatura do lat 70-tych XVIII wieku miała przede wszystkim charakter cerkiewny. Szkoły były zakładane przy cerkwiach i biskupstwach, były zatem wyznaniowe. Literatura była tworzona w kręgach cerkiewnych. Jej podstawowy język był językiem obrzędu cerkiewnego⁸⁰

– pisze o modelu cerkiewnym średniowiecznej literatury serbskiej Jovan Deretić.

Sytuacja ta zmieniła się wraz z pojawieniem się idei oświeceniowych i najważniejszego z ideologów – Dositeja Obradovicia. Zgodnie z duchem absolutyzmu na ziemiach serbskich zaprowadzono reformy, w wyniku których zaczęły powstawać szkoły świeckie a we Wiedniu (1771 r.) otwarto drukarnię. Z pism Dositeja Obradovicia wybrzmiewają ideały demokratyzacji kultury (jako wyniku edukacyjnego rozwoju), filozofii krytycznego stosunku wobec rzeczywistości („pozytywne wątplenie” prowadzące do głębokiej analizy w celu odkrycia prawdy), które doprowadziły do zerwania z modelem cerkiewnosłowiańskim, jaki był właściwy dla serbskiego średniowiecza, a którym Cerkiew prawosławna

⁷⁸ D. Gil, *Prawosławie-Historia-Naród*, *op. cit.*, s. 20.

⁷⁹ Tego typu analizy najczęściej dotyczą twórczości Momčila Nastasijevicia, którego dzieła ewokują taki sposób pisania o nich; por. prace T. Popović, *Odjeci srpskoslovenskog pesništva u „Sedam lirskih krugova”*, [w:] *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevicia. Zbornik radova*, red. N. Petković, Beograd 1994 czy Đ. Trifunović, *Drevna leksika u poeziji Momčila Nastasijevicia*, [w:] Momčilo Nastasijević, *Izabrana dela II*, Beograd 1966, s. 75-77 lub Đ. Trifunović, *Rečnik drevnih reči u poeziji Momčila Nastasijevicia*, [w:] Momčilo Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, izb. i pog. V. Popa, Beograd 1968. Poza omówieniami dorobku wspomnianego autora problem relacji przeszłość (tu rozumiana jako średniowiecze) – XX wiek w opracowaniach *stricto* filologicznych właściwie nie zajmuje miejsca lub bywa poruszany na marginesach studiów związanych z tematyką tradycji bizantyjskiej (np. Đ. Trifunović, *Odsjaj vizantijske estetike u „Santa Mariji” Laze Kostića*, [w:] *Srpska Vizantija*, red. B. Jovanović, Beograd 1993).

⁸⁰ J. Deretić, *op. cit.*, s. 461.

przypisała charakter laicki, ateistyczny czy nawet heretycki⁸¹. Pod wpływem tych poglądów literatura średniowieczna była spychana na margines i traktowana wyłącznie utyliarnie jako źródło wiedzy historycznej (o ile konkretny tekst posiadał dane faktograficzne). Twórca następnego paradygmatu kulturowego, Vuk Karadžić, oparł swoją bezkompromisową wizję kultury na tradycji ludowej. W ideologii reformatora literatura cerkiewnosłowiańska została całkowicie zanegowana, jako napisana w niezrozumiałym języku. Poglębiamy się proces laicyzacji kultury i sekularyzacji społeczeństwa, a przede wszystkim dominująca w drugiej połowie dziewiętnastego wieku ideologia socjalistyczna, której reprezentantem był Svetozar Marković, sprawiły, że jeszcze na początku dwudziestego wieku Jovan Skerlić (1877-1914) neguje artystyczną wartość literatury cerkiewnosłowiańskiej:

Dawna średniowieczna literatura serbska nie mogła nic wnieść do tworzącej się na nowo literatury serbskiej. Była to literatura wyłącznie charakteru cerkiewnego i tworzyli ją ludzie cerkwi zgodnie z duchem cerkwi i w jej służbie. Cała ta literatura liturgicznych trebników, typikonów, kanonów, kronik, tekstów hagiograficznych, pochwalnych żywotopisów pokornych i bogobojnych władców, w najlepszym przypadku dzieł apokryficznych, produktów chorej średniowiecznej romantyki cerkiewnej, wszystko to nie była literatura we właściwym tego słowa znaczeniu, i jeśli dziś zalicza się ją do literatury, to z braku czegokolwiek innego⁸².

Pogląd ten zaważył na recepcji literatury cerkiewnosłowiańskiej w okresie międzywojennym, dla którego średniowieczne dziedzictwo, jeśli miało jakieś walory, to sprowadzało się one do funkcji „zabytków historycznych”.

Na tle ówczesnych poglądów estetycznych wyróżniają się sformułowane w tekstach literackich i eseistycznych przekonania Momčila Nastasijevicia. Choć – jak pisze Petar Milosavljević na podstawie wypowiedzi serbskiego twórcy na temat przekładu *Powieści o Tristanie i Izoldzie*: „Mając dylemat czy wybrać język przekładów naszych powieści średniowiecznych czy język opowiadań ludowych, Nastasijević zdecydowanie opowiedział się za tym drugim”⁸³, słowa te należy raczej odnieść do twórczości prozatorskiej omawianego autora. Inaczej rzecz przedstawia się w Nastasijevicia działalności poetyckiej, o czym świadczy jego przekład średniowiecznego tekstu *Slovo Ljubve* (autorstwa Stefana Lazarevicia), opublikowany w czasopiśmie „Hrišćanska misao”⁸⁴. Można go traktować jako swego rodzaju manifest. Poprzez ową translację poeta wskazał na jednoznacznie na obecność średniowiecznej tradycji literackiej, w której języku symbolicznym poeta odnalazł formę kontaktu ze światem transcendentnym. Publikując we wspomnianym czasopiśmie, Nastasijević „prowadził rozmowy [...], podczas których w ‘sposób obrazowy

⁸¹ D. Gil, *Prawosławie-Historia-Naród*, op. cit., s. 108-110.

⁸² J. Skerlić, *Srpska književnost u osamnaestom veku*, Beograd 1932, s. 5. Na tle ówczesnych teorii estetycznych odznacza się jednak praca *Pregled srpske književnosti* (Beograd 1909) P. Popovicia (1868-1939). Nie widać w niej jeszcze zrozumienia dla bizantyjskich źródeł poetyki literatury staroserbskiej, ale przez analizę gatunkową i strukturalną wybranych tekstów serbskiej literatury średniowiecznej przywrócony został naukowej świadomości ich filologiczny charakter. Warte odnotowania są również analizy M. Murka (1861-1951), który dostrzegał polityczny i społeczny kontekst analizowanych tekstów z zakresu serbskiej literatury średniowiecznej. Por. D. Bogdanović, op. cit., s. 15-19.

⁸³ P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevicia*, Novi Sad 1978, s. 106.

⁸⁴ Por. Stefan Lazarević, *Slovo ljubavi: himna za bariton solo i mešoviti hor*, prev. M. Nastasijević, Beograd 1991 (reedycja).

odkrywał tajniki naszego średniowiecznego malarstwa'. W wierszach z tego okresu (*Magnopenja*) jest najwięcej podobieństw językowych i tematycznych z dawnymi tekstami⁸⁵. Na rozwój przekonań artysty mógł mieć wpływ datowany na lata trzydzieste dwudziestego wieku wzrost zainteresowań prawosławiem w znaczeniu czynnika politycznego⁸⁶, publikacja prac z zakresu kultury bizantyńskiej⁸⁷ czy też narodziny nowych kierunków artystycznych, budowanych na pojęciu abstrakcji, koncepcji symbolu i na podstawach poetyki nadrealizmu, zakładającego istnienie rzeczywistości alternatywnej, transcendentnej. Jednak stosunek poety do kultury średniowiecznej jest w owym czasie wyjątkowy, podejmuje on bowiem dialog z tradycją, opartą na modelu cerkiewnym i można nawet powiedzieć – przyswaja ją jako własną. Na tym właśnie polega inwencja poezji Nastasijevicia, który jako pierwszy wprowadził tradycję średniowieczną do własnego systemu poetyckiego nie na zasadzie przygodnego motywu, ale naturalnej kontynuacji myśli – wbrew wygłaszanym przekonaniom Jovana Skerlicia o całkowitym braku wartości artystycznych literatury serbskiego średniowiecza i w ogóle kulturowego dorobku tego okresu. Jeśli zatem mowa o aktualizacji tradycji średniowiecznych w serbskiej poezji dwudziestego wieku, twórczość Momčila Nastasijevicia stanowi tu ważny punkt orientacyjny, wyznacza bowiem absolutny początek, od kiedy można takie aktualizacje w ogóle badać.

Po drugiej wojnie światowej, kiedy powrócono do modelu Vukowskiego, za istotę narodowej tradycji ponownie uznano romantyczny paradygmat folklorystyczny, co oznaczało dalsze spychanie literatury średniowiecznej na kulturowy margines. Jednak w komunistycznym wydaniu pozbawiono jej także ostatniej z przypisywanych przez socjalistów i Skerlicia wartości – historycznej, którą przypisano folklorowi:

Ideologia komunistyczna, programowo niechętna kultywowaniu tradycji historycznych, szczególnie tradycji państwowości serbskiej, w których dopatrywała się źródeł nacjonalizmu, równocześnie niezwykle wysoko ceniła folklor, który pozostawał jednym z fundamentów systemu propagandowo-edukacyjnego. W praktyce prowadziło to do popularyzacji najbardziej irracjonalnej wizji przeszłości, której nosicielem był folklor, przy równoczesnym ograniczeniu wiedzy historycznej i badań historycznych⁸⁸.

Dzieło Momčila Nastasijevicia (o charakterze absolutnie nowatorskim, jeśli rozpatrujemy wskazany problem) zostało dostrzeżone, docenione, a przede wszystkim zrozumiane dopiero po latach, głównie dzięki interpretacjom jego kontynuatorów, Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia⁸⁹. O istotnej roli poezji Nastasijevicia w tym procesie rozpoznawania znaczeń literatury staroserbskiej świadczy fakt, że badacze nie wyobrażają sobie

⁸⁵ P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 106.

⁸⁶ Ich przejawem są teksty publikowane w ówczesnych czasopiśmie: „Svetosavlje” (wydawany przez Wydział Teologiczny Uniwersytetu w Belgradzie), „Put” (wydawca: Dimitrije Najdanović, prawosławny duchowny) i „Hrišćanska misao” (wydawany przez Udruženje univerzitetski obrazovanih bogoslova) – por. V. Dimitrijević, *Momčilo Nastasijević i „Hrišćanska misao”*, [w:] Tenże, *Svetac srpskog jezika*, *op. cit.*, s. 160-166.

⁸⁷ Pojawiły się wówczas – początkowo na Zachodzie – następujące opracowania: K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München 1897; K. Krumbacher, *Die Akrotis in der griechischen Kirchenpoesie*, Berlin 1904; K. Dietrich, *Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Literatur*, Leipzig 1909 – por. D. Bogdanović, *op. cit.*, s. 19, przypis 26.

⁸⁸ J. Rapacka, *Godzina Herdera. O Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Warszawa 1995, s. 14.

⁸⁹ J. Delić, *Umesto pogovora*, [w:] V. Dimitrijević, *Svetac srpskog jezika. Rana čitanja Momčila Nastasijevića*, Beograd 2011, s. 222. Por. zwłaszcza V. Popa, *Momčilo Nastasijević*, [w:] M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, wybór i posłowie Vasko Popy, Beograd 1968, s. 5-6 oraz M. Pavlović, *Momčilo Nastasijević*,

analiz poezji obu wymienionych twórców bez pamięci o poetyce Momčila Nastasijevicia⁹⁰. W okresie komunistycznym jeszcze nieśmiało podejście do tradycji średniowiecznej cechuje twórczość Vaska Popy, który jej motywy, tematy i idee maskuje zgodnie z duchem epoki obrazami zapożyczonymi z folkloru. Istotny wyjątek stanowi cykl *Hododarje*, w całości osnuty na motywach średniowiecznej serbskiej sztuki sakralnej. Natomiast Miodrag Pavlović w sposób otwarty mówi o cerkiewnosłowiańskim dziedzictwie poezji serbskiej. Przełomowe znaczenie w tym względzie miała wydana w 1964 roku *Antologija srpskog pesništva* właśnie pod jego redakcją, w której po raz pierwszy została uwzględniona poezja średniowieczna (w tym także liturgiczna), dzięki czemu autor zbioru wskazał na *continuum* w rozwoju poezji serbskiej od czasów św. Sawy i podkreślił ponadczasowe wartości artystyczne średniowiecznej poezji serbskiej. W przedmowie do antologii autor pisze:

Autor antologii nie czuje potrzeby, żeby wyjaśniać, dlaczego swój wybór poezji serbskiej rozpoczyna od wieku XIII czy też od dawnej poezji. Raczej sam chciałby usłyszeć jakieś wyjaśnienie tego dlaczego, poza nielicznymi wyjątkami, uważano, że nasza poezja liryczna zaczyna się od Njegoša i Branka Radičevića. Piękna by to była literatura i poetycka tradycja, która by trwała dopiero od minionego stulecia!⁹¹

Ten odważny gest Pavlovicia stanowił protest zarówno wobec modelu romantycznego w sposób bezwzględny opartego na tradycjach folklorystycznych, jak również modelu ideologii socjalistycznej, całkowicie odrzucającego wartości chrześcijańskie. Nic dziwnego zatem, że i poezja autorstwa Pavlovicia z tradycji średniowiecznej czerpie w sposób całkowicie otwarty i naturalny, traktując jej elementy jako integralne składniki własnej wizji świata. Antologia była

próbą przypomnienia o tkwiących w kulturze Serbów cennych wartościach związanych z myślą religijną, prawosławiem i mistyką, w odniesieniu do samej literatury – o obowiązujących w średniowieczu oryginalnych zasadach estetyki bizantyjskiej i odkrywającym niezwykle możliwości kreacji artystycznej, symbolicznym języku literatury tej epoki⁹²,

sama poezja Pavlovicia jest natomiast ich żywą reaktualizacją w nowym kontekście czasów współczesnych⁹³.

[w:] Tenże, *Osam pesnika. Dučić – Dis – Srezojević – Bojić – Nastasijević – Savić -Rebac – Prodanović – Popa*, Beograd 1964, s. 161-205.

⁹⁰ Kontynuację linii poetyckiej M. Nastasijevicia w twórczości V. Popy i M. Pavlovicia dostrzegł P. Milosavljević, *Uvod u čitanje poezije Momčila Nastasijevića*, [w:] M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, Sremski Karlovci 1995, s. 143. Niemal w każdym opracowaniu poezji Popy czy Pavlovicia wspomina się Nastasijevicia i wpływ jego poezji na kształtowanie wyobraźni artystycznej tych autorów.

⁹¹ M. Pavlović, *Antologija srpskog pesništva*, Beograd 1964, s. 16.

⁹² D. Gil, *op. cit.*, s. 132. Por. D. Hamović, *Pavlovićeva knjiga srpskog pesništva. Antologija srpskog pesništva kao potpora poetičkog programa Miodraga Pavlovića*, [w:] *Pesništvo i književna misao Miodraga Pavlovića. Zbornik radova*, red. J. Delić, Beograd 2010, s. 465-481 oraz S. Kržić, *Koncept kontinuiteta u Antologiji srpskog pesništva Miodraga Pavlovića*, [w:] *Ibidem*, s. 483-505.

⁹³ Należy zwrócić uwagę, że przez aktualizacje serbskich tradycji średniowiecznych Pavlović przywrócił poezji narodowej także dawniejsze zapomniane tradycje hellenistyczne i antyczne.

1. Tradycja średniowieczna w interpretacji symbolisty. Poezja Momčila Nastasijevicia (1894-1938)

Przystępując do analizy treści poetyckiej utworów Momčila Nastasijevicia można tylko podzielić obawy Juliana Kornhausera przed popadnięciem w stereotyp myślenia o twórczości serbskiego artysty, co może wynikać z ogromu prac, w jaki ona obrosła. I choć siłą rzeczy konieczne będzie powtórzenie kilku wniosków, to jednak należy zwrócić uwagę za autorem studium *Strategie liryczne serbskiej awangardy*, że „nie wyniki samej analizy będą tu najważniejsze, ale właśnie przyjęcie określonej perspektywy”⁹⁴. Ona umożliwi próbę syntetycznego przedstawienia twórczości serbskiego poety pod wybranym kątem i pozwoli na uniknięcie pułapki deszyfracji tej hermetycznej poezji⁹⁵. Dlatego w niniejszej pracy przy omówieniu elementów tradycji średniowiecznej autorka posługuje się, w jej ocenie słusznie przyjętą przez Juliana Kornhausera w odniesieniu do odczytań poezji Momčila Nastasijevicia, perspektywą badawczą, jaką wnosi symbolizm.

Zdarza się, że twórczość tego serbskiego autora bywa umieszczana w zakresie oddziaływania ekspresjonizmu⁹⁶. Mówi się także w odniesieniu do dzieł Momčila Nastasijevicia o obecności elementów nadrealizmu⁹⁷. Jednak najczęściej autorzy opracowań dotyczących

⁹⁴ J. Kornhauser, *Strategie liryczne serbskiej awangardy*, Kraków 1991, s. 9.

⁹⁵ „Ogólnie przeważa pogląd o wyjątkowej trudności interpretacji poezji Momčila Nastasijevicia” – N. Petković, *Jezik, melodija i poetika*, [w:] *Poetika Momčila Nastasijevicia. Zbornik radova*, red. N. Petković, Beograd 1994, s. 11.

Hermetyczność poezji Nastasijevicia wynika z takich zabiegów stylizacyjnych jak: wprowadzenie niedomówień, przemilczeń, głęboka metaforyzacja, stosowanie miejscami własnego kodu językowego czy istotnej brzmieniowej gry słów, która okazuje się ważniejsza niż znaczenia, które niosą ze sobą poszczególne słowa (z tego też powodu na najgłębszym poziomie znaczeń poezja ta na zawsze pozostanie nieodkryta dla nierodzimego lub nieświadomego użytkownika języka serbskiego).

⁹⁶ J. Deretić omawia twórczość Momčila Nastasijevicia w rozdziale *Folklorni modernizam* swej fundamentalnej syntezy historycznoliterackiej, traktując kierunek ten jako ekspresjonistyczny (por. J. Deretić, *Folklorni modernizam*, [w:] Tenże, *Istorija srpske književnosti*, Beograd 2004, s. 1041-1049). Z tezą tą polemizuje N. Grdinić, który podkreśla, że w historii literatury serbskiej zapisał się już termin *folklorni realizam*, który cechuje zupełnie inny stosunek wobec literatury ludowej; por. N. Grdinić, *Problem maternje melodije u srpskoj avangardnoj književnosti*, [w:] *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevicia. Zbornik radova*, red. N. Petković, Beograd 1994, s. 40.

⁹⁷ W odniesieniu do poezji M. Nastasijevicia J. Novaković formułuje tezę o obecności elementów nadrealistycznych transformowanych przez rodzimy kontekst. Swój artykuł *Momčilo Nastasijević i pojam nadstvarnosti* puentuje następująco: „Widoczne to jest również w warstwie leksykalnej: Nastasijević posługuje się słowami rodzimego pochodzenia ‘nadstvarnost’ [nadrzeczywistość] i ‘nadstvarno’ [nadrzeczywiście], podczas gdy nadrealiści używają wariantów obcego pochodzenia ‘nadrealnost’ i ‘nadrealno’” – J. Novaković, *Momčilo Nastasijević i pojam nadstvarnosti*, [w:] *Poetika Momčila Nastasijevicia, op. cit.*, s. 203. Mniej ostrożny w zakresie wpływów poetyki nadrealizmu na twórczość poetycką Nastasijevicia jest M. Erenrajh-Ostojić, który w jej duchu swobodnie interpretuje wiersz *Radosno opelo*; por. M. Erenrajh-Ostojić, *Popa, Nadrealizam, Nastasijević*, „Kn-

omawianej twórczości uciekają od trudów jej klasyfikacji pod względem przynależności do konkretnego prądu literackiego. Sprawy zresztą nie ułatwia analizowany materiał, który wymyka się jednoznacznym klasyfikującym interpretacjom⁹⁸. Dlatego w literaturze przedmiotu najczęściej mówi się o indywidualnym stylu artystycznym poezji Nastasijewicia⁹⁹. Nawet w odniesieniu do preferowanego tutaj symbolizmu Julian Kornhauser stwierdza: „Nastasijewić, rzecz jasna, program symbolizmu przełożył na własny język, unikając przy tym bezpośrednich odwołań i prostych analogii. Nie chodziło mu o utożsamienie własnej sztuki z symbolizmem, lecz o wyciągnięcie wniosków z jego nauk”¹⁰⁰.

Choć Julian Kornhauser mówi o własnej strategii symbolicznej Nastasijewicia, Vladimir Dimitrijević sugeruje jej rosyjską proveniencję i jakkolwiek ma poważne zamiary przeprowadzenia studiów na ten temat („Spróbujemy, pokrótce wykładając doktrynę rosyjskich symbolistów, wskazać na podobieństwa, jakie istnieją pomiędzy jego założeniami poetyckimi a tym, o co w literaturze serbskiej walczyli Vinaver i Nastasijewić”¹⁰¹), wnioski badacza sprowadzają się do krótkiego omówienia cech rosyjskiego symbolizmu i jego wpływu na twórczość tego pierwszego autora. Spostrzeżenia te (choć może słuszne w odniesieniu do symbolizmu rosyjskiego) mają w kontekście twórczości Nastasijewicia raczej charakter przypadkowy i dotyczą tych samych idei, jakie niósł ze sobą symbolizm francuski, znacznie bliższy profesorowi romaniście, który w roku 1923 miał okazję przebywać na stypendium we Francji.

Radovan Vučković wyznacza trzy główne wątki filozoficzno-krytyczne w twórczości Momčila Nastasijewicia i powiązuje je z cechami właściwymi dla prądu określanego

jiževnost” 1991, nr 3, s. 342-343. Choć Nastasijewić wziął udział w „ankiecie o pragnieniu” (*Anketa o želji*), rozpowszechnionej przez twórców belgradzkiego almanachu *Nadrealizam danas i ovde* (por. *Anketa o želji*, [w:] „Nadrealizam danas i ovde” 1932, nr 3, gest ten chyba został przez interpretatorów jego twórczości zbyt zobowiązująco potraktowany).

⁹⁸ Por. J. Bulajić, *Momčilo Nastasijević u kontekstu epohe i književne tradicije*, [w:] Taž, *Od maternje melodije do Hrista*, Beograd 2013, s. 12-27.

⁹⁹ „On [M. Nastasijević – przyp. moje] zajmuje zupełnie oddzielne miejsce w złożonym panteonie rodzimej literatury międzywojennej” – B. Mihajlović, *Momčilo Nastasijević*, [w:] Tenże, *Potreti*, Beograd 1988, s. 123; „Zaciera ślady, opiera się wszelkim powiązaniom, wymyka się jakiegokolwiek wzniosłej logice historii literatury” – M. Egerić, *Momčilo Nastasijević i Isidora Sekulić*, [w:] Tenże, *Srećna ruka*, Beograd 1979, s. 119; „On w naszej poezji tego okresu, ale i w całej naszej poezji, zapisał się jako postać osamotniona i ekscentryczna, jego miejsce jest niewiarygodnie paradoksalne. Nastasijewić na przykład wykorzystywał słowa i intonacje bardziej archaiczne niż tradycjoniści, ale przez to był bardziej aktualny i nowoczesny niż modernści” – Lj. Simović, *Lirski krugovi Momčila Nastasijevića*, [w:] Tenże, *Duplo dno*, Beograd 2001, s. 227; „On za bardzo przynależał sam do siebie, do oryginalności własnego talentu i swoich odkryć, żeby można go było powiązać z nazwami szkół poetyckich” – M. Pavlović, *Momčilo Nastasijević*, [w:] Tenże, *Eseji o srpskim pesnicima*, Beograd 2000, s. 307.

¹⁰⁰ J. Kornhauser, *op. cit.*, s. 14. Kornhauser podkreśla oryginalność poetyki symbolistycznej w twórczości Nastasijewicia i przeciwstawia się łączeniu jej z poetyką neosymbolistyczną (por. A. Jovanović, *Odjeci poetike Momčila Nastasijevića u srpskoj neosymbolističkoj poezji*, [w:] *Poetika Momčila Nastasijevića, op. cit.*, s. 205-216): „Czy takie zjawiska, jak Leśmian i Nastasijewić, można zakwalifikować jako postsymbolizm? Według mojej koncepcji w żadnym wypadku. Kategoria postsymbolizmu zawiera przecież element powtórzenia czy wręcz imitacji, jest spóźnionym refleksem kierunku, nie wnosi niczego nowego, ale jednocześnie podsumowuje najważniejsze zasady konwencji” – J. Kornhauser, *op. cit.*, s. 12.

¹⁰¹ V. Dimitrijević, *Svetac srpskog jezika. Rana čitanja Momčila Nastasijevića*, Gornji Milanovac 2011, s. 49. Dimitrijević w swoim skromnym studium na temat rosyjskiego symbolizmu powołuje się na pracę M. Stojnić (por. M. Stojnić, *Neke tipološke podudarnosti i sličnosti ruskog i srpskog simbolizma*, [w:] *Srpski simbolizam. Tipološka proučavanja*, red. P. Palavestra, Beograd 1985). Badaczka mówi o dwóch modernistycznych falach, z których pierwsza (J. Dučić, M. Rakić, S. Pandurović) znajdowała się pod wpływem francuskiego, a druga rosyjskiego symbolizmu.

jednoznacznie jako symbolizm. Są to myśl o harmonii i tajemnicy duszy ludzkiej (transferowane u poety, jak zauważa badacz, z symbolizmu do ekspresjonizmu) oraz próba zniesienia dualizmu ciała i duszy (pojmowanych integralnie jako przeciwieństwo rozumu)¹⁰². Z kolei, te właśnie cechy przywiodły Muharema Pervicia do tezy o romantycznych korzeniach inspiracji symbolistycznej w omawianej twórczości:

Jej [tj. poezji Nastasijevića] inspiracja jest w swych założeniach romantyczna, ale sama taka nie jest; o ile jej ideałem jest panteistyczne królestwo współbrzmiącego istnienia i zamysłu kontekstu, z którego wypływa, o tyle jej język to język symbolistów: mowa podtekstów, aluzji, przeczuć, rytmu, składni, słów, które mają swoją wartość muzyczną i wizualną¹⁰³.

Natomiast Miroslav Milošević inspirację symbolizmem w dziełach Nastasijevića wpisuje w spiralną konstrukcję omawianej twórczości, wskazując tym samym na konieczność aktualizacji znaczeń symbolicznych przy jednoczesnej lekturze palimpsestowej, jaka powinna być właściwa dla literatury „głębokiej” (transcendentalnej), którą to poezja Nastasijevića zdecydowanie jest:

Nawet tutaj widzimy jak jeden obraz przechodzi w drugi, jak jeden symbol służy jako punkt wyjścia dla drugiego, tak że jeden jedyny obraz, niczym układ kręgów koncentrycznych, zawiera serię symboli, przez które jedno znaczenie przenosi się na inne pola, uzyskując odpowiednią nazwę w brzmieniu i znaczeniu¹⁰⁴.

Z tego też powodu perspektywa symbolistyczna w odniesieniu do podjętego w niniejszej pracy tematu wydaje się najwłaściwsza¹⁰⁵, zwłaszcza jeśli by ją rozumieć nie tylko w kategorii artystycznej konwencji czy filozoficznej idei, ale przede wszystkim jako zasadę rzeczywistości¹⁰⁶.

1.1. Biblijna struktura wyobraźni poetyckiej

Najważniejsze pytania, jakie niesie ze sobą twórczość Momčila Nastasijevića, dotyczą relacji między Twórcą, stworzeniem i materią, między Bogiem, człowiekiem i przyrodą¹⁰⁷. Poszukując na nie odpowiedzi, poeta sięgał myślą do źródeł duchowości narodu, z którym się utożsamiał. Zainteresowanie serbskim średniowieczem i związaną z nim perspektywą religijną mogło wyphywać z osobistych preferencji autora, jak również

¹⁰² R. Vučković, *Momčilo Nastasijević*, [w:] Tenże, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo 1979, s. 298.

¹⁰³ M. Pervić, *Momčilo Nastasijević*, [w:] *Živi pesnici*, red. M. Pervić, Beograd 1963, s. 37.

¹⁰⁴ M. Milošević, *Nastasijevićeva poema „Reči u kamenu”*, [w:] Tenże, *Od simbolizma do avangarde (književnokritički, književnoteorijski, književnoistorijski, eseistički i analitički tekstovi)*, Novi Sad 2004, s. 336.

¹⁰⁵ O inspiracji symbolizmem w poezji Momčila Nastasijevića pisali ponadto M. Pavlović, P. Palavestra, Z. Gluščević, Z. Gavrilović; por. J. Bulajić, *op. cit.*, s. 21. M. Rogać podkreśla że, „właściwie we wszystkich przykładach architektoniczna symetria wskazuje na metaforę, która w badaniu tekstualnym niepostrzeżenie przechodzi w symbol” – M. Rogać *Figuralnost i figurativnost u tekstovima Momčila Nastasijevića*, Beograd 2008, s. 43.

¹⁰⁶ Por. M. Dąbrowska-Partyka, *Momčilo Nastasijević – epifanie mowy*, [w:] Taż, *Teksty i konteksty. Awangarda w kulturze literackiej Serbów i Chorwatów*, Kraków 1999, s. 193.

¹⁰⁷ Por. V. Dimitrijević, *Visoko je zapisano (Od kobi do Hrista u delu Momčila Nastasijevića)*, Gornji Milanovac 2004, s. 196.

z czynności podejmowanych na polu zawodowym (poeta współpracował z czasopismem „Hrišćanska misao”). Jako punkt zwrotny w zainteresowaniach poety serbską literaturą średniowieczną Petar Milosavljević wyróżnia w biografii Momčila Nastasijevicia moment, kiedy ten dokonał tłumaczenia *Slova ljubve*¹⁰⁸. Autorem tego utworu jest Stefan Lazarević, a samo dzieło porównuje się z *Pieśnią nad pieśniami* i określa jako „drogocenną perłę języka serbskiego i serbskiej mowy, słodkopachnący pączek w cudownym bukiecie serbskiej literatury średniowiecznej”¹⁰⁹. Przez własne tłumaczenie poeta w pewien sposób daje wyraz literackich fascynacji i buduje swego rodzaju manifest programowy, odwołując się pośrednio do *Biblii* jako kulturowego prototekstu i źródła serbskiej tradycji. Nebojša M. Krstić podkreśla:

Doprawdy nie jest przypadkowym fakt, że to właśnie Moma Nastasijević stwarzał i budował przejścia do słów miłowania dawnej bizantyjskiej Serbii. W tym słów miłowaniu język nie jest środkiem komunikacji, za pomocą którego są przenoszone informacje – język jest miejscem spotkania słownych (logotycznych) bytów i ich wzajemnego oddziaływania¹¹⁰.

Nawiązując do języka literatury cerkiewnej, poeta odsłania jedną z najważniejszych tradycji, biblijną, i wskazuje na język jako Logos w znaczeniu mowy świętej¹¹¹.

Otwarcie Momčila Nastasijevicia na język, rozumiany jako nieprzezroczysty i natehny, w praktyce artystycznej zwracało uwagę autora na inne formy tradycji średniowiecznych, które pozwalały serbskiemu poecie na symboliczne czytanie świata jako nieustającej hierofanii. Patrząc na omawianą twórczość pod tym kątem, można dostrzec przede wszystkim obecność średniowiecznej tradycji o proveniencji biblijnej, niekiedy zaktualizowanej w stopniu pośrednim przez tradycję myśli patrystycznej. Jej obecność zaznacza się przede wszystkim we wspomnianym odautorskim rozumieniu słowa oraz sztuki jako przejawu Nadrzeczywistości, a także w zakresie wykorzystania leksyki i gatunków właściwych dla literatury kręgu chrześcijańskiego. Przejawia się również przez inkorporację motywów biblijnych, które – zwłaszcza w odniesieniu do zagadnienia Słowa / Logosu – stanowią podstawowy klucz interpretacyjny dla omawianej poezji. Bez perspektywy chrześcijańskiej, w ujęciu charakterystycznym dla okresu średniowiecza, nie sposób również zrozumieć roli artysty, o której autor szeroko rozpisuje się w swojej twórczości eseistycznej, także stanowiącej istotny punkt wyjścia dla zrozumienia postawy podmiotu czynności twórczych w analizowanej poezji.

¹⁰⁸ *Slova ljubavi despota Stefana Lazarevića*, prev. M. Nastasijević, „Hrišćanska misao” 1936, nr 4, s. 1-2.

¹⁰⁹ N.M. Krstić, *O slovoljublju Momčila Nastasijevicia*, [w:] *Duhovne reči*, red. B. Čeliković, Gornji Milanovac 2001, s. 46.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 49.

¹¹¹ Tym samym jak najbardziej uzasadniony jest tytuł artykułu M. Dąbrowskiej-Partyki *Momčilo Nastasijević – epifanie mowy*; por. M. Dąbrowska-Partyka, *op. cit.*, s. 171. Epifanie mowy poetyckiej serbskiego twórcy, można rozważać także w kontekście słów poematu Pytia Paula Valéry: *Honneur des Hommes, Saint Langage, / Discours prophétique et paré, / Belles chaînes en qui s'engage / Le dieu dans la chair égaré, / Illumination, largesse!*

1.1.1. Poetycki logocentryzm

W centrum swojego systemu logotycznego Nastasijević stawia termin *słowo prawdziwe* (*stvarna reč*)¹¹², wpisując go w strukturę języka, którego miarą jest siła doświadczenia duchowego¹¹³. *Słowo prawdziwe* nie ma na celu ułatwienia międzyludzkiej komunikacji, ale ma pozwolić człowiekowi na kontakt z istotą bytu. Prawdziwemu Słowu pozwala zaistnieć milczenie, które paradoksalnie nie oznacza ciszy, ale stanowi sposób na dialog z Absolutem:

Muklo to nečuj neki
u meni slući.

Prsnuv zanemela
smrću da glasa struna.

I meda ili žući
čaša li ovo puna,
bol me, –
do dna iskapim, mrem neizrečjem
u reč¹¹⁴.

W jednym ze swoich esejów Nastasijević dopowiada: „A słowo nie jest tu po to, aby zagłuszyć milczenie ... ale aby właśnie przez nie doszło do głosu to, co w bycie jest najcichsze, aby właśnie przemówiło milczenie”¹¹⁵. Dlatego figura milczenia jest jedną z najważniejszych w omawianej twórczości. Wyzyskuje ją poeta przez gramatykę tekstu – to jest przez inwersje, luźny układ zdania, elipsy, a najczęściej przez zastosowanie paradoksu. Chociaż „można śmiało powiedzieć, że każdy wers i każdy wiersz z cyklu siedmiu kręgów lirycznych jest przykładem systematycznego eliptycznego wyrażania”¹¹⁶, szczególnie dobry przykład obecności tych technik stanowi cykl o wymownym tytule *Gluhote*.

Zanikanie słowa rozumianego potocznie jako sposób komunikacji międzyludzkiej stanowi przykład dematerializacji, której podlega zarówno człowiek (*božji stvor*), jak i materia (*tvar*):

I za kap samo,
i za kap, neizrečje ovo u reč,

smakom potopilo bi stvora,
smakom tvar¹¹⁷.

¹¹² Por. M. Nastasijević, *Za stvarnu reč*, [w:] Tenže, *Sabrana dela – eseji, beleške, misli, op. cit.*, s. 46-48.

¹¹³ M. Nastasijević w eseju *Za stvarnu reč* opowiada się za słowem prawdziwie duchowym: „Ponieważ ono urzeczywistnia się względem duchowości [...] Wyznacznikiem specyficznego słowa duchowego jest to, czy za jego pośrednictwem przemawia byt czy nie. A potencjał jego niemierzalności tym bardziej wskazuje na obecność bytu” – M. Nastasijević, *Beleške za stvarnu reč*, [w:] *Sabrana dela – eseji, beleške, misli, op. cit.*, s. 46.

¹¹⁴ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 110.

¹¹⁵ M. Nastasijević, *Beleške za stvarnu reč*, [w:] *Sabrana dela – eseji, beleške, misli, op. cit.*, s. 46.

¹¹⁶ M. Pavlović, *Osam pesnika. Dučić, Dis, Srezojević, Bojić, Nastasijević, Savić-Rebac, Prodanović, Popa*, Beograd 1964, s. 182.

¹¹⁷ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 62.

Ludzie i rzeczy funkcjonują raczej jako sugerowane (częste użycie trybu warunkowego) niż rzeczywiste, mówi się o nich głosem potencjalnym, w ten sposób autor wydobywa z tekstu ciszę (bądź stopniowe wyciszenie)¹¹⁸:

Dublje to,
bolnije tim,
životom bih te,
muklim ovim nespokojem reći,

jer smaku
do u koren smem.

Al' muk tobom sam sve veći.
Gluho te u noći ove,
u dnevi bdim.

I na stopu mi
tobom zamukne hod,
i muklu putanju grem¹¹⁹.

Jednocześnie z potrzebą wewnętrznego wyciszenia w poezji Nastasijevicia zauważalna jest jednak silna potrzeba nasłuchiwania¹²⁰, dotyczy ona głównie głosów przyrody: „[jasike – przyp. moje] ćućore belu tajnu na uranku”¹²¹, „žuborli vodo izvore”¹²², „klone o klone, / sve samlja ona / domaku okeana / pesma ova lagana”¹²³ (i wiele innych przykładów). Język poetycki nie jest wówczas skłonny do dematerializacji, ale dźwiękiem pragnie przysposobić się do przedstawianego świata, dochodzi wówczas do procesu, który poeta w swojej twórczości eseistycznej zdefiniował jako materializację melodii, a która na polu poetyckim objawia się na przykład następująco:

Kiedy w wierszu „Tuga u kamenu” padają słowa: „A duge sveudilj neke / nebo i zemlju / spaja i spaja luk”, wówczas dzięki semantycznemu słowu i jego plastycznym możliwościom zarysowywane są granice pewnego uniwersalnego obrazu poetyckiego. Jednocześnie do tych granic dociera się najpierw przez melodię stopy daktylicznej, która e, z pomocą samogłoski wyciąga

¹¹⁸ M. Šindić, powołując się na słowa S. Velmar-Janković zwraca uwagę na udział w twórczości poetyckiej M. Nastasijevicia zapożyczeń z tekstów średniowiecznych w zakresie składni: „Poezja niewyraźnego szczególnie uzewnętrznia się przez zastosowanie syntaksy średniowiecznych tekstów cerkiewnych i dotrzymanie standardów nowoczesnej poezji. Aby dopełnić wrażenie niejasności czasowniki są zastąpione rzeczownikami, rzeczowniki zaimkami. Velmar-Janković uważa, że takie rozumienie poezji, gdzie pozarozumowe treści trzeba oddawać przez niejasny poetycki wyraz, jest przestarzałe, a chociaż elipsy milczenia nie są nazywane tylko słowami: głucha cisza, cicho, głucho, głuszenia – i ich mrocznym podtekstem, ale wyrażane ekspresją samogłoski O i U, dawną morfologią wersów i strof, spółgłoskami bezdźwięcznymi, które niosą ze sobą echo dalekich modlitw wymawianych szeptem i w magicznej formule” – M. Šindić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, op. cit., s. 214.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 66.

¹²⁰ M. Nastasijević, *Beleške za nove poetike*, [w:] Tenže, *Misli*, op. cit., s. 185.

¹²¹ *Ibidem*, s. 12.

¹²² *Ibidem*, s. 13.

¹²³ *Ibidem*, s. 26.

na wyżyny („A duge sveudilj...luk”), żeby potem stopa trocheiczna z przodującą samogłoską *e* („...nebo i zemlju...”) mogła utrzymać horyzontalny kierunek rozpościerania się tego wiersza, i aby taka sama stopa trocheiczna („...spaja i spaja...”) wsparta na samogłosce *a*, obraz ostatecznie „uziemiła”¹²⁴.

Zmaterializowana melodia dla Nastasijevicia stanowi wyraz duchowego rozśpiewania¹²⁵, które pochodzi od Boga i stopniowo się w świecie rozchodzi: „Niemy jest Bóg w świecie roślin i zwierząt; przez człowieka pobrzmiwa; przez artystę przemawia, słyszymy jego głos: właściwie to melodia”¹²⁶. W stwierdzeniu tym ożywa koncepcja Bazylego Wielkiego przesuująca piękno ze świata zewnętrznego na wewnętrzny, z przedmiotów na podmiot. We wspomnianym rozśpiewaniu poeta odnajduje źródło jedności życia i sztuki: „Z tego właśnie rozśpiewania w duchu (a jest ono wtórne jak i sam duch) wywodzą się blaskiem okryte dzieła artystyczne. Leonardo śpiewa przez obraz a Betoven maluje tonem”¹²⁷. W twórczości Momčila Nastasijevicia identyfikuje się zatem melodię jako zasadę twórczą, która potrafi tekst uczynić wyższą ideą, Sztuką¹²⁸. Podczas gdy wielu badaczy źródeł takiego myślenia doszukuje się w symbolizmie, Vladimir Dimitrijević łączy wykład melodii Nastasijevicia i tradycję prawosławną, stwierdzając:

Cerkiew Prawosławna również nadaje wielkie znaczenie melodii, którą w Kościele śławi się Boga. W kościołach obrządku wschodniego wykorzystanie instrumentów muzycznych jest zabronione, ponieważ według Ojców głos ludzki to najpiękniejszy instrument. Lud w kościele rozumiany jest podobnie jak u Nastasijevicia: jako CHÓR, który JEDNOGŁOŚNIE (monofonicznie) wyśpiewuje, ponieważ wszyscy są złączeni jednym sercem i jedną duszą w Paniu Jezusie Chrystusie¹²⁹.

Melodia u Nastasijevicia jest bowiem kategorią duchową i niekoniecznie związaną z dźwiękiem¹³⁰. Wpisuje się ona w koncepcję Euzebiusza z Cezarei, który za stosowne dla oddania piękna i prawdy Bożej uznawał ludzkie ciało i twierdził, że śpiewać powinna dusza¹³¹.

¹²⁴ M. Šutić, *Materijalizovana melodija u poeziji Momčila Nastasijevića*, [w:] *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 45.

¹²⁵ Właściwie jest to koncepcja zapożyczona od Platona, jak przypomina M. Rogač: „Według poetyckiego zamysłu tego tekstu, wszystkie formy sztuki artystycznej wypływają z Platońskiego ideału jednej *Sztuki*, która w swej istocie jest religią. A kursywa zaznaczona przy uprzednio wprowadzonym cytacie, obejmująca słowo *rozśpiewanie*, ujawnia rozumienie muzyki jako uniwersalnego wyrazu ducha” – M. Rogač, *op. cit.*, s. 31. Koncepcja M. Rogača zdaje się mieć wyższość nad niezupełnie uargumentowaną propozycją P. Milosavljevicia, który ideę jedności świata i sztuki, jaką wyznawał Nastasijević, postrzega jako element zapożyczony z panteistycznej filozofii Spinozy, Boga utożsamiającej z przyrodą; por. P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 80.

¹²⁶ M. Nastasijević, *Za maternju melodiju*, [w:] Tenże, *Misli*, *op. cit.*, s. 305.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Por. P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 150.

¹²⁹ V. Dimitrijević, *Visoko je zapisano*, *op. cit.*, s. 30, przypis 13.

¹³⁰ Por. M. Nastasijević, *Za maternju melodiju*, [w:] Tenże, *Izabrana dela I*, *op. cit.*, s. 306. M. Rogač dodaje: „Łączność z rzeczywistością duchową, według treści esejów Nastasijevicia, nie realizuje się w języku, ale to właśnie język ustanawia granice poznania” – M. Rogač, *op. cit.*, s. 33.

¹³¹ Por. W. Tatariewicz, *Estetyka średniowiecza*, *op. cit.*, s. 27. Wielu badaczy jednak dopatruje się tutaj inspiracji założeniami H. Bergsona: „Takie Nastasijevicia pojmowanie natury twórczości artystycznej wskazuje, że jego poetykę należy rozumieć w kontekście entuzjastycznych poetyk, które zakładają tożsamość intuicji

Poeta inspirowany również romantycznymi ideami – historiozofią Johanna Gottfrieda Herdera, który zakładał istnienie duszy narodu – uznaje możliwość wyrażenia melodią owej duszy. Z koncepcji tej rodzi się termin „melodia macierzysta” (*maternja melodija*), wyraz bliskiej Nastasijeviciowi kultury, który poeta odnajduje przede wszystkim w tradycjach właściwych dla serbskich tekstów średniowiecznych¹³².

Kiedy mowa o tradycji średniowiecznej w utworach Momčila Nastasijevicia, najczęściej przedstawia się przykłady związane z zapożyczoną lub tworzoną na wzór historyczny leksyką¹³³. Być może jest to wynik szczegółowych opracowań, które powstały na ten temat i które do dziś stanowią główne źródło w zakresie wiedzy o warstwie leksykalnej w poezji serbskiego autora. Mamy na myśli pracę Đorđe Trifunovicia *Rečnik drevnih reči u poeziji Momčila Nastasijevića*¹³⁴ oraz jego artykuł *Drevna leksika u poeziji Momčila Nastasijevića*¹³⁵, w którym można wyczytać:

W poezji Nastasijevića spotykamy również wyrazy dawne. Pod tym pojęciem rozumiemy leksykę naszej przeszłości, naszej dawnej literatury światowej i cerkiewnej oraz poezji ludowej. Dzięki wykorzystaniu takich leksemów poeta nie popada w manierę i nie obciąża swojego poetyckiego ekspresji. [...] Kiedy używa obcych słów, robi się magicznie. One wnoszą zarówno muzyczne urozmaicenia akcentowe jak i ubarwiają treść. Ona mu donosi i muzičko – akcentat-sko i sadržajno bogatstvo. Te słowa to nie są świecidełka czy bursztynowe cacka. Podczas swej wielkiej poetyckiej eksploracji Nastasijević wybierał tylko te dawne słowa, które miały wielką moc wyrażania treści, a często również dawny miły dla ucha ton¹³⁶.

Posługując się podziałem leksyki, jakiego dokonał Đorđe Trifunović w odniesieniu do omawianej poezji, można wskazać na trzy podstawowe grupy wyrazów. Pierwszą z nich tworzą słowa o wyraźnym rdzeniu prasłowiańskim (*blag, bolan, gresti, dveri, deva, droban, žal, ispolni, minuti, patvora, pojati*). Do grupy tej można zaliczyć również wyrazy

i formy” – M. Maticki, *Balada u ukletoj nevesti kao podtekst Nastasijevičevih lirskih krugova*, [w:] *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića*, op. cit., s. 34.

¹³² Według serbskiego poety „narodowe źródło sztuki otulone jest dźwiękiem i brzmieniem słowa macierzystego. Stąd wynika ta odważna u Nastasijevića składnia oparta na średniowiecznej, na poły cerkiewnej frazie i rytmie z częstymi powtórzeniami i wykorzystaniem archaicznych środków mowy (np. celownika niezależnego)” – N. Mirković, *Momčilo Nastasijević*, „Srpski književni glasnik” 1938, nr 1, s. 319. Tym właśnie *maternja melodija* różni się od *alchemii słowa* (koncepcja S. Mallarmégo) – usytuowaniem w kontekście tradycji, która w twórczości zarówno eseistycznej, jak i poetyckiej jest u Nastasijevića jasno zdefiniowana.

¹³³ „Nastasijević wraca do korzeni słowa pisanego, do źródeł melodii dawnych pieśni, średniowiecznego mistycznego śpiewu, który miał ugruntowaną teroieję myślenia i śpiewania, własny stosunek wobec mowy poetyckiej, jej redukcji semantycznej i szyfrowania znaczeń, normatywna doskonała retoryka – ‘splatanie słów’” – M. Šindić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, op. cit., s. 198.

¹³⁴ Đ. Trifunović, *Rečnik drevnih reči u poeziji Momčila Nastasijevića*, [w:] M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, Beograd 1968, s. 187-198.

¹³⁵ Đ. Trifunović, *Drevna leksika u poeziji Momčila Nastasijevića*, [w:] Momčilo Nastasijević, *Izabrana dela II*, Beograd 1966, s. 75-77.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 265. Istotny jest również sposób, w jaki wypowiedział się na temat leksyki w poezji Nastasijevića Vasko Popa: „Wybrzmiał językiem naszych wieków, którym nie było dane dojść do słowa. Uczył się od mistyków poezji ludowej, przeglądał się w w niebiańskich i podziemnych wodach naszej dawnej literatury i pełnej mądrości mowy ludu. I ku przeszłości, żywej chronionej, i współczesności zdegradowanej zwracał się z prośbą o udzielenie daru prawdziwego i wiecznego języka młodości. Te cudotwórcze starania, które jeszcze leżą w otchłani naszej niepamięci przemieścił z czasów pradawnych do przyszłości. Wcześniej, wydaje się, nie było na to miejsca” – cyt. za A.B. Laković, *Nastasijević iz „neizrečja u reč”*, „Polja” 2006, nr 441, s. 68.

z rodzinnych stron Nastasijevicia i piśmiennictwa z okresu Cyryla i Metodego (*paguba, mreći, put*). Następnie widoczna jest druga grupa wyrazów z literatury dawnej (*val, klonuti, likovati, osoj, pokoj, prečisti, prisoj, prozir, rab, ruj, sazdati, seta, slučiti se, sniti, tvar, tma, trepet, trikrat, celov, čajati, štiti*). Czasowo najmłodsza jest ostatnia grupa wyrazów pochodzących z poezji ludowej (*guja, milje, oro, pečiti, prisojkinja, rodina, shoriti*)¹³⁷.

Leksyka, którą posłużył się Nastasijević właściwego znaczenia nabiera dopiero w kontekście. Bardzo często dzieje się tak, że dane słowo zwraca uwagę czytelnika na źródło swojego pochodzenia, którym nierzadko jest inspiracja średniowiecznym gatunkiem. Już pierwsze trzy cykle poetyckie noszą znamienne tytuły *Jutarnje, Večernje*¹³⁸ i *Bdenja* (*Jutrznie, Nieszpory, Czuwania*) i nawiązują do dobowego cyklu nabożeństw. Co ciekawe, cykle *Jutarnje* i *Večernje* liczą również po dziewięć wierszy, tak jak ma to miejsce w kanonie liturgicznym. Podobnie poemat *Reči u kamenu* składa się z czternastu fragmentów i w ten sposób, choć przede wszystkim ze względu na aluzje w samym tekście, budową przypomina układ stacji drogi krzyżowej. Tutaj interesującym jest fakt, że jądro utworu stanowi fragment X. Graficznie przypomina ta cyfra krzyż, na którym powieszono św. Andrzeja (obecnie patrona narodów słowiańskich), ale przede wszystkim treść tego fragmentu nawiązuje do Tajemnicy Krzyża:

Krst na raskršću
tu nauka.

Sina ne raspeste vi,
raspeo se sam.

Ni nedra majci,
ni bedra.

U krstu kad nje
rođaj vam i zadojenje,

O, zar za dalja raspeća
nevinoga ne.

Sina ne raspeste vi,
raspeo se sam¹³⁹.

Z powodzeniem udaje się wykazać również wiele dalszych pomniejszych przykładów inspiracji liturgią prawosławną. Na przykład odnaleźć można anafory *raduj se* (*Smisao*) czy *likuj* (*Reči u kamenu*) typowe dla takich średniowiecznych form jak akatyst, kontakion czy ikos. Równie często spotykane jest charakterystyczne dla tekstów średniowiecznych

¹³⁷ Por. A.B. Laković, *op. cit.*, s. 75.

¹³⁸ „Pobieżnie można je rozumieć jako ‘pieśni’ czy ‘modlitwy’, ale w rzeczywistości są to liturgie, posługi w przyrodzie, podobne do ‘jutrzni’ czy ‘wieczerni’” – M. Pešić, *Momčilo Nastasijević, strane ljubavi i sećanja*, „Srpski književni glasnik” 1938, nr 1, s. 308.

¹³⁹ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 82.

zawołanie *Aliluja* (*Predvečerje*). Obecne są także wyrażenia *na vek* (*Poznoj, Vrbe*), *hudi vek* (*Gospe*), *tihi poj* (*Molitva*) oraz znana formuła *prosti za greh* (*Poznoj*).

W twórczości poetyckiej Momčila Nastasijevicia szczególne miejsce pod względem klasyfikacji gatunkowej znajduje modlitwa. Skoro o niej mowa, należy sobie uświadomić, że większość bizantyjskich gatunków zawiera w sobie jej elementy¹⁴⁰, modlitwą może być kanon lub liturgia oraz jej części¹⁴¹. Ponadto każdy z siedmiu sakramentów posiada swoją modlitwę – Nastasijević w danym kontekście przywołuje jej elementy¹⁴²: namaszczenie (*Sestri u pokoju, Radosno opelo*), bierzmowanie i pokutę (*Poznoj, Grobnoj*). W zbiorze wierszy *Sedam lirskih krugova* występują aż dwa wiersze o tym samym tytule: *Molitva*, co znaczy, że forma ta ma dla autora szczególne znaczenie. Jeden z utworów ma charakter typowo dziękczynny. Jak refren funkcjonują słowa: „I radost moja tebi, darodavče, / rumenilom da okadi prostore”¹⁴³.

Druga modlitwa napisana jest raczej w tonie zupełnego uniżenia i w sposób charakterystyczny dla tekstów średniowiecznych. Podmiot liryczny mówiąc o sobie używa sformułowania (które można by nazwać dominującym w całej twórczości poetyckiej) typowego dla literatury średniowiecznej i nazywa siebie pokornym sługą (*smerni rab*). Ten motyw jest tutaj szczególnie rozbudowany, tak jak i zwykł być w literaturze średniowiecznej:

Pakao meni, oče,
boljezan, draču na put.
Rastoči o rastoči raba.
Dublje dno duši no stradanju,
bez dna reč ova smerna u večernju.

Koren je ovo,
crva mi, oče, u nagrizanje,
rastoči o rastoči raba¹⁴⁴.

Korzystając nader często z tego sformułowania (*pokorny sluga*) oraz wypominając swoje grzechy i prosząc o osamotnienie i cierpienie, Nastasijević tworzy paralełę do średniowiecznego obrazu pisarza.

Z poezji Nastasijevicia można wynotować nie tylko poszczególne zapożyczenia leksykalne o charakterze (rzeczywistym lub imitującym) historycznym, ale co istotne w jego twórczości, dostrzegalny jest podobny do średniowiecznego sposób myślenia o słowie, które posiada cechy logotyczne: „Wyznacznikiem specyficznego słowa duchowego jest to, czy za jego pośrednictwem przemawia byt czy nie. A potencjał jego niemierzalności tym

¹⁴⁰ Por. Đ. Trifunović, *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*, Beograd 1990, s. 156-172.

¹⁴¹ M. Šindić w cyklu *Bdenje* (tu przynależy wiersz *Molitva*, rozpoczynający się od słów *Smagnem li ovo dubinom u večernju...*) dostrzega elementy praktyki hezychastycznej: „Według leksykonów ‘czuwanie’ można podciągnąć pod pojęcie modlitwy monologicznej, kiedy się modli przez milczenie – ‘modlitwa myślna’, ‘modlitwa serca’ lub pod pojęcie modlitwy biblijnej, ‘czuwania’, modlitewnej ‘pochwały’ poezji. To jest ‘posługa Boża’ według Nastasijevicia, ‘psalterz’, ewangelia, która ma określoną tematyczną i ideową strukturę, ‘kanon’ nowej poezji, inkantacje z ciemności” – M. Šindić, *op. cit.*, s. 193.

¹⁴² T. Popović, *Odjeci srpskoslovenskog pesništva u Sedam lirskih krugova*, [w:] *Sedam lirskih krugova. Zbornik radova*, *op. cit.*, s. 51.

¹⁴³ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 121.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 39.

bardziej wskazuje na obecność bytu”¹⁴⁵. Źródło koncepcji logocentrycznej Nastasijevicia wydaje się oczywiste i wskazuje na *Ewangelię św. Jana*: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo. Ono było na początku u Boga. Wszystko przez Nie się stało, a bez Niego nic się nie stało, co się stało. W nim było życie, a życie było światłością ludzi, światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła” (J, 1, 1-5). Badając jednak motywy biblijne w obrębie ukazanego świata poetyckiego, stale jednak należy mieć na względzie przestrożę: „Podobieństwa łatwo się uwidaczniają. Są wręcz zwodliwe: mogą nas doprowadzić do uproszczonej wykładni. Ponieważ obrazy u Nastasijevicia nie powstawały w prostej relacji do Biblii, one się stopniowo rozwijają z wewnątrz”¹⁴⁶. Zatem nawiązań biblijnych, jakie pojawiają się w wierszach Momčila Nastasijevicia nie należy traktować jako teologicznej wykładni, są one jedynie sposobem na budowanie obszernych metafor i platformą do wewnątrztekstowego dialogu o istocie Słowa, często rozumianego jako zjawisko pograniczne i element pośredniczący między ludźmi a Absolutem¹⁴⁷.

Poeta dookreśla bliżej Słowo, dalej korzystając z inspiracji biblijnej. Mówi bowiem o jego przenikliwości, tym samym przywołuje metaforę miecza i kolejne ze źródeł zapożyczeń biblijnych – *Księgę Izajasza*. Prorok, wskazując na zadanie zlecone mu przez Boga, mówi: „Powołał mnie Pan już z łona mej matki (...) Oстрым mieczem uczynił me usta” (Iz 49,1). Natomiast w wierszu *Dve rane* czytamy: „Vreo¹⁴⁸ vrh maču / zažudi do balčaka u telo”¹⁴⁹.

Biblijna koncepcja Słowa wnosi do twórczości Nastasijevicia także znaczenie Logo-su-Chrystusa. Choć w żadnym z wierszy omawianego twórcy Chrystus nie jest wymieniony z imienia ani bezpośrednio zasugerowany przez opis¹⁵⁰, to zauważalna jest inspiracja ikoną krzyża¹⁵¹ i doświadczenie kreowane na wzór chrystologicznego. Znamienne w tym względzie jest fragment wiersza *Roditelju*:

¹⁴⁵ M. Nastasijević, *Za stvarnu reč*, [w:] Tenże, *Misli*, op. cit., s. 114.

¹⁴⁶ N. Petković, *Jezik, melodija i poetika*, [w:] *Poetika Momčila Nastasijevića*, op. cit., s. 18. Nie wystarczy bezpośrednia biblijna konotacja danego słowa czy obrazu poetyckiego, w przypadku Nastasijevicia należy zwrócić uwagę również na wewnątrztekstową semantykę. Znaczenie słowa jest wydobywane stopniowo, najpierw można je zrozumieć w kontekście wewnętrznym, dopiero później doszukiwać się kontekstu zewnątrztekstowego.

¹⁴⁷ M. Rogač zwraca uwagę na hermeneutyczne podejście M. Nastasijevicia do tekstu: „Tutaj jego złożona relacja wobec pisma (jako alienującego) jest jeszcze lepiej widoczna – ujawnia się świadomość literacka, dla której książka nie jest prostym tworem, a rozróżnienie: mistyczny, hermeneutyczny, tradycyjny, i wreszcie – nieczytelny, wskazuje tylko na jej jeden spójny pluralistyczny wydzźwięk. Rozumienie hermeneutyki jako umiejętności odkrywania sensu, który chciał autor nadać swojemu tekstowi, jest bliskie ideałom poetyki Nastasijevicia, który rekonstruuje proces poznania *Wielkiej Księgi Świata*” – M. Rogač, op. cit., s. 41-42.

¹⁴⁸ Przymiotnik *vreo* z wiersza *Dve rane* doskonale wpisuje się w jedno z pól sematycznych poematu *Reči u kamenu*, współgra bowiem ze słowami z poematu *svarenje, vari, dovariv*. W podobny sposób, posługując się metodą M. Riffatterre’a, K. Kvas bada związki intertekstualne (powiązania wewnętrzne między poszczególnymi utworami zbioru *Sedam lirskih krugova*) w poezji M. Nastasijevicia; por. K. Kvas, op. cit., s. 235-259. Na przykładzie tego jednego przymiotnika widać jak w poezji tej słowo wydobywa znaczenie – przez wewnętrzne semantyczne zlokalizowanie oraz kontekst zewnętrzny uzyskany przez odwołanie do innego zakotwiczonego już w kulturze tekstu.

¹⁴⁹ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 44.

¹⁵⁰ Są utwory, w których można odnaleźć nawiązania do etapów życia Jezusa, takich jak narodzenie z Marii, śmierć na Krzyżu i ustanowienie Eucharystii. Wydarzeniom tym kolejno odpowiadają wiersze *Vest, Reči u kamenu* i *Jasike*. Ze względu jednak na silne przenikanie w tych utworach obu tradycji: prawosławnej i ludowej, na ich szczegółową interpretację wyznaczono inne miejsce.

¹⁵¹ Średniowieczna ikona w kształcie krzyża powstała w XII wieku, tego typu ikony-krzyże znane były w duchowości franciszkańskiej – krzyż ten jest symbolem wybrania św. Franciszka z Asyżu. Ikona utrzymana jest w stylu bizantyjskim.

No voljom, te ne sazдалa me,
Put otvaram, evo,
Sebi za uništenje,
Nerođenima za mir¹⁵².

W wierszu tym podmiot liryczny dookreśla dalej swój status nazywając siebie synem, a zacytowane słowa pozwalają na otwarcie nowego pola interpretacyjnego i na odczytanie wiersza w kontekście ofiary Jezusa złożonej na Krzyżu i dialogu wewnętrznego, jaki Tenże mógłby prowadzić. Podobnie jak w wierszu *Poznoj* ani razu nie pada imię Jezusa, nie ma też innych odwołań bezpośrednich nasuwających swą charakterystyką tę postać, ale przez nagromadzenie opisów sytuacji, w których jest wykorzystywana symbolika i topika biblijna (*put, mrlja, greh, prostiti, zrno, vinograd, vino, venac, duša, rane, mir*) pojawiają się odwołania, choć niebezpośrednie do osoby Chrystusa. Nie jest bowiem Chrystus w tej poezji bohaterem, postacią przedstawianą, ale niewątpliwie stanowi punkt wyjścia dla przeżyć mistycznych, które stanowią rdzeń utworów Nastasijevicia. Zwłaszcza zaś jeden z chrystologicznych wymiarów – wcielenie Słowa – uczynił poeta centrum swej poetyckiej refleksji. Tajemnica owej inkorporacji jest ideą obecną w wielu utworach, ale najlepszym jej przykładem jest wiersz *Mirovanje drveća*, w którym podmiot liryczny (również kreowany w duchu chrystologicznym) ogłasza: „Tiho i tiše, / Umin iz rana / Ovaploti me u reč”¹⁵³. Dalsze słowa wiersza: „Celivam stabla, / Braću moju redom, / milujem ožiljke nežno”¹⁵⁴ pozwalają na bezpośrednie zidentyfikowanie u osoby mówiącej postawy pokornego sługi wraz z jej przypisanym uniżeniem względem przyrody i rozumieniem życia jako współmierania z cierpiącym Chrystusem. Z ciekawym doświadczeniem umniejszania siebie można się spotkać w wierszu *Put*: „Na kraju nestati ceo, / Al’ prokljali trazi”¹⁵⁵. Utwór ten jednocześnie odsłania tajemnicę życia w Bogu przez służbę (kroczenie naznaczonymi Chrystusem ścieżkami) w ubóstwie:

Jer gazilo se tuda,
jer gazilo,
I neboga, evo, stopa utabava; -
nema traga¹⁵⁶

i pokorze, którą cechuje umartwienie i wierność wyznawanym zasadom:

A žedniji hodim sve,
a hode; -
u nedohvat je,
eto to užasava¹⁵⁷.

Wymiar chrystologiczny wiąże się również ze szczególną interpretacją cierpienia i pokuty. Podmiot liryczny w wierszu *Roditelju* wyznaje: „Put otvaram, evo, / Sebi za uništen-

¹⁵² M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit, s. 58.

¹⁵³ *Ibidem*, s. 52.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*, s. 100.

¹⁵⁶ *Ibidem*, s. 97.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

je / Nerođenjima za mir¹⁵⁸. Jednocześnie w wierszu tym pojawia się określenie sposobu życia, które zdaje się przenikać całą poezję serbskiego autora, a jest nim w rzeczywistości umieranie za życia (*mrenje za života*). Stanowi ono jedynie preludium głębokiego poczucia odpokutowania za winy świata, jakie przenika niejedną z wierszy Momčila Nastasijevicia, ale pewien z nich nadzwyczaj silnie je akcentuje:

I dodir pokajni mój
svetinju te prokazi.
Nebožan pozna,
Po mrlja greha ostane.
Prosti za greh¹⁵⁹.

Tak pojmowane cierpienie i pokuta mają także swój wymiar pasywny, co uwidacznia się w szczególnych opisach przeżywania śmierci. Zwróciwszy choćby uwagę na zdanie zamykające wiersz *Biljkama*: „raskoši prolujem svih umiranja¹⁶⁰, widać że śmierć nabiera wymiaru oczyszczającego, stanowi doświadczenie na kształt wspomnianego połączenia pokuty i zadośćuczynienia, co łączy się z pojęciem śmierci Chrystusowej, wyrazem posłuszeństwa Bogu i służby dla ludzkości. Rozumiana w ten sposób nie tylko śmierć, ale i ból mający do niej przybliżyć, zostały przez podmiot liryczny „oswojone”, czego wyrazem jest fakt, że podmiot liryczny nazywa swoje cierpienia siostrami: „Po zlatnom odru device mru, / dragane bolu, / sestre moje mile¹⁶¹. W poezji Momčila Nastasijevicia życie ma swój wymiar eschatologiczny, zarówno w chwili śmierci, jak i narodzin. Świadomość końca determinuje bowiem początek życia w pokucie i przygotowanie na przyjście Chrystusa: „Živ premrem Tobom, / mrtva pregoriš mnome / do spasenja¹⁶².

W dorobku poety odnaleźć można również mnóstwo innych mniej wyeksponowanych elementów, które swoim znaczeniem nawiązują do przekazu biblijnego. Nierzadko występuje tu motyw winnicy i wina przedstawiony w sensie, jakim operuje *Ewangelia według św. Mateusza*, czyli w znaczeniu miejsca, w którym poszukuje się szczęścia poza Bogiem, o czym jest mowa w XII fragmencie poematu *Reči u kamenu*:

Nisko i niže,
Boga dnom,
naličje gde izvme se u lik

Starog modrokrvi
naruči starac
vina i devojku¹⁶³

oraz w znaczeniu odebranego życia: „Ni zrna vinograda / tebi za lek. / Tuđe ispile usne tvoje vino¹⁶⁴.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 58.

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 29.

¹⁶⁰ *Ibidem*, s. 25.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 23.

¹⁶² *Ibidem*, s. 48.

¹⁶³ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op.cit.*, s. 84

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 29.

Pojawia się również gwiazda („Miloglasan je negde na zvezdi spas”¹⁶⁵) czy luna, iskra („Za zraku neku raja”¹⁶⁶) w znaczeniu symboli zbawienia. Podobne znaczenie niesie ze sobą i „wieniec życia” transponowany z *Objawienia św. Jana* (II, 10) do wiersza *Poznoj*.

Osobną kwestią jest już bardzo często pojawiający się w utworach Nastasijevicia *plod*, który występuje w znaczeniu nie tylko organicznym, ale przede wszystkim stanowi wyraz boskiego pochodzenia (w wierszu o znaczącym tytule *Roditelju* czytamy: „Plod ja bez ploda tvoji / i sudnja ova u meni reč”¹⁶⁷). Bóg jest bowiem w takiej ontogenezie początkiem wszystkiego.

Zapożyczenia biblijne nie dotyczą tylko sytuacji przedstawionej bezpośrednio¹⁶⁸, a jak można było zauważyć przy wybranych przykładach, nawet rzadko kiedy w omawianej twórczości spotykamy się z bezpośrednim motywem biblijnym. Biblijne nawiązania pełnią rolę swoistego katalizatora idei, jakie zawierają poszczególne wiersze. Nagromadzone, nawzajem się przeplatające i interpretujące obrazy biblijne pozwalają strukturze wyobraźni artystycznej na poszerzenie przestrzeni poznawczej. Tak wzbogacona umożliwia natomiast człowiekowi osiągnięcie celu, którym jest uchwycenie istoty Nadrzeczywistości, pojęcie sztuki, rozumianej w perspektywie religijnej i utożsamianej z Bogiem, dotarcie do esencji bytu.

1.1.2. Jan, Izajasz, Jonasz – poetyckie figury artysty-proroka

W warstwie wyobraźnieniowej poezji Momčila Nastasijevicia pojawiają się również inne typowe dla literatury średniowiecza nawiązania do ksiąg biblijnych, motywy z nich zaczerpnięte, symbole czy parable oraz częste odwołania do elementów świata przyrody.

Poeta najchętniej korzysta z *Objawienia św. Jana*¹⁶⁹. Wpływ tej książki szczególnie widoczny jest w utworze *Predvečerje*¹⁷⁰, gdzie pojawia się postać wszechpotężnego anioła (*ispolni anđeo*), który trąbiąc zwiastuje koniec świata. Z opisu przypomina ona archanioła

¹⁶⁵ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op.cit., s. 40.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s.70.

¹⁶⁷ *Ibidem*, s. 58.

¹⁶⁸ M. Pavlović zwraca uwagę na interesujące paralelizmy wersów *Listu św. Pawła do Rzymian* („Wiemy przecież, że całe stworzenie aż dotąd jęczy i wzdycha w bólach rodzenia”, Rz 8, 22) i utworu *Tuga u kamenu* (*I nemo iz tvari tugom / objawi se drug*) – por. M. Pavlović, *Osam pesnika*, op. cit., s. 181). Autorkę niniejszej rozprawy interesuje przede wszystkim inspiracja Biblią w zakresie idei, dlatego tego typu (czyli stylistyczne) porównania pozostawia się badaczom języka serbskiego.

¹⁶⁹ Szeroko o wątkach eschatologicznych w średniowiecznej literaturze serbskiej pisał P. Dziadul, *W oczekiwaniu na Paruzję. Myśl eschatologiczna w prawosławnym piśmiennictwie słowiańskim do początku XVI wieku* [dokument elektroniczny], UAM, Poznań 2011. Jest to jedno z nielicznych kompleksowych opracowań tematu w języku polskim. W twórczości eiseistycznej na tę samą skalę co motyw końca świata w poezji Nastasijević wykorzystuje biblijny akt jego stworzenia. Już w pierwszym fragmencie *Misli* odnaleźć można konstytutywne dla dalszych rozważań słowa: „Wygląda na to, że prawo tworzenia w przyrodzie to samo co prawo tworzenia w sztuce. W jednym i w drugim jest obecny pewien moment, któremu wszystko jest podporządkowane według kolejności wagi. – Stąd harmonia to główny warunek tworzenia. – Dobry utwór liryczny ma swoją logikę, tak jak powieść, epos, symfonia, obraz, bryła architektoniczna. Ten pierwszy moment tworzenia znajduje się poza człowiekiem, on go przeczuwa, ale nie może go wykazać. Traci on sporą część energii swego umysłu w poszukiwaniu tej chwili – prawozoru tworzenia. Drugi taki moment, właściwie momenty, są w człowieku – dlatego jest on bogiem swego wewnętrznego świata, dlatego jest twórcą sztuki.” – M. Nastasijević, *Oko umetničkog stvaranja*, [w:] Tenże, *Misli*, op. cit., s. 17.

¹⁷⁰ Wiersz analizował szczegółowo T. Brajović, *Lirsko otkrivenje Momčila Nastasijevića (O pesmi „Predvečerje”)*, [w:] *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića. Zbornik radova*, red. N. Petković, Beograd 1994, s. 115-125.

Michała¹⁷¹, który stoi na czele zastępów anielskich. W wierszu uchwycona jest jedna z ważniejszych ról pełnionych przez archanioła – odprowadzanie dusz ludzkich na Sąd Ostateczny¹⁷²:

Žarom zatamni u predvečerje tvar,
i oči: bludu li, pagubi na rub,
il' skrušenju

Ispolni anđeo
silovito nad krovovima zatrubi¹⁷³.

Pierwsze trzy wersy nawiązują do popularnych w średniowieczu ikonograficznych (i literackich)¹⁷⁴ przedstawień archanioła Michała, na których zajmuje się on ważeniem dusz. Natomiast kolejne dwa odnoszą się do jego siły. Następne wersy nasuwają skojarzenia z obrazem biblijnym wyprowadzenia narodu wybranego z Egiptu, domniemywa się, że wówczas w słupie ognistym naród wiódł właśnie archanioł Michał¹⁷⁵. Wersy te kontaminują dwa wydarzenia: wołanie do ludu wybranego i wezwanie na Sąd Ostateczny. Jednak podmiot zbiorowy w wierszu *Predvečerje* nie słyszy i nie widzi gestów anioła: „I ne vide ga, žarki stub, / i ne čuju. / On trubi, trubi”¹⁷⁶. Inaczej podmiot osobowy, *porte parole* poety – ten jest wyczulony i przygotowany na ogłoszenie końca, o czym świadczy wyliczenie w postaci polisyndetonu odnoszącego się do zmysłów: „I vidim / [...] / I čujem”¹⁷⁷. Podmiot liryczny może być także świadkiem rzeczy ostatecznych. Dwa ostatnie wersy oddają podwójny charakter wymiaru eschatologicznego. Przedostatni wers

¹⁷¹ W utworze *Predvečerje* imię wszechpotężnego anioła (*ispolni anđeo*) nie jest podane, ale paradoksalnie przez to również nasuwają się skojarzenia z Archaniołem, którego imię w *Biblii* najczęściej z nazwy samej nie pada. W tym miejscu warto przypomnieć, że określenie ‘archanioł’ występuje w *Biblii* tylko dwa razy i znajdujemy je wyłącznie w *Nowym Testamencie*. Można w nim przeczytać, że „archanioł Michał, tocząc rozprawę z diabłem spierał się o ciało Mojżesza” (Jud 9) a w *Pierwszym Liście do Tesaloniczan* jest zaś zapowiedź: „Sam bowiem Pan zstąpi z nieba na hasło i na głos archanioła, i na dźwięk trąby Bożej” (1 Tes 4, 16). Niektórzy uważają, że przedrostek ‘archi-’ (znaczący ‘główny’ lub ‘zwierzchni’) wskazuje, że jest tylko jeden Archanioł – zwierzchnik aniołów. Faktycznie w *Biblii* nie znajdujemy nigdzie słowa ‘archanioł’ w liczbie mnogiej. Można zatem wnioskować, że zwierzchnik aniołów miał na imię Michał. Z imienia archanioł pojawia się u proroka Daniela, który wyraźnie nazywa Bożego Anioła Michałem, „pierwszym z książąt” (Dn 10,13) i „Michałem, waszym księciem” (Dn 10,21). W końcu powie o nim: „Michał, wasz książę, który broni synów twego narodu” (Dn 12,1). Apokalipsa św. Jana podaje imię tylko jednego z siedmiu aniołów – Rafała.

¹⁷² *Encyklopedia katolicka* wyróżnia cztery funkcje Archanioła Michała: 1. walka przeciwko szatanowi (tzn. ze złem); 2. ratowanie i wspomaganie dusz sprawiedliwych i wierzących, szczególnie w chwili śmierci; 3. obrona Ludu Bożego, stąd jest uznawany za protektora Kościoła i rycerzy; 4. zabieranie dusz ludzkich z ziemi i odprowadzanie ich na Sąd Ostateczny; B. Modzevska, M. Straszewicz, *Michał Archanioł* (hasło) [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 12, red. E. Ziemann, Lublin 2008, s. 805-807.

¹⁷³ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 48.

¹⁷⁴ Por. słynny obraz Hansa Memlinga *Sąd Ostateczny*. A. Guriewicz w książce *Problemy średniowiecznej kultury ludowej* przypomina, że „Idea fizycznego ważenia ludzkich czynów jest o wiele starsza od chrześcijaństwa (znano ją też w starożytnym Egipcie) i nie ma bezpośredniego związku z tekstem ewangelicznym, chociaż znalazła swoje wyrażenie u teologów, poczynając od Augustyna i Jana Złotoustego” – A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, tłum. Z. Dobrzyński, Warszawa 1987, s. 174.

¹⁷⁵ *Słowo Jana Złotoustego o tym, jak Michał zwyciężył Satanaela*, tłum. A. Michałowska, [w:] *Apokryfy i legendy starotestamentowe Słowian Południowych*, red. G. Minczew, M. Skowronek, Kraków 2006, s. 12-25.

¹⁷⁶ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 48.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

przypomina ostatnie objawienie Archanioła Michała, które według opowieści (ludowej) miało miejsce 25 września 1656 roku, kiedy to anioł ukazał się w Rzymie arcybiskupowi Puccinellemu podczas epidemii dżumy¹⁷⁸: „I vidim, / samo što palubom nebukne / kužna oluja”¹⁷⁹. Ostatni natomiast to typowa wizja apokaliptyczna: „I čujem, / samo što strahobno u składu ne zahori / Aliluja”¹⁸⁰. Można powiedzieć, że dwa ostatnie wersy doskonale wpisują się w dualistyczną koncepcję sądu ostatecznego¹⁸¹, pierwszy z nich ukazuje sąd na ziemi, drugi jest wizją sądu ostatecznego w niebiosach. W wierszu *Predvečerje* poeta niewątpliwie inspirował się *Objawieniem św. Jana*, lecz na przykładzie konotacji wywołanych wprowadzeniem postaci anioła widać jak poezja Momčila Nastasijevicia jest głęboko w tradycji biblijnej zakorzeniona. Widać również jak swobodnie poeta w obrębie tej tradycji się porusza¹⁸².

Objawienie św. Jana miało największy wpływ na utwór *Predvečerje*, ale zdarza się również w kilku innych wierszach serbskiego poety, że są wykorzystywane elementy Janowej poetyki apokaliptycznej. I tak na przykład w wierszu *Truba* dźwięk tytułowego instrumentu niczym trąba anielska na koniec świata ogłasza śmierć żołnierza¹⁸³:

Neće se vojniki vratiti u selo
neće poljubiti koju voli.

Otkini zumbul s grudi
pogni glavu.
Negde zapeva truba”¹⁸⁴.

Niektórzy badacze¹⁸⁵ w pierwszych wierszach poematu *Reči u kamenu* dopatrują się elementów biblijnego aktu stworzenia świata. Słowa:

¹⁷⁸ Przypomina o tym napis pod pomnikiem Archanioła Michała w Gargano: „Księciu Aniołów, Zwycięzcy zarazy, Patronowi i Opiekunowi pomnik na wieczną wdzięczność Alfonso Puccinelli 1656”.

¹⁷⁹ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 48.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Ten dualizm sądu, uwidoczony w literaturze kaznodziejskiej, A. Guriewicz nazywa „małą” i „wielką” eschatologią – A. Guriewicz, *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy: Exempla XIII w.*, tłum. Z. Dobrzyński, Warszawa 1997, s. 81-95. Podobny podział pojawia się już w przekazach ewangelicznych. W *Ewangeliu według św. Łukasza* Chrystus obiecuje łotrowi na krzyżu, że ten „jeszcze dziś będzie z Nim w raju” (Łk. 23, 43). Z kolei *Ewangeliu według św. Mateusza* zapowiada Sąd Ostateczny nad całym rodzajem ludzkim (Mt 13, 49-50; 25, 31-46).

¹⁸² „Nastasijević w rozmaity sposób posługuje się ustaloną symboliką tych [biblijnych – przyp. moje] obrazów, dodając do ich znaczenia również inny dany sens lub wykorzystując na inny znów sposób element danego znaczenia” – T. Popović, *Odjeci srpskoslovenskog pesništva u „Sedam lirskih krugova”*, [w:] *Sedam lirskih krugova. Zbornik radova*, op. cit., s. 53.

¹⁸³ „wiersz Nastasijevicia [*Truba* – przyp. moje] to doprawdy Apokalipsa, z Sądem Bożym, ale bez wiecznej Chwały Bożej i bez Drugiego przyjaciela. Tak rozumiany wiersz posiada znaczącą głębię i pewne konkretne wydarzenia z początków pierwszej wojny światowej wdziera się do ogólnej symboliki czasów biblijnych”, A. Jovanović, *Otvoranje pečata (Nad pesmom „Truba” Momčila Nastasijevicia*, [w:] *Sedam lirskih krugova. Zbornik radova*, op. cit., s. 113. Z utworem *Truba* koresponduje wiersz *Pogreb* i w nim pojawia się również odgłos trąb wstających śmierć: „Zapeva mu truba / u kovčegu opkružen on” – M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 125.

¹⁸⁴ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 33.

¹⁸⁵ Por. E. Goy, *O dva liriska ciklusa Momčila Nastasijevicia*, Kruševac 1969, s. 34.

I bude,
na vodi čudu,
[...]
I jeste
tma kotlova u kotlu”¹⁸⁶

porównują z wierszami *Biblii*: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami” (Rdz. I, 1-2). Jednak w słowach tych zwłaszcza z uwagi na treść dalszych fragmentów należy raczej dopatrywać się nawiązań do *Księgi Jonasza*¹⁸⁷. Wtedy pierwszy fragment poematu przypominałby sytuację na statku, na który przed rozkazem Boga uciekł Jonasz, drugi natomiast sugerowałby pożarcie Jonasza przez wielką rybę: „Jede, a pojedene / Nemanska već utroba ih vari”¹⁸⁸.

Sytuacja Jonaszowa nie jest już w dalszej części poematu kontynuowana w warstwie przedstawieniowej, ale dzięki zasugerowaniu obecności tej postaci biblijnej poeta nakreśla sytuację dramatyczną, która będzie stanowiła punkt wyjścia dla znaczenia całego utworu. Nawiązanie do Jonasza przywodzi na myśl obraz proroka, który zbuntował się przed wykonaniem rozkazu Bożego. Postać głoszącego Słowo Boże w koncepcji dotyczącej religijnej inspiracji w poezji i ogólnej idei słowa poetyckiego w twórczości Momčila Nastasijevicia zdaje się mieć kluczowe znaczenie. Należy zwrócić również uwagę, że *Księga Jonasza* odnotowuje ważny moment w historii biblijnego profetyzmu, w którym pojawia się koncepcja słowa prorockiego jako wezwania do nawrócenia¹⁸⁹. To jest również sytuacja wyjściowa dla poszukującego sensu Słowa podmiotu lirycznego z poematu *Reči u kamenu*, dla którego język, mowa staje się narzędziem ludzkiej przemiany. Warta uwagi jest również sytuacja biblijna, w której Bóg nie dookreśla przesłania, jakie ma Jonasz skierować do miasta Niniwy. Jonasz nie jest zatem bierną postacią. Ma wiedzę ponadprzeciętną – zna intencje Boga, to pierwszy prorok, który Słowem Bożym może swobodnie dysponować, nie jest mu bowiem przykazany sposób, w jaki ma obwieścić przesłanie Boga¹⁹⁰.

¹⁸⁶ *Ibidem*, s. 73

¹⁸⁷ N. Petković zwraca uwagę na podobieństwa pierwszych fragmentów poematu *Reči u kamenu* z wersami *Księgi Jonasza*: „Iz nozdrva mu izlazi dim kao iz vrelog lonca ili kotla”; „Čini te vri dubina kao lonac, i more se muti kao u stupi” z odpowiednimi biblijnymi opisami: Jon, 41.11 i Jon, 41.22 – N. Petković, *Jezik, melodija i poetika*, *op. cit.*, s. 18.

¹⁸⁸ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 33.

¹⁸⁹ „Jest to wyraźne odejście od tradycji deuteronomistycznej, która zakładała relację przyczynowo-skutkową między słowem wypowiedzianym przez proroka a rozgrywającymi się wydarzeniami. Przy takim ujęciu słowa prorockiego nie ma miejsca na wolność Boga, którego działanie zostaje wtłoczone w ludzkie schematy sprawiedliwości retributywnej, trzymającej się zasady *do ut des*. Jonasz poprzez misję do Niniwy musi odkryć nowe oblicze Boga, które zostało zniekształcone przez błędne rozumienie Bożej sprawiedliwości” – W. Pikor, *Postawa Jonasza wobec Bożego Miłosierdzia*, <http://www.prorok.win.pl/media/Ksiegi%20prorockie/Jonasz.pdf>.

¹⁹⁰ „Słowo, które za chwilę słyszy się z ust Jonasza w 3,4, jest zaskakujące, gdy porówna się je z wypowiedziami innych proroków. Nie zostało ono poprzedzone konwencjonalnym wprowadzeniem za pomocą formuły wydarzenia słowa (‘Jahwe skierował do mnie następujące słowo’) lub formuły posłańca (‘Tak mówi Jahwe’). Można zakładać, że Jonasz nie chce ujawnić swoim słuchaczom tożsamości mówiącego. Nie da się wykluczyć, że prorok w ten sposób przyznaje się, iż głoszone przez niego słowo dokonuje w pewnym stopniu manipulacji orędziem, jakie z woli Bożej winien przekazać Niniwie. Jonasz pomija bowiem normalne w kontekście wyroczni kary oskarżenie wymieniające grzechy, które stanowią przyczynę kary. Przechodzi od razu do jej zapowiedzi, w której sięga po czasownik *hāpak*: ‘Niniwa zostanie obrócona’. Jego pojawienie się jest dwuznaczne. Z jed-

Być może ta poetycka sugestia postaci Jonasza jest reminiscencją rozważań Momčila Nastasijevicia z jego tekstów eseistycznych. W tekście *Nekoliko refleksija iz umetnosti* twierdzi on bowiem, że poeta jest kapłanem, który zwykłym ludziom otwiera drzwi do poznania nadrzeczywistości; jest tym, który „utrzymuje łączność z nadrzeczywistością, z tym co częściowo faktycznie lub, jak wolicie, symbolicznie przedstawia”¹⁹¹. Będąc natomiast pośrednikiem między ludźmi i Bogiem-Kosmosem on jeden może sprawić, że głusi zaczną słyszeć a ślepi widzieć. Ponieważ z kolei postać Jonasza jest sugerowana zawsze w pierwszych inicjujących wierszach, może ona posłużyć jako autoidentyfikacja podmiotu lirycznego, osoby, z której perspektywy będzie się korzystało przy opisach sytuacji lirycznej. Mając ponadto na względzie przekaz zawarty w esejach, gdzie utożsamia się poetę z prorokiem, można w dalszej kolejności wysuwać kolejne propozycje, wśród których pojawi się również możliwość utożsamienia podmiotu lirycznego – proroka – z *porte parole* poety.

Do tematu siły prorocznych słów odwołuje się wiersz *Roditelju*, który również zapożycza motyw buntu Jonasza, proroka wbrew własnej woli: „No voljom te ne sazdała me / I sudnja ova u meni reč?”¹⁹² Wiersz ten rozpoczyna się od wątpliwości wobec sensu własnego istnienia i przesłania, które podmiot liryczny dźwiga na swoich barkach. Padają egzystencjalne pytania:

Ko si?
Ko i kuda ja,
Plod bez ploda Tvoj,
I sudnja ova u meni reč?”¹⁹³

Ze względu na budowę klamrową na końcu padają powtórzenia tych samych zdań, ale w formie już stwierdzenia, za którym kryje się pogodzenie z wyznaczoną rolą: „Plod ja bez ploda Tvoj, / I sudnja ova u meni reč”¹⁹⁴.

nej strony ‘obrócenie’ może oznaczać ‘zniszczenie’, które będzie totalne i paradygmatyczne, na podobieństwo zniszczenia Sodomy i Gomory (por. Rdz 19,21.25.29; Pwt 29,33; Iz 13,19; Jr 20,16; Am 4,11). Z drugiej jednak strony może zapowiadać wybawienie miasta bądź też przemianę jego mieszkańców (w pierwszym sensie czasownik ten w Pwt 23,5; Jr 31,13; Ps 66,6, w drugim w 1 Sm 10,6). Jonasz zatem stara się uniknąć zakomunikowania wprost mieszkańcom Niniwy możliwości uratowania się. Zamiast wezwać ich do nawrócenia, pozostawia pewne niedomówienie w postaci wskazania perspektywy czasowej, w której miałyby dopełnić się los miasta. Liczba czterdziestu dni, po których ma nastąpić zagłada Niniwy, może również zakładać okres próby i oczekiwania na przemianę jego mieszkańców, podobnie jak było to z czterdziestodniowym postem Mojżesza, w trakcie którego czekał on na zmianę decyzji Boga względem ludu (por. Pwt 9,18.25). Przeprowadzona analiza przepowiadania Jonasza skierowanego do mieszkańców Niniwy pokazuje, jak prorok rozumie słowo, które Bóg poleca mu głosić. Proroctwo Jonasza w pełni koresponduje z jego obrazem Boga, zobowiązanego do mechanicznego aplikowania wobec człowieka zasady retribucji. Jonasz zna prawdę o Bożym miłosierdziu, jednakże traktuje ją ekskluzywnie, nie tylko zawężając ją do narodu wybranego, ale również odmawiając Bogu prawa do wolnej odpowiedzi wobec zachowania człowieka. Prorok manipuluje słowem Jahwe, ale nie fałszuje go. Raczej pozostawia je pełnym niedomówień, tak by słuchacze zareagowali zgodnie z jego oczekiwaniami, a nie pragnieniami Boga” – *Ibidem*.

¹⁹¹ M. Nastasijević, *Nekoliko refleksija iz umetnosti*, [w:] Tenże, *Sabrana dela – eseji, beleške, misli*, op. cit., s. 54.

¹⁹² M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 58.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

Poemat *Reči u kamenu* zdaje się jednak czerpać również z innych źródeł biblijnych, wśród których można wymienić także *Księgę Izajasza*. W tekście tym pojawia się bezpośrednio odwołanie do postaci największego z proroków: „Pa Isaije likuj, / Čemerom kad neželjeni rod / Roditelja prostreli”¹⁹⁵ – rozbrzmiewa zawołanie na końcu siódmego fragmentu. Wersy te są jednocześnie nawiązaniem do przepowiedni klęski narodu judzkiego, z którego ocaleje nieliczna grupa dobrych Izraelitów, a z niej później odrodzi się naród i nawróci. Warto przypomnieć, że w roboczych zapiskach utwór ten nosił tytuł *Grad*, czyli *Miasto*. Zatem głównym bohaterem utworu jest właśnie miasto, w którym dominuje zło. Świat przedstawiony jest z perspektywy wizji proroczej. Utwór rozpoczyna charakterystyczny dla przepowiedni zwrot: *I bude*. Jednak osoba mówiąca w wierszu znów przyjmuje postawę raczej Jonasza niż Izajasza. Nie wymienia bowiem ani przyczyn potępienia miasta, ani gróźb, ale spokojnie rozwija wizję miasta, które zostanie zniszczone (pożarte przez własną zachłanność): „Jede, a pojedene / nemanska već utroba ih vari / zle u goru krv”¹⁹⁶. Podmiot liryczny również nie mówi wprost o możliwości uratowania się – zdaje się być obojętny wobec zastanej sytuacji, na końcu bowiem, jakby ze wzruszeniem ramion, stwierdza: „I to pa to, / i sve to”¹⁹⁷.

1.2. Elementy filozofii patrystycznej

Tradycja biblijna i filozofia patrystyczna na niej się opierająca, umożliwiają także zrozumienie najważniejszych właściwości świata przedstawionego w twórczości Momčila Nastasijevicia: piękna i prawdy. Z tradycji Ojców Kościoła wywodzi się także pojawiająca się w omawianej poezji koncepcja drabiny bytów. Można również zauważyć ślady obecności charakterystycznej dla teologii patrystycznej tradycji apostołowej, zwłaszcza w zakresie kreacji bohatera lirycznego, który staje się realizatorem Pawłowej idei „bycia w świecie i poza światem”.

1.2.1. Motyw wszechpiękna

Według Nastasijevicia poezja nie może dążyć do piękna, wynikającego z geometrycznej harmonii,¹⁹⁸ ale będąc w istocie religią, ma za zadanie uchylić zasłonę rzeczywistości i obnażyć prawdę istnienia: „Celem sztuki nie jest jakieś abstrakcyjne piękno oparte na zasadach rozumu, to jest geometrii. Sztuka, wprost przeciwnie, w swej istocie jest religią, i jako taka dąży do zdjęcia zasłony z niedostępnej rzeczywistości, czyli odkrycia prawdy istnienia”¹⁹⁹. W rozumieniu piękna przez serbskiego autora dostrzec można motyw z *Księgi Rodzaju*, który jako spójną koncepcję *pankalii* rozwinął w swoich pismach Bazyli Wielki. Poezja, dzięki wpisanej weń kategorii piękna jest przez Nastasijevicia rozumiana

¹⁹⁵ *Ibidem*, s. 79.

¹⁹⁶ *Ibidem*, s. 74.

¹⁹⁷ *Ibidem*, s. 86.

¹⁹⁸ „Ciekawa jest ewolucja pojmowania geometrii u Nastasijevicia: od początkowego, kiedy była ona dla niego wyrazem płytkiego Euklidesowego rozumu do późniejszego, pełnego szacunku, które można z całą racją nazwać pitagorejskim” – V. Dimitrijević, *Visoko je zapisano*, op. cit., s. 29. „Dlatego raj, królestwo ducha, można ujmować geometrycznie; dlatego muzyka to w istocie żywa matematyka” – mówi sam Nastasijević – M. Nastasijević, *Za maternju melodiju*, [w:] Tenże, *Izabrana dela I*, op. cit., s. 310.

¹⁹⁹ M. Nastasijević, *Nekoliko refleksija iz umetnosti*, [w:] Tenże, *Izabrana dela I*, op. cit., s. 299.

również teleologicznie, jej właściwym celem jest dotarcie do prawdy, a przez nią również do istoty człowieczeństwa:

Hasło „sztuka dla sztuki” to znaczy izolować ją od człowieka i życia, umieścić w błędnym kole; sztuka dla prawdy, piękna, etyki, korzyści, wszystko to razem wzięte oddaje tylko jedną stronę rzeczy, głównie dlatego, że te teorie dążą do precyzji i nieomyślności jak nauka, zapominając, że mowa jest o sprawach niepojętych rozumowo i niezmiernych. Jeśli jednak jest silna potrzeba definicji, dlaczego by nie zaryzykować takiej, która byłaby może mniej jasna, ale bardziej sugestywna od powyższej wymienionych, dlaczego by nie powiedzieć: sztuka dla ludzkiej duszy?²⁰⁰

Świat w oczach poety jawi się zatem jako dzieło Boga, a jako takie stanowi ono Sztukę: „A nawet samą przyrodę i wszystko, co się w niej wydarza, jeśli patrzymy na nią jako wyraz wyższej woli i zamysłu, będziemy pojmować jako pewne dzieło artystyczne, które w dalszej kolejności miało wpływ na człowieka”²⁰¹. Tutaj warto wskazać na podobieństwo propozycji serbskiego twórcy do koncepcji biskupa z Cezarei: „Chodzimy po świecie jak gdybyśmy zwiedzali warsztat, w którym boski rzeźbiarz wystawia swe cudowne dzieła. Pan, twórca tych cudów i artysta, wzywa do ich kontemplowania”²⁰². Bóg pojmowany na podobieństwo artysty i świat jako przeznaczony do kontemplowania – te elementy zdecydowanie przemawiają za potwierdzeniem tezy o obecności w poezji Momčila Nastasijevića „estetyzującego” punktu widzenia Ojców Kościoła.

Poeta, rozumiejąc sztukę jako przejaw Nadrzeczywistości, wyposaża ją w transcendentalne atrybuty: piękno, prawdę i dobro. Tożsamość tych pojęć obrazuje poemat *Gluhote*. W utworze tym piękno to nie tylko kategoria estetyczna, ale duchowa, związana nierozłącznie z prawdą i dobrem, oznacza ponadto „w trakcie rozwoju, i najwyższą tajemnicę, i samą nadrzeczywistość, i boga panteistycznego, i absolut i byt bytów”²⁰³:

Lek si,
dublje tim leka mi ne.

I lepoti li
muk ovaj rastočenja,
krotini tvojoj vrelo,

tajnije iz mutnje me to
na bistrinu te
zabistri tama,

na rođaj opelo²⁰⁴.

²⁰⁰ *Ibidem*, s. 299-300.

²⁰¹ M. Nastasijević, *Oko umetničkog stvaranja*, [w:] Tenže, *Misli*, *op. cit.*, s. 32.

²⁰² Św. Bazyli z Cezarei, *Homilia In Hexaameron*, III, J.P. Migne, *Patrologia Graeca*, t. 4, c. 33; cyt. za W. Tatariewicz, *Estetyka średniowiecza*, Kraków 1962, s. 24.

²⁰³ P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 263.

²⁰⁴ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, Beograd 1968, s. 68.

Podobne przesłanie niesie ze sobą poetycka wizja katedry z utworu o znaczącym tytule *Hram*, którą przez swoją twórczość i życie wznosi człowiek, aby wychwalała piękno tajemnicy:

Tajna to tajni,
za dalju nekud menu
otvori vid.

I obnevidi oko,
gde progledala duša
neproboja kroz tvrđi
prostrelji zid²⁰⁵.

Wiersz ten wykorzystując biblijną metaforę żywych kamieni²⁰⁶ i estetykę gotyckiej katedry wskazuje na podmiot liryczny, tu podmiot czynności twórczych (a można śmiało powiedzieć, że również *porte parole* poety), jako łącznik między ziemią a niebem. Podkreślić należy, że w wierszu *Hram* świątynia nie stanowi znaku wertrykalnego, ale znak odnoszący się do wnętrza. Wynika to z symboliki agrarnej, jaką Nastasijewiç obdarza ziemię, w utworze tym stanowi ona symbol ukrytych możliwości, które są pasywną (żeńską) zasadą świata: „rastoćiće zemlja ove kosti”²⁰⁷, do której zstępuje zasada aktywna, tu domyślnie niebo, „dubinama da zapoje hram”²⁰⁸. Nastasijewiç, wykorzystując mit agrarny na sposób chrześcijański, piękno wiąże ze światem duchowym i spirytualizuje je. Przypomnijmy za Orygenesem: „Jeśli w czystości ducha zejdziesz w samego siebie, to w pięknie swej duszy odnajdziesz odbłask piękna tego, który jest twą przyczyną”²⁰⁹. Serbski poeta, jakby wpisując swoją koncepcję w myśl słynnego komentatora *Pisma Świątego* z epoki patrystycznej, twierdzi: „Odkryć prawdę istnienia to znaczy w ogóle odkryć jednię, w jedni wszytek, a we wszytkim siebie samego”²¹⁰.

Ponieważ świat w rozważaniach Nastasijewicia jawi się jako dzieło sztuki, szczególnym zadaniem obdarza poeta artystów, którzy w jego uznaniu pełnią w społeczeństwie rolę kapłanów, pośredniczą bowiem między ludźmi a Bogiem / Kosmosem. Tłumaczą oni ludziom Nadrzeczywistość²¹¹ i wykładają jej teologiczne konotacje. Oczywiście ich obja-

²⁰⁵ *Ibidem*, s. 106.

²⁰⁶ Kości ziemi to inaczej kamienie. Wziętą taką unaocznią grecki mit o potopie, z którego uratowali się tylko Pyrra i Deukalion. Ocaleni po opadnięciu wód odtwarzali rodzaj ludzki, rzucając za siebie kości matki-ziemi, czyli kamienie. Biblia mówi natomiast o żywych kamieniach: „Zbliżając się do Tego, który jest żywym kamieniem, odrzuconym wprawdzie przez ludzi, ale u Boga wybranym i drogocennym, wy również, niby żywe kamienie, jesteście budowani jako duchowa świątynia, by stanowić święte kapłaństwo, dla składania duchowych ofiar, przyjemnych Bogu przez Jezusa Chrystusa” (1 P 2, 4-5). W literaturze polskiej motyw ten znajduje swoje rozwinięcie w powieści W. Berenta *Żywe kamienie*.

²⁰⁷ M. Nastasijewiç, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 106.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Cyt. za W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowiecza*, *op. cit.*, s. 24.

²¹⁰ M. Nastasijewiç, *Nekoliko refleksija iz umetnosti*, [w:] Tenże, *Izabrana dela I*, *op. cit.*, s. 299.

²¹¹ M. Rogać przypomina, że dla słowa *Nadstvarnost* w eseistyce Momčila Nastasijewicia można odnaleźć synonim *Vansmisao* [Pozasens], oczywiście obok zasadniczego *Umetnost* [Sztuka]: „Pojęcie *pozasens* funkcjonuje jako analogiczne czy paralelne wobec pojęcia *nadrzeczywistość*, o którym w esejach wspomina się wielokrotnie. *Nie ma wiersza lirycznego, jeśli chociaż choć jednym tonem nie przebiję się w pozasens*. [Sabrana Dela Momčila Nastasijewiça, knj. 4, s. 43]. Przestrzeń sztuki wyróżnia się także jako *nadrzeczywistość* pewnej misji

śnienia nie mają charakteru logicznego wyvodu, ale oddziałując przez piękno na zmysły, przybliżają doświadczenie mistyczne, tym samym sugerując Nadrzeczywistość²¹²:

Artystą to najpierw kapłan, mag, człowiek, który jest w relacji z nadrzeczywistością, z tym, co rzeczywistość częściowo, czy jak wolicie, symbolicznie przedstawia. Ale jego znaczenie spoczywa również w tym, że jest on pośrednikiem między Bogiem Kosmosu i pozostałymi ludźmi; ma on moc odkrywczą ekspresji, dzięki której ślepi widzą, głusi słyszą, poza tym bez niego by rozwój ludzkości był bardzo, bardzo wolny, a może i stał pod znakiem zapytania²¹³.

Poetycki wyraz tej myśli Nastasijevicia zawartej w esejach stanowi wiersz *Predvečerje*. W nim podmiot liryczny został przedstawiony jako jedyny, który ma świadomość doniosłości dziejów i przez swoje wyczulone zmysły może pełniej rozumieć tak rzeczywistość, jak i nadrzeczywistość (która w utworze tym jest reprezentowana przez biblijny obraz końca świata):

I ne vide ga, žarki stub,
i ne čuju.

[...]

I vidim,
samo što pagubom nebukne
kužna oluja.

I čujem,
samo što strahobno u skladu ne zahori
Aliluja²¹⁴.

Mimo podwójnej natury świata przedstawionego, na którą składa się wspomniana rzeczywistość i nadrzeczywistość, Momčilo Nastasijević odbiera świat jako niepodzielną całość²¹⁵ i koncepcję tę również przenosi na teorię sztuki. W jednym ze swoich esejów

pośredniczenia – artysta przez rzeczywistość odkrywa drogę ku transcendencji, a także do źródła, które łączy i spaja różne przejawy pozytywnej rzeczywistości” – M. Rogač, *op. cit.*, s. 21.

²¹² Sugerowanie to również jeden z ideałów symbolizacji rzeczywistości S. Mallarmégo.

²¹³ M. Nastasijević, *Nekoliko refleksija iz umetnosti*, [w:] Tenże, *Izabrana dela I*, *op. cit.*, s. 293. Kiedy Momčilo Nastasijević w swoim esej *Nekoliko refleksija iz umetnosti* mówi o poecie jako pośredniku między ludźmi a Bogiem / Wszechświatem, który to pośrednik swoim słowem sprawia, że głusi zaczynają słyszeć, a ślepi widzieć, badaczom omawianej twórczości nasuwa się skojarzenie z modernistyczną wizją poety-kapłana. Stale jednak zapomina się o perspektywie religijnej twórczości Nastasijevicia. Mając ją na względzie, źródła tradycji takiego myślenia należy raczej poszukiwać gdzieś indziej, zwłaszcza u bliskich poecie Ojców Kościoła. Ma rację V. Dimitrijević, kiedy pisze: „Spokój, wyrzeczenie, poświęcenie jako droga do oczyszczenia z powodu spotkania z Pięknem: wszystko, co można spotkać u Nastasijevicia jako kamień węgielny jego poetyki nie mogło być zrozumiane z perspektywy jego czasu, bezdusznego i powierzchownego. Jemu jest bliżej do dawnych myślicieli, Platona, Plotyna, ojców chrześcijaństwa, a nie Bretona, dadaistów czy futurystów” – V. Dimitrijević, *Visoko je zapisano*, *op. cit.*, s. 21, przypis 9.

²¹⁴ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 48.

²¹⁵ „Duch i materia to dwa przeciwstawne sobie przejawy tego samego” – M. Nastasijević, *Slutnje i saznanja*, [w:] Tenże, *Misli*, Beograd 1938, s. 42. Natomiast M. Šindić zwraca uwagę odbiorcy poezji Nastasijevicia: „Całościowość, niepodzielność znaczenia i przeżycia to przesłanie Nastasijevicia do czytelników w celu zrozu-

pisze: „Sztuka jest jedna, tak jak jeden jest Bóg i jak jedno jest życie”²¹⁶. Myśl ta nie jest w tradycji odosobniona, funkcjonowała już w średniowiecznej filozofii jako *ars una, species mille*²¹⁷. Wyrazem tej „jednej niepodzielnej rzeczywistości”²¹⁸ jest myśl prawdziwa (*stvarna misao*), o której traktuje wiersz o wymownym tytule *Misao*. Utwór ten, podobnie jak *Hram* nawiązuje do idei świata jako świątyni²¹⁹. Ta (raczej wewnętrzna) przestrzeń sakralizowana jest przez myśl, wyjątkową myśl, którą Bóg zsyła na człowieka niczym anioła, a która to sobą oświeca i uświęca wszystko wokół:

Tišinom čudno
sve mi zasvetli, –
krilata pohodi me ona.

Nerođenih hora
zapoju mi petli;
sa dna iskon-mora
potonula, čujem, bruje zvona

Raduj se,
svemu si spona,
pokoji u tebi svi žive²²⁰.

Stvarna misao tym jest bardziej prawdziwa, że człowiek nią owładnięty ulega przemianie, sam staje się myślą wcieloną, Bożym posłannikiem: „Duši to, / svetli za let, / tajno izrastaju krila”²²¹. *Stvarna misao* jest sposobem na drogę dojścia do Nadrzeczywistości (*Nadstvarnosti*), ponieważ uświęca ona człowieka, który jej doświadcza. On sam nie potrzebuje o tym doświadczeniu mówić, ale owo doświadczenie Nadrzeczywistości samo przez się potrzebuje być wyrażone i materializuje się jako *stvarna reč*.

Jeśli tworzenie sztuki według koncepcji poety jest tożsame z procesem stwarzania świata, wówczas artyście przypada szczególna rola dziejowa. Nastasijević podmiotowości twórczych obdarza zdolnością widzenia prawdy:

Pogled je, -
patno za nehodeni hod

mienia jego poezji, zwrócenie uwagi tym wszystkim, którzy chcą ją badać i tłumaczyć” – M. Šindić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, Beograd 1996, s. 58. Tę teorię jedności u Nastasijevicia M. Šindić wywodzi z uznawanej przez poetę tradycji hezychastycznej; por. *Ibidem*, s. 66.

²¹⁶ M. Nastasijević, *Za maternju melodiju*, [w:] Tenże, *Misli*, op. cit., s. 38.

²¹⁷ Średniowieczna idea niepodzielnej jedności sztuk stanowiła przeciwstawienie antycznej różnorodności sztuk (por. M. Šutić, „*Maternja melodija*” *Momčila Nastasijevića*, [w:] Tenże, *Vetar i melanhlija*, Beograd 1998, s. 226).

²¹⁸ M. Nastasijević, *Beleške za stvarnu misao (II)*, [w:] M. Nastasijević, *Sabrana dela – eseji, beleške, misli*, Beograd 1991, s. 54.

²¹⁹ „Modlitewny wydzwięk wersów Nastasijevicia zakorzeniony jest w rzeczywistości świata-świątyni” – N. Petković, *Poetska misao Momčila Nastasijevića*, „Izraz” 1964, nr 8, s. 192.

²²⁰ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 112.

²²¹ *Ibidem*, s. 114.

krene u meni
od iskoni što stalo²²².

A tę artystyczną umiejętność tłumaczy się przez kosmiczne powiązania twórcy:

I mesec
samrtno kad žut,
tame to zemljom vrenje, -
bubri u dojke,
ljubi on.

I ljubim ja,
i ljubi, na oči gde
iz utrobe je utrobi
samrtna ova
progledanja slast²²³.

One sprawiają, że artysta może zobaczyć to, co składa się na istotę rzeczy. Chcąc oddać głos Prawdzie, podmiot czynności twórczych w wierszu usuwa się na dalszy plan, aby w końcu zaniknąć zupełnie: „Pogled je, – gine oko / Nesitom utol mrenje. / Nestati, – to moj put²²⁴”. Przez swoje zanikanie osoba mówiąca w wierszu sygnalizuje, że jej zadaniem jest być tylko medium czynności twórczych. Nikola Strajnić podkreśla, że ich właściwym podmiotem jest sam Stwórca: „Podmiot liryczny dla Nastasijevicia nie jest ważny. Jego ja stanowi *medium*, przez które przemawia drugie ja, ale nie to poetyckie, lecz drugie, w gruncie rzeczy – pierwsze ja, Boże ja. Nastasijevicia ποιησις stało się drogą, po której swym śpiewem Nastasijević zmierza do Boga²²⁵”. Takie usytuowanie podmiotu lirycznego nie jest właściwe tylko dla tego jednego wiersza, ale jest charakterystyczne dla całej poezji omawianego twórcy. Można powiedzieć, że właśnie postawa podmiotu lirycznego wyznacza charakter tej poezji, którą wielu badaczy określa jako religijną²²⁶.

Nie sposób jednak przyznać całkowitą rację Nikoli Strajnićowi, dostrzec bowiem należy, że Bóg Nastasijevicia ma różne oblicza, nie tylko chrześcijańskie, w postawie

²²² M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 89.

²²³ *Ibidem*, s. 90.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ N. Strajnić, *Νοεσις i ποιησις u pesništvu Momčila Nastasijevića*, [w:] N. Strajnić, *U sažetom obliku*, Novi Sad 2006, s. 123.

²²⁶ Twórczość ta bywa określana jako religijna ze względu na szczególny sposób, w jaki Nastasijević definiował poezję: „Nastasijević był wyznawcą i głosicielem poezji jako religii, która istnieniu nadaje sens. [...] Dzięki twórczości przede wszystkim, wierzy on, można osiągnąć raj na ziemi; przez duchowe doskonalenie najlepiej uwidaczniają się ludzkie wartości; męczennikowi dane jest korzystać z piękna i daru życia, aby pokonać czas, aby nastąpiła wieczność” – M. Pervić, *Momčilo Nastasijević*, [w:] *Živi pesnici*, red. M. Pervić, Beograd 1963, s. 9. Ponadto por. zbiór artykułów *Momčilo Nastasijević: pustinja u gradu. Pesnikovi sinovi*, [w:] *Duhovne reči*, red. B. Čeliković, Gornji Milanovac 2001, s. 11-49. Tym w zasadniczy sposób serbski poeta różnił się od S. Mallarmégo, albowiem ten ostatni twórczość artystyczną proponował zamiast religii, natomiast Nastasijević traktował ją jak religię. Nie można jednak omawianej poezji rozumieć jako religijnej. Trzeba przyznać rację M. Šindiciowi, że w poezji Nastasijevicia „wiersz odsłania prawdę istnienia na zasadach religii, ale nie jest on pobożny, religia to poezja, a nie poezja religia, spotkanie z tajemnicą, mistyka piękna, wcielenie Boga w człowieka” – M. Šindić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, op. cit, s. 22.

podmiotu lirycznego można dostrzec również elementy „dziedzictwa politeizmu, panteizmu i dualizmu z opowiadań ludowych [...], a także wpływy ateistycznej myśli religijnej”²²⁷. I ma to przełożenie na odmienne postawy „redukcjonistyczne” podmiotu lirycznego. Bywa, że „liryczne ja” umniejsza się, aby mógł przez niego przemówić Stwórca, jak na przykład w wierszu *Pogled*, ale i bywa, że głos podmiotu lirycznego oddany jest na rzecz otaczającej go przyrody (wątki panteistyczne), jak to się dzieje w utworze *Jasike*²²⁸. W jednym ze swoich utworów eseistycznych Momčilo Nastasijević pisze:

Kto choć raz zdołał jak Budda, Chrystus, św. Franciszek przekroczyć własne ograniczenia, systemowe czy ideowe i stanął sam twarzą w twarz z naturą, ten poczuł wszechogarniającą miłość i współczucie, a stąd bierze się początek tworzenia z siebie; coś przez cały byt zdołało się przebić, coś jak wielki strach i wielka śmiałość, bezgraniczny ból i bezgraniczna radość: dotychczasowa słaba spójność życia wewnętrznego zanikła i nowy chaos uroczyscie zaczął stwarzać jeszcze jedno gwiaździste niebo, ponieważ każdy wielki artysta nosi w sobie swoje gwiaździste niebo²²⁹.

W zdaniu tym poeta wychodzi od postawy naznaczonej zrozumieniem przyrody, cierpieniem, radością oraz wolą życia i zarysowuje w ten sposób portret wielkiego artysty. Wielki artysta to natomiast taki, który minimalizuje swoją postać do znaczenia swojego dzieła²³⁰. Według Nastasijevicia człowiek oddala się od rzeczywistości, bo używa fałszywego języka, który manipuluje prawdą. Poeta natomiast badając przyrodę jest w stanie stworzyć język, który odda głos rzeczywistości²³¹. Tu odsłania się jednocześnie rola twórcy, który skrywa się za swoim dziełem. Koncepcja ta nawiązuje do postawy ikonopisarza, który jest tylko medium, przez które przemawia Absolut²³². Autor przez akt stwarzania redukuje swoje ja do świata, który przedstawia. Ten negatywny aspekt ujmowania Nastasijević łagodzi przez wprowadzenie do autorskiego świata doświadczenia mistycznego.

²²⁷ P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića*, op. cit., s. 345. Mówiąc „ateistyczna myśl religijna”, badacz rozwija dalej temat, wiążąc go z motywami nietscheańskimi: „Rozwój poezji Nastasijevicia, szczególnie w drugiej i trzeciej fazie oscylował stale wokół poszukiwań odpowiedzi na Nietscheański problem człowieka w świecie bez Boga” – P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića*, op. cit., s. 346; nie można wszak zgodzić się z tą tezą. Brakuje w niniejszej pracy miejsca na zgłębienie tego wątku, należy jednak zasygnalizować, że w odniesieniu do miejsc bez Boga, czy ogólnie rozumianego Absolutu w poezji Nastasijevicia trafniejszym byłoby raczej zastosowanie terminu „ujęcie gnostyckie” niż religijny ateizm. Świat w omawianej poezji bywa światem bez Boga, ale zawsze pozostaje miejscem, w którym się go domniemywa i oczekuje.

²²⁸ Redukcja może być rozumiana zarówno ze względu na obraz świata przedstawionego, jak i języka. W odniesieniu do twórczości Nastasijevicia M. Šutić słusznie zauważa, że oba przejawy redukcji, to jest istotowość świata przedstawionego i eliptyczny sposób mówienia o nim łączy świadomość podmiotu lirycznego – M. Šutić, *Slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevića*, Beograd 1979, s. 129.

²²⁹ M. Nastasijević, *Nekoliko refleksija iz umetnosti*, [w:] Tenże, *Izabrana dela I*, op. cit., s. 288.

²³⁰ Niektórzy badacze twierdzą, że w ten sposób Momčilo Nastasijević realizuje symbolistyczny postulat S. Mallarmégo dotyczący bezimienności autora: „I czym się głębiej w świat zanurzy, im bliżej jest jego jądra, im prawdziwiej tworzy, poeta jest coraz bliżej jawy, która jest coraz mniej jego, ale przez to go ona bardziej i jaśniej oświeca, i jako poetę, i jako byt. Utożsamiony z zasadą istnienia, poeta, który nie ma już swojego ja, ponieważ jego jest wszystko i on jest we wszystkim, tworzy poezję bezosobową, o której śnił Mallarmé. Jak mówi Nastasijević, poeta staje się struną, która wibruje pod mocnym smyczkiem istoty rzeczy i go wybrzmiewa. Poezja wyższego rzędu to przyznanie pokonania siebie” – M. Pervić, op. cit., s. 22.

²³¹ „Kryzys języka to znak coraz większego oddalania się człowieka od prapoczątku, od tego, co jest w nim prawdziwe. C, żeby znaleźć język świata organicznego, język materii ożywionej” – M. Pervić, op. cit., s.13.

²³² P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića*, op. cit., s. 242.

1.2.2. Koncepcja drabiny bytów

W jednym ze swoich esejów poeta pisze:

Patrzę, wszystko w pełni istnienia, kamień, roślina, zwierzę, w pięknie swym jest, wszystko oprócz człowieka: ten można przyjąć, że jest nie tylko w pełni, ale wręcz w nadmiarze siebie samego, a sam z siebie nagle niezadowolony, choć mógłby się w czymś poza swym bytem cielesnym umocnić, on obraca się na przekór własnemu bytu i przeciw wszystkiemu, czym jest. A z tego, że się cały twórczy rozmach skoncentrował w nadbyciu, w proch się obróci i niwecz, żadnego bytu ani niebytu, lecz przeciwyby²³³.

W refleksji tej widać nawiązanie do koncepcji, która w sposób zasadniczy uformowała średniowieczny światopogląd. Drabina bytów – klasyfikacja całego świata przyrody, jakiej dokonał Arystoteles, stanowi bowiem główny wątek powyższych rozważań. Tak jak w pismach Stagiryty, tak i u Nastasijevicia człowiek stanowi koniec tego łańcucha ontologicznego. Arystoteles tłumaczy, że człowiek dorasta i spożywa posiłki podobnie jak roślina. Jak zwierzęta, wykazuje zdolność do przemieszczania się i do uczuć, ale oprócz tego cechuje go racjonalne myślenie, które stanowi pierwiastek boskości. To myślenie, świadomość swojego jestestwa nie stanowi jednak w rozważaniach Momčila Nastasijevicia o ludzkiej doskonałości, a wprost przeciwnie – według poety, człowiek świadomy pragnie wolności, i kierowany racjonalnym myśleniem, chce wyzwolić się również od Boga. Tym samym dokonuje się proces ludzkiej dezintegracji i upadku.

Drabina bytów, która zakłada ich rozwój i szukanie doskonałości duchowej, w tym wymiarze świata przedstawionego zaznaczona jest przez topograficzne przemieszczanie się. Dlatego na przestrzeni całej twórczości poetyckiej ujawnia się podstawowa para przeciwieństw: góra i dół, która wyznacza dwa skrajne punkty drogi do Boga. Składają się one na opozycyjną figurę miasta (dołu) – ciała i pustyni (góry) – ducha.

Dół nieustannie związany jest w tej poetyckiej wyobraźni z ludzkim biologicznym życiem. Symbolizacja i stopniowe wznoszenie rozpoczyna się od sfery związanej z upadkiem, od śmierci – jej przestrzennym wyznacznikiem jest grób (jak w wierszach *Grobnoj, Bratu*). Na tym poziomie, gdzie dominuje subiektywna perspektywa, niemożliwe jest poznanie Boga, o czym mówią następujące wersy poematu *Reči u kamenu*: „Nisko i niže, / Boga dnom, / naličje gde izvrne se u lik”²³⁴.

Dół jest nacechowany zdecydowanie negatywnie i stanowi miejsce, gdzie próżno by szukać Boga. Wiąże się z on przede wszystkim z miejskimi wartościami (czy raczej brakiem tych wartości), co sugeruje pierwotny tytuł utworu, z którego pochodzi wskazany cytat – *Grad*, czyli Miasto, znany czytelnikom poezji Nastasijevicia jako *Reči u kamenu*. W podobnym tonie opisywany jest targ, który może stanowić *pars pro toto* miasta. Miejsce to, podobnie jak przestrzeń z poematu *Reči u kamenu*, pochłania człowieka i niszczy:

Prostreli, o, prostreli.

Kamen da sam na vek.

²³³ M. Nastasijević, *Dalje za stvarnu misao*, [w:] Tenže, *Misli*, op. cit., s. 116.

²³⁴ *Ibidem*, s. 84.

Po mojoj senci da mere
smiraje i svitanja
na trgu²³⁵.

Jak jednak wskazuje powyższy fragment, miasto jednocześnie jest przestrzenią, którą człowiek może wykorzystać na drodze swojego wewnętrznego doskonalenia. Myśl ta zawiera się przede wszystkim w słowach poematu *Reči u kamenu*: „Krst na raskršću / tu nauka”²³⁶. Słowa te można odbierać jako metaforę obecności Boga w ludzkim świecie.

Biegun przeciwny dla grzesznego miasta stanowią obrazy natury. Przyroda w poezji Momčila Nastasijevicia pełni rolę świątyni, jej kapłanem jest poeta, który niczym mag wyklada świat wewnętrzny za pomocą jej atrybutów. Najgłębszym wyrazem takiego stanu rzeczy jest wiersz *Molitva*:

Blažen u tebi da zanemim
I od nema mene
stena da prozbori gori,
gora cveću.

I radost naša tebi, darodavče,
rumenilom da okadi prostore²³⁷.

W utworze tym przeplatają się dwa porządki wynikające z pól semantycznych zbudowanych wokół przyrody (*urvina, vetri, zemlji, snezi, stamen-stablo, loza, tice, grana, Gori, cveću*) i Boga (*molitva, Gospode, darodavče, okadi, žedan* [Boga – przyp. moje], *blažen*). Oba pola łączy niebo (przestrzennie rozumiana ‘góra’), o którym mówi się w podniosłym stylu – *plavetnilo, nebesa*. Ze względu na ścisłe przenikanie obu pól można stwierdzić, że utwór wyraża panteistyczną wizję relacji między absolutem i naturą. Bóg wyraża się i działa przez przyrodę:

urvina tvojih kroz ponor,
bistra me provedi
[...]
i vetri tvoji
da krše me zemlju, pregiblju²³⁸.

Dzięki temu i w tym upatrując swoją nadzieję, podmiot liryczny spragniony Boga (w początkowych wersach mówi o sobie *žedan*) czuje się gotowy na jego przyjęcie, ponieważ sam jako człowiek jest częścią przyrody. Mistyczny kontakt z naturą, pełne zjednoczenie, o które prosi podmiot liryczny może dać ukojenie. Wyraz *blažen* zastępuje *žedan*, co poeta czyni w sposób niezwykle finezyjny, wykorzystując przy tym inwersję semantyczną („*žedan* ja / *blažen* u tebi”)²³⁹.

²³⁵ *Ibidem*, s. 47.

²³⁶ *Ibidem*, s. 82.

²³⁷ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 122.

²³⁸ *Ibidem*, s. 121.

²³⁹ Właśnie ze względu na tę inwersję semantyczną w ostatnich wersach nie można zgodzić się z M. Šindiciem jakoby „Spokoju ani woni kadžidla poccie nie dostarczyły ani słownictwo biblijne ani składnia. Myśl

W twórczości Momčila Nastasijevicia można odnaleźć wiersz, który koresponduje z utworem *Molitva*. W tekście o wymownym tytule *Hram* artysta wykorzystując mityczne rozumienie kamieni jako kości matki ziemi; niczym architekt wznosi swoją poetycką wizję przyrody jako świątyni: „Potonje, znam, / rastočiće zemlja ove kosti, / dubinami da zapoje hram”²⁴⁰. Wiersz *Molitva* wyrażał pragnienie współuczestniczenia w dziele stworzenia, aby móc świadczyć o pięknie i pisany jest jakby z perspektywy wszechogarniającej przyrody. Natomiast w utworze *Hram* pragnienie zjednoczenia z przyrodą uzupełnione jest o inne doświadczenie, kreślony jest z perspektywy bardzo intymnej – opisuje się w nim cierpienie, jakie towarzyszy unicestwianiu własnego „ja” w procesie poszukiwania sensu. Podmiot liryczny uważa, że gdy człowiek zamilknie, stłumi swoją osobowość, wtedy pojawi się głos Istoty-Natury-Boga:

I obnevidi oko,
gde progledala duša
neproboja kroz tvrđi
prostrela zid²⁴¹.

Ze swojego milczenia podmiot liryczny tworzy przestrzeń²⁴² otwartą na obecność *sacrum*.

1.2.3. Elementy tradycji apostołskiej – „Bycie w świecie i poza światem” bohatera lirycznego

Dotychczas jedną z postaw podmiotu lirycznego zidentyfikowano w niniejszej pracy jako pokornego sługę Bożego (*smerni rab*). Jednak tradycja średniowieczna jest widoczna nie tylko w tej postawie podmiotu, ale także w stanowisku, które w poezji Nastasijevicia można by określić jako rozśpiewany żebrak (*božjak raspevani*). Przyglądając się fragmentowi wiersza *Božjak*:

Obol mi pruže, majko,
Po drhtaj Boga,
Ja njima na dar,
Božjak ja raspevani²⁴³

apokryficzna ma w sobie skryte ludzkie pragnienie, aby w jedności z Bogiem stać się jego przeciwieństwem – niebogiem, który niemo przemówi istotą bytu i rzeczy.” – M. Šindić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 79.

²⁴⁰ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 106.

²⁴¹ *Ibidem*, s. 107.

²⁴² Przestrzeń ta swoim opisem wywołuje skojarzenia z katedrą gotycką: *rastočiće zemlja ove kosti / dubinami da zapoje hram* – *Ibidem*, s. 106. Oczywiście ta aluzja względem średniowiecznej katedry jest bardzo dyskretna, tak jak niektóre nawiązania biblijne, których zaangażowany czytelnik stale odkrywa coraz więcej. Symbolika świątyni wykorzystywana w twórczości Nastasijevicia stanowi dobry, a jednocześnie jeden z wielu przykładów paralelizmu tradycji biblijnej i mitologicznej – elementy tradycji chrześcijańskiej (skojarzenia związane z katedrą gotycką czy też ogólnie rozumiane nawiązania względem świątyni) funkcjonują paralelnie z pojawiającym się pogańskim totemem drzewa („*korenom u potaji*”; *Ibidem*, s. 107).

²⁴³ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 43.

przedstawioną postać (tu podmiot liryczny) można przyrównać – kierując się takimi jej cechami jak: ubóstwo, wyrzeczenie, sytuowanie się względem społeczności na marginesie, a jednocześnie w centrum jej rozwoju oraz wesołość (czy może raczej wesołkowość) połączona z poczuciem misji odnowy w duchu Syna Bożego – do świętego szaleńca Chrystusowego. Wiersz ten sytuuje się w cyklu *Bdenje* i nie jest jedynym, w którym można dostrzec nawiązania do postaci jurodiwych (*Christa radi*). Na takie skojarzenia pozwalają przede wszystkim następujące motywy w wierszach Nastasijevicia, które jednocześnie składają się na aspekty duchowości *Christa radi*: bycie w nieustannej drodze – pielgrzymowanie, wyrzeczenie się świata – asceza przy jednoczesnym wykorzystaniu świata do zintensyfikowania procesu umierania, wątki demonologiczne, mowa na pograniczu dziwactwa i prorocтва. Elementy te składają się na charakterystyczną figurę rozszczępienia – dualizm działania podmiotu lirycznego. Ich obecność jest szczególnie zaznaczona w cyklu *Bdenje*.

Podmiot, wobec którego można zastosować roboczą nazwę Bożjak – Żebrak, względem świata sytuuje się na zasadach szczelinowości²⁴⁴:

Zavapim
al' izvije se glas.
Miloglasan je negde na zvezdi spas,
što bolni pevač promucah ovde dole.

Jer nema ruke da razdreši nam čvor²⁴⁵.

Postać liryczna czuje się jakby była nie z tego świata, ale jednocześnie otoczenie, w którym przebywa jest jej swojskie, znane. Należy zauważyć, że miejscem eksponowanym w cyklu *Bdenje* jest targ, czyli przestrzeń publiczna, dopiero względem *homini publici* sytuuje się jednostka, tu podmiot liryczny. Zachowuje się on jak nowoprzyjezdny, ale jednocześnie widać, że dana przestrzeń nie jest mu obca:

I ja bih u vrevi
da vrvim,
osama na trgu me snađe,
tišina nijnom huku:

kud oni šestarim
sa rujnih lica štijem lobanje kob²⁴⁶.

Targ jako miejsce jest szczególnie również ze względu na wpisaną weń celowość i ostateczność. Niesie ze sobą podobne znacznie, jakim jest obdarzona na przykład przy-

²⁴⁴ „Jurodiwy nawiedza świat skądinąd, jest niczym ‘gość i pielgrzym na tej ziemi’ (Hbr 11,13). Przybywając tu z ‘zaświatów’ – niekiedy z siłą meteoru – żłobi lub rozwiera szczelinę w świecie. Jego inwazja niepokoi ‘świat’, naruszając jego spójność i stabilność, ale zarazem jurodiwy pozostaje właśnie ową szczeliną w świecie. Od tej chwili – od momentu ‘przybycia’ – świat i jurodiwy są ze sobą szczepieni tym osobliwym, na wskroś paradoksalnym rodzajem szczelinowatego rozszczępienia” – C. Wodziński, *Św. Idiota: projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2009, s. 44-45.

²⁴⁵ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 40.

²⁴⁶ *Ibidem*, s. 46.

stań czy port. Zapewne wynika to z niegdysiejszej tradycji, kiedy to targ odbywający się raz na długi czas stanowił bardzo istotny, można by powiedzieć finalny dzień w roku dla miasta, do którego zjeżdżali się ludzie z najodleglejszych zakątków świata. Do takich przybyszów nie należy podmiot liryczny z wiersza *Osama na trgu*, ponieważ wędrówka osoby mówiącej w wierszu zaczyna się dopiero właśnie tutaj, gdzie inni uznali się za trzymać: „To kuda neprehoz im, / čudno mi se otvori put”²⁴⁷. Miasto zatem wraz z jego najgłośniejszymi miejscami – jak na przykład targiem – staje się początkiem wędrówki podmiotu lirycznego z cyklu *Bdenje*. Warto w tym momencie przytoczyć słowa Cezarego Wodzińskiego, które w doskonały sposób oddają sens wędrówki tak Jurodiwego, jak i podmiotu lirycznego z wiersza *Osama na trgu*: „Pielgrzymowanie jurodiwego [...] oznacza wschodzenie, które nie zna ‘swojskości’ i ‘tutejszości’ jako kresu wędrówki. Nie zna zaspokojenia w przystani bycia u siebie. Syn prawdziwie marnotrawny nigdy nie wraca do domu swego ojca. I wciąż poszukuje tego czego nie utracił”²⁴⁸. Ten aspekt odwiecznej wędrówki Jurodiwego i postaci z utworów Momčila Nastasijevicia doskonale oddają pierwszy i ostatni wiersz z cyklu *Bdenje*. Cykl ten rozpoczyna znaczący w swojej inicjacyjnej wymowie wiersz *Molitva* wraz z jednymi z pierwszych słów: „tihu po mucu brodim, smerni rab”²⁴⁹, zamyka natomiast wspomniany utwór *Roditelju*²⁵⁰. Wiersz rozpoczynający subtelnie naznacza duchowy rodzaj drogi jaką kroczy *Božjak*:

Smagnem li ovo dubinom u večernju,
ili je tih poij,
il’ dubina se otvori gde bolelo?
Tihu pomuci brodim smerni rab²⁵¹.

W pełni natomiast motyw syna marnotrawnego, który jest stale w drodze do swego ojca rozwija wiersz ostatni:

Ko si?
ko i kuda ja,
plod bez ploda tvoj
[...]
Sin, evo, progledavam.
Mrenjem za života
Skidam za sebe slepi rođaja znak.

²⁴⁷ *Ibidem*, s. 46.

²⁴⁸ C. Wodziński, *op. cit.*, s. 46-47.

²⁴⁹ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 39. Bohater liryczny w cyklu *Bdenje* mówi o sobie najczęściej ‘rab’, słowo to można tłumaczyć jako ‘uniżony’ lub dosłownie – ‘sługa’. Stanowi ono w kontekście poezji Momčila Nastasijevicia synonim słowa ‘božjak’ – ubogi. Oba wyrażenia generują postawę chrystologiczną.

²⁵⁰ Na tej podstawie również można mówić o jednolitości cyklu – oprócz jednorodnej konstrukcji bohatera i podmiotu lirycznego, w wierszach z cyklu *Bdenje* można wskazać na jednego wciąż tego samego adresata wypowiedzi lirycznej, do którego osoba mówiąca w wierszu zwraca się w każdym niemalże utworze. Ponadto w identyfikacji adresata pomaga klamrowość tych inkantacji, gdzie na początku czytelnik ma do czynienia z modlitwą, na końcu zaś pada zawołanie: *Roditelju*. Pozwala to między innymi na wskazanie tutaj jako adresata wypowiedzi lirycznej Boga Ojca.

²⁵¹ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 39.

[...]

No voljom, te ne sazdala me,
Put otvaram, evo,
Sebi za uništenje,
Nerođenima za mir²⁵².

Oba wiersze nie tylko w znaczący sposób nakreślają odbiorcę słów osoby mówiącej w wierszach jako Boga, ale także pośrednio definiują rodzaj drogi, którą kroczy bohater wypowiedzi lirycznej – jest to ścieżka duchowa, po drabinie wtajemniczenia *Božjak* wznosi się ku Bogu. W sposobie ukazania działania bohatera lirycznego pojawia się pewien dualizm – przebywa on fizycznie pewną drogą (na przykład wyprawia się na targ), a jednocześnie pielgrzymuje w głąb własnej duszy²⁵³.

Oprócz nieustannego „bycia w drodze” kolejną cechą tak jurodiwego, jak i bohatera, czyli podmiotu wypowiedzi lirycznej cyklu *Bdenje*, jest gest wyrzeczenia się świata – pozostawanie w ascezie. W zakresie tego aspektu również można zauważyć pewien dualizm, zwany również przez Cezarego Wodzińskiego paradoksem. Autor książki *Św. Idiota* zwraca bowiem uwagę na kolejne wewnętrzne zagęszczenie paradoksalności jurodiwego przebywania: „rzucić się w świat, ale – aby mu urągać, ale aby mu urągać – trzeba się wyprowadzić ze świata”²⁵⁴. Prośba o pomoc w wyrzeczeniu się świata zawarta została już na wstępie, w wymownym wierszu *Molitva*, w którym to podmiot liryczny symbolicznie prosi o odarcie z korzeni, innymi słowy o „wyrwanie” z więzów, jakimi osaczył go ludzki świat:

Dublje dno duši no stradanju,
bez dna reč ova smerna u večernju.
Koren je ovo,
crva mi, oče, u nagrizanje,
rastoči o rastoči raba²⁵⁵.

Jednocześnie tylko usytuowanie względem innych może odsłonić kolejny wymiar drogi jurodiwego. Wyzyskując swoją obcość – ta może być eksponowana tylko wobec tego, co jest zintegrowane swojskością (czyli jakiejś społeczności objętej wspólną tradycją, na przykład miasta²⁵⁶, por. wiersz *Na trgu*) – podobnie bohater liryczny cyklu *Bdenje* realizuje kolejny wymiar jurodiwego przebywania w świecie. Bycie obcym tutaj łączy się z samoponiżeniem – „im ‘niżej’, tym bardziej obco, tym dalej od tego, co w świecie uchodzi za bliskie i przytulne”²⁵⁷:

²⁵² *Ibidem*, s. 58.

²⁵³ Motyw drogi pojawia się także w pozostałych wierszach z cyklu *Bdenje*: *Molitva* („Tiho po mucii brodim smerni rab”), *Božjak* („Hodi on”), *Osama na trgu* („To kuda neprehod im, / čudno mi se otvori put, / To kuda stupaj ih laki, / stuknem, brale”), *Jedinoj* („do u bespuće, znaj / putem je ovim grenje”), *Sivi trenutak* („greš ovaj čudni put”).

²⁵⁴ C. Wodziński, *op. cit.*, s. 54.

²⁵⁵ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 39.

²⁵⁶ W kontekście interpretacji przedstawionej przez autorkę pracy, podmiot liryczny, czyli tu postać, u której można dopatrzeć się rysów Jurodiwego, przez wprowadzenie do miasta zostaje wystawiony na pokuszenie. Nie pustynia, ale miasto staje się tu polem walki sługi Bożego z demonami.

²⁵⁷ C. Wodziński, *op. cit.*, s. 47.

Prostreli, o prostreli me raba.
Prominu njinom
sablasno ovo ostajanje.

Prostreli, o, prostreli.
Kamen da sam na vek.

Po mojoj senci da mere
smiraje i svitanja
na trgu²⁵⁸.

Tutaj, jak i w odniesieniu do żywotów szaleńców Chrystusowych samoponizienie pogłębia efekt obcości. Dziwna jest droga przybycia podmiotu lirycznego do ludzi, ale i dziwne jest jego z nimi obcowanie. Chce on zaniknąć: „Zalapim toplo iz ove oporine tela”²⁵⁹, „i dublje li nas nema / dublje se otvori spasenje”²⁶⁰, „Tonu bez potonuća, bez dna u nalaženju, bez dna se izgube stvorenja”²⁶¹, pragnie być zgładzonym: „Silovito me čemerom pros treli”²⁶², bywa składany w ofierze: „Obol mi pruže, majko /, po drhtaj Boga/ ja njima na dar”²⁶³, chce pozostać wykluczony przez chorobę: „Nema za mene bilja ode dole”²⁶⁴, prosi o przeistoczenie w kamień: „Prostreli, o, prostreli. / Kamen da sam na vek. / Po mojoj senci da mere / smiraje i svitanja”²⁶⁵. Każda z tych form bytu, mimo że całkiem konkretna i przestrzenna, docelowo ma doprowadzić podmiot przeżywający owo jestwo do rozpląnięcia się w świecie. Znikanie jest jednym z fenomenów tak jurodiwych, jak i postaci z cyklu *Bdenje*. W wierszu *Trag* można wyczytać: „Tonu bez potonuća, / bez dna u nalaženju, / bez dna se izgube stvorenja”²⁶⁶. Domyka ten charakterystyczny gest wyzreczenia sposób, w jaki bohater liryczny traktuje swoje ciało. Najczęściej mówi on o sobie: *boljezan*²⁶⁷, *boljni*²⁶⁸, *umin iz rana*²⁶⁹, *mukotrpan*²⁷⁰, *grobom pjan*²⁷¹. Doznania te, jakże potrzebne dla zbawienia duszy podmiotu lirycznego, czerpie on z „bycia w świecie”:

Rad' mene mirujete:
tiho i tiše,
umin iz rana.
To mukotrpan,
druzi za vas neme,

²⁵⁸ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 46-47.

²⁵⁹ *Ibidem*, s. 39.

²⁶⁰ *Ibidem*, s. 51.

²⁶¹ *Ibidem*, s. 49.

²⁶² *Ibidem*, s. 41.

²⁶³ *Ibidem*, s. 43.

²⁶⁴ *Ibidem*, s. 45.

²⁶⁵ *Ibidem*, s. 47.

²⁶⁶ *Ibidem*, s. 49.

²⁶⁷ *Ibidem*, s. 39.

²⁶⁸ *Ibidem*, s. 40.

²⁶⁹ *Ibidem*, s. 52.

²⁷⁰ *Ibidem*, s. 52.

²⁷¹ *Ibidem*, s. 55.

šapatom visinama
kazujem blagu reč²⁷².

Świat, inni są dla podmiotu lirycznego niczym soczewka, która skupia, intensyfikuje doświadczenie bólu czy wręcz umierania. Takie usytuowanie względem świata przedstawionego sprawia, że bohater cyklu *Bdenje* (często podmiot liryczny) jawi się jako samotnik – osamotnienie jako jedna z form wyrzeczenia jest bowiem dla niego charakterystyczne. Nie przeczy to jednak sytuacjom, w których pojawia się postać jego towarzysza, osoby, która pełni rolę powiernika. Funkcja tej osoby zaznaczona jest zwrotem: „druže u tajni”²⁷³. W tym momencie należy zwrócić uwagę na przypadek wołacza, którym posłużyła się osoba mówiąca w wierszu. Nabiera to znaczenia przy konfrontacji z sytuacją, kiedy stwierdza się, kto jest adresatem w cyklu *Bdenje*. Bywa nim, o czym już wspomniano, Bóg (*Molitva, Osama na trgu, Roditelju*), bywa Matka (Boska?) (*Gospri, Božjak*), podmiot liryczny zwraca się sam do siebie (*Trag*), Brat (*Dve rane, Bratu*), Kobieta, którą można utożsamiać ze Śmiercią (*Jedinoj, Grobnoj*). Są to zatem osoby z najbliższego otoczenia podmiotu lirycznego i w pewien sposób zataczają one krąg jego relacji intymnych. Nie sposób jednoznacznie stwierdzić kim jest *drug u tajni*, może nim być bowiem każda z przytoczonych osób. Ale może nim być także jeszcze ktoś o kim nie wspomniano – odbiorca poezji Nastasijevicia, interpretator, który zostaje w metaliteracki sposób zaproszony do współobcowania ze słowem poetyckim. Jakkolwiek by rozważać tę kwestię, trudno zaprzeczyć – figura towarzysza-powiernika jest w cyklu *Bdenje* jasno zaznaczona i niejednokrotnie podobny zwrot pojawia się bowiem ponownie w wierszu *Mirovanje drveća*, ale w innej liczbie wołacza:

Sve boli. Mili druzi,
rad' mene mirujete.
[...]
Mili druzi,
boli li kad vam
sekira zaseč telo?
[...]
To mukotrpan,
druzi, za vas neme,

šapatom visinama
kazujem blagu reč²⁷⁴.

Tu świadkiem, a jednocześnie cichym towarzyszem życia podmiotu lirycznego staje się przyroda.

Tak jak życie Jurodiwego, tak losy podmiotu lirycznego nie są pozbawione wątków demonologicznych, pojawiają się one tutaj pod postacią Kobiety, którą ze względu na umieszczenie w konotacjach: ciemność, kości, grób można interpretować jako śmierć. Wydawać by się to mogło paradoksalne, ale ta Kobieta-Śmierć przedstawia się podmiotowi lirycznemu jako pokusa:

²⁷² *Ibidem*, s. 53.

²⁷³ *Ibidem*, s. 54.

²⁷⁴ *Ibidem*, s. 52.

Bliži se.
Zlatna odora na njoj.
Smrcu pozlati.

Mirisne moje,
toplo li umirete.

Raskoš je ovo u meni sete.
Kropi u jesenji dan.

Kropite, sestre,
voljene vas preživim,
s jeseni do jeseni gusnem u zlato.

Zlatom kao vi
na pohodu zajesenim
raskoši prolijem svih umiranja²⁷⁵

a jednocześnie cel jego poszukiwań. Rzecz staje się zrozumiała dopiero w kontekście. Podmiot liryczny zmierza ku śmierci, stanowi ona jego duchowe spełnienie, ale jednocześnie rychła śmierć jest dla niego pokusą, ułatwieniem w trudnej wędrówce do Boga, na które ćwiczący się w umartwieniach nie może sobie pozwolić:

Za ožiljkom se
u vidanje prikrade,
bleda vidarica bez nade.

Al' kaže se mi doljina.
Romori što je škrgut ovde dole.
Tiho se tamo sjaranilo.
Što se krvavo ovde mrzi i ljubi.

Nema za mene bilja ovde dole²⁷⁶.

Nie tylko w warstwie tworów przedstawionych, ale też w warstwie słownej, w sposobie wypowiedzania się podmiotu lirycznego można dostrzec elementy jurodiwego „bycia w świecie”. Sposób zarysowania sytuacji przez osobę mówiącą w wierszach przypomina miejscami mowę proroków – na przykład w utworze *Predvečerje*. Osoba mówiąca w wierszach wykazuje także silne tendencje do wyrażania się w sposób enigmatyczny i, można by rzec, magiczny:

Čudno li me slobodi ovo
čudnije li veza.

²⁷⁵ *Ibidem*, s. 25.

²⁷⁶ *Ibidem*, s. 44-45.

Ljubeći šta li to ubijam,
jeza je ovo, oh jeza²⁷⁷.

Sposób wyrażania się przez podmiot liryczny paradoksalnie współgzystuje z pochwałą anty-mowy-milczenia, spotykaną niemalże w każdym wierszu, nie tylko cyklu *Bdenje*:

Rad' mene mirujete:
tiho i tiše,
umin iz rana.
To mukotrpan,
druzi, za vas neme,

šapatom visinama
kazujem blagu reč²⁷⁸.

W całej postawie podmiotu lirycznego, przyglądając się jego wędrownemu, ascetycznemu sposobowi bycia, wątkom demonologicznym i właściwościom mowy, można dostrzec charakterystyczny dualizm działania typowy dla postawy Jurodiwego – „bycie w drodze” jest tutaj nietożsamy z docieraniem do celu: „do u bespuće, znaj, / putem je ovim grenje”²⁷⁹; świat wykorzystywany jest w celu pogłębienia praktyk ascetycznych: „To kuda neprohod im, / čudno mi se otvori put”²⁸⁰; śmierć traktuje się jako pokusę i zbawienie: „grobom pjan [...] o grobno li mi skrkava / kostima tvojim svanuće”²⁸¹; mowa podmiotu jest rozproszona i zogniskowana w milczeniu:

Tiho i tiše
[...]
šapatom visinama
kazujem blagu reč²⁸².

1.3. Tradycja hezychastyczna – postawy „redukcjonistyczne” podmiotu lirycznego

U źródeł doświadczenia mistycznego w poezji Momčila Nastasijevicia legła tradycja hezychastyczna²⁸³, którą aktualizował on przez lekturę religijnych tekstów staroserbskich

²⁷⁷ *Ibidem*, s. 49.

²⁷⁸ *Ibidem*, s. 53.

²⁷⁹ *Ibidem*, s. 47.

²⁸⁰ *Ibidem*, s. 46.

²⁸¹ *Ibidem*, s. 55.

²⁸² *Ibidem*, s. 53.

²⁸³ Bywa też, że tę poetycką przestrzeń doświadczenia mistycznego, które pozwala na umniejszenie własnej osoby (Artysty) łączy się z tradycją franciszkańską. O franciszkanizmie jako o jednym z nurtów religijnych obecnych w twórczości serbskiego poety pisze N. Strajnić w swej rozprawie doktorskiej (N. Strajnić, *Momčilo Nastasijević, pjesnik izvornoga sačinjanja*, Osijek 1976, s. 34), odnosząc się do zdania Miodraga Pavlovicia: „znajdujemy dowody, że Nastasijević dobrze znał dzieło Franciszka z Asyżu, którego bezpośredni wpływ widać w utworze *Molitva*” – M. Pavlović, *Momčilo Nastasijević*, „Letopis Matice Srpske” 1963, nr 139/3, s. 238. Na zdanie to powołuje się także w swoich wypowiedziach inny krytyk literacki M. Šindić (M. Šindić, *op.cit.*,

oraz dzięki możliwości zapoznania z dwiema najlepszymi pozycjami książkowymi (Milivoje Vasić, *Žica i Lazarica. Studije iz srpske umetnosti srednjeg veka*, Beograd 1928 oraz Georgije Ostrogorski, *Svetogorski isihasti i njegovi protivnici*, Beograd 1931), jakie zostały wydane w czasie kiedy tworzył poeta. Autor, żywo zainteresowany serbskim średniowieczem mógł się zapoznać zwłaszcza z książką *Žica i Lazarica*, w której sztukę serbskiego średniowiecza tłumaczy się przez zjawisko hezychazmu. Ślady tej tradycji widoczne są w konkretnych utworach. Pięć podstawowych cnót (milczenie, wyrzeczenie, czuwanie, wyciszenie wewnętrzne, cierpienie), które musi opanować hezychasta, aby doświadczyć obecności Światła Bożego (z Góry Tabor) jest obecnych również w omawianej poezji, zarówno z nazwy, jak i w rozszerzonym opisie²⁸⁴.

1.3.1. Figura milczenia w poezji Momčila Nastasijevicia

Milczenie w poezji Momčila Nastasijevicia jest zasadą generalną życia duchowego, „jer je tiho satkana duša”²⁸⁵. Ze względu na szczególne rozbudowanie tej figury i jej istotne miejsce w autorskiej koncepcji poezji stale się do niej w naszej pracy powraca. Odwołując się do tradycji hesychastycznej w twórczości poety, dodać jednak należy, że nie traktuje jej on jako determinanty swojej twórczości, ale wybiera jedynie pewne elementy tej tradycji do przedstawienia własnej wizji doświadczenia mistycznego dostępnego Artyście, które pomaga mu zredukować siebie w imię własnego dzieła.

Wracając do Nastasijevicia pojęcia Nadrzeczywistości i relacji względem jej odbiorcy, którym – jako najbardziej eksponowanym – w omawianej twórczości jest „ja” liryczne utożsamiane z podmiotem czynności twórczych, przedstawicielem Artystów, dostrzec można stosunek odpowiedniości – ten sam, który jest charakterystyczny dla pojęć makro- i mikrokosmosu. Doskonały przykład w tym zakresie stanowi najbardziej hermetyczny cykl poetycki – *Gluhote*²⁸⁶, który ma charakter dychotomiczny. Świat przedstawiony dzieli się na ten wewnętrzny (którego symbolem jest serce) – ludzki oraz zewnętrzny – absolutny o wymiarze religijnym: „I do neba kad,/ i pakla, / teži tim sercu muk”²⁸⁷.

Serce, odwieczny symbol ludzkich przeżyć wewnętrznych, ze światem Absolutnym łączy Słowo. Wiersz w bardzo subtelny sposób nawiązuje do wcielenia Słowa Bożego, mówiąc o przemianie *neizrečja* u *reč*, wszystkie zaś wysiłki podmiotu lirycznego zmierzają ku odwrotnej sytuacji, chcą zwrócić Słowu jego kosmiczną wielkość. Przywracanie Słowu jego pierwotnego majestatu odbywa się na drodze mistycznej, wypełnionej hezychastycznymi cnotami milczenia („Lepota jer / zaslepi me, / i nem”²⁸⁸), wyrzeczenia („Lek

s. 79). Obecność tradycji hezychastycznej w omawianej twórczości zdaje się mieć jednak większe uzasadnienie. W literaturze przedmiotu zdarza się również, że występowanie w poezji Nastasijevicia motywów pięciu wspomnianych cnót w postaci milczenia, ascezy, czuwania, wyciszenia i cierpienia bywa również interpretowane w kontekście buddyzmu zen (Z. Glušćević, *Prilog tumačenju poetike Momčila Nastasijevicia. Pevanje kao put od individualnog do univerzalnog*, „Povelja” 1971, nr 1, s. 22), chińskiej gnozy Tao Te Kinga (M. Pavlović, *Antologija srpskog pesništva*, Beograd 1964, s. 181), czy hinduizmu (P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevicia*, op. cit., s. 230).

²⁸⁴ P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevicia*, op. cit., s. 222-223.

²⁸⁵ *Ibidem*, s. 45.

²⁸⁶ K. Kvas, *Gluhote Momčila Nastasijevicia u svetlu Rifaterovog tumačenja poezije*, „Književna istorija” 2004, nr 124, s. 381-405.

²⁸⁷ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 61.

²⁸⁸ *Ibidem*, s. 66.

si, / a gnjjem u sercu²⁸⁹), czuwania („Gluho te u noći ove, / u dnevi bim²⁹⁰), cierpienia („muk ovaj rastočenja²⁹¹) a przede wszystkim wewnętrznego wyciszenia („O miruj / preteško moje, / kami kamena mene, / mukla steno²⁹²), które opiewa właściwie cały poemat, oddając niemalże wszystkie jego odcienie²⁹³. Podmiot czynności twórczych, pragnąc oddać Słowu jego majestat, ścisza głos swojego serca i pozwala przemówić pięknu tworzenia, jakie rodzi się z ludzkiego cierpienia:

Bol,
i zacrnelo.
Al' hoću, jer biva,
rana li,
duboko da je živa²⁹⁴.

Nie sposób nie zauważyć, że działania podmiotu lirycznego nabierają wymiaru chryzologicznego, a kreowanie, wydobywanie ciszy, pozwala zaistnieć słowu poetyckiemu w wymiarze mistycznym, obdarzone jest ono bowiem mocą przemiany:

Iz pakla ovog
za zraku nekud raja.

Iz greha
da je neko svet

I muku ovom,
i mutnji
da nije kraja.

Za blagoslov taj
Na vek, na vek klet²⁹⁵.

Aron Guriewicz mówi, że w oczach człowieka średniowiecza świat jawi się jako „napisana boską ręką księga, w której każda istota jest słowem, pełnym ukrytego sensu²⁹⁶. Czytając cykl *Gluhote*, jak i inne utwory z zakresu omawianej twórczości, odbiorca ma wrażenie, że wyrażona jest w nich podobna perspektywa poznawcza. Każdy fragment poematu stanowi bowiem próbę wydobywania znaczenia Słowa. Cykl *Gluhote* nie stanowi wyjątku, ale jest tylko przykładem obecnej w całej twórczości Momčila Nastasijevicia

²⁸⁹ *Ibidem*, s. 67.

²⁹⁰ *Ibidem*, s. 66.

²⁹¹ *Ibidem*, s. 68.

²⁹² *Ibidem*, s. 61.

²⁹³ V. Dimitrijević przypomina, że „człowiekowi dawnych czasów w milczeniu – hezychii – dane było widzieć jeden z najwyższych przejawów wieczności i boskości. Tak też Awierincew w swojej książce *Poëtika rannevizantijskoj literatury* odnotowywał, że neoplatonik Proklos nauczał, że Logos poprzedza milczenie, w którym to jest zakorzeniony, a chrześcijański geniusz Grzegorz z Nazjanzu, zwany Teologiem chciał Bogu dedykować ‘wysławianie bez słów’” – V. Dimitrijević, *Visoko je zapisano, op. cit.*, s. 16.

²⁹⁴ *Ibidem*, s. 70.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1976, s. 56.

sakralizującej postawy podmiotu lirycznego i wyrazem poetyckiego namaszczenia tekstu, który nieustannie szuka paraleli ze Słowem natchnionym.

1.3.2. Wyrzeczenie i cierpienie jako źródła doświadczenia mistycznego

Wyrzeczenie objawia się głównie przez odmowę prokreacji, przeciwstawienie się teorii sprowadzającej życie człowieka do wymiaru biologicznego²⁹⁷. Do najbardziej znamienych pod tym względem należą słowa podmiotu lirycznego, jakie kieruje do Boga:

Plod bez ploda tvoj,
I sudnja ova u meni reč?

Sin, evo, progledavam.
Mrenjem za života
Skidam sa sebe slepi rođaja znak.

I ne kao ti
Strmoglav oplodanju
Slepo na pir²⁹⁸.

Podmiot liryczny obiera inną niż tytułowy Rodzic drogę. Siłę instynktu (potrzebę płodzenia) przeciwstawia sile woli (chęci tworzenia):

No voljom te ne sazđala me,
Put otvaram evo,
Sebi za uništenje,
Nerođen'ma za mir²⁹⁹.

Decyduje się on na postugę słowa, choć drogę tę charakteryzuje „mrenje za života” i „uništenje”. Postługa słowa w oczach podmiotu naznaczona jest poświęceniem i nie ma określonego celu: „Hudi svoj gospo, / Na pesmu proćerdavam vek”³⁰⁰.

Cierpienie, wszechobecne w poezji Nastasijevicia, należy podzielić na metafizyczne, które nie determinuje sytuacji lirycznej i które najczęściej określane jest słowem *tuga* (wiersze *Česmi kraj puta*, *Osama na trgu*, *Tuga u kamenu*, *Tuga*) oraz egzystencjalne, na które odpowiedzi się szuka u Boga³⁰¹, a które najczęściej zawiera się w prośbie *rastoči raba*. Człowiek według Nastasijevicia jest grzesznikiem skazanym na męki i tylko przez

²⁹⁷ Według Đ.J. Janicia poeta rezygnuje z możliwości biologicznego przedłużenia swojego rodu, ponieważ oznacza ono trwanie w grzechu prarodzciców (Đ.J. Janić, *Bog u poeziji Momčila Nastasijevića*, „Teološki pogledi” 1971, nr 72, s. 69). P. Milosavljević przeciwstawia się jednak takiemu stwierdzeniu i przypomina, że w jednej z pierwszych prób poetyckich M. Nastasijevicia można odnaleźć słowa: „s belegom grešnog zaćeća” – M. Nastasijević, *Dve rane, Dodir pokajni moj*, [w:] M. Nastasijević, *Rane pesme i varijante. Celokupna dela*, knj. 9, Beograd 1939, s. 69. Inni badacze natomiast zauważają w geście odmowy prokreacji elementy tradycji manicheistycznej; por. M. Šutić, *Slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 112.

²⁹⁸ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 58.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ *Ibidem*, s. 40.

³⁰¹ M. Šindić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, *op. cit.* s. 115.

naśladowanie Chrystusa może doznać oczyszczenia. Motyw czuwania, przygotowania i oczekiwania na przyjęcie Pana jest szczególnie zaznaczony w cyklu o wymownym tytule *Bdenje*. Cykl ten rozpoczyna modlitwa z prośbą o zesłanie cierpienia, które umocni pokornego sługę, a w kolejnym utworze pada zawołanie *smiluj se!* – stopniowo budowane jest napięcie związane z przyjściem Pana i dniem sądu ostatecznego (temat ten zawiera utwór *Pređvečerje*): „I dublje li nas nema / dublje se otvori spasenje”³⁰²; „Iza sna snu dublje / bude probuđenje”³⁰³.

Wyciszenie dotyczy przede wszystkim ucieczki od świata, zarówno w sensie dystansu wobec natury („Travka se traci nagnula ja sam”³⁰⁴), jak i miasta:

Prostreli, o, prostreli
Kamen da sam na vek.
Po mojoj sencu da mere
smiraje i svitanja
na trgu³⁰⁵.

1.4. Ikonograficzna estetyka metafizyczna

Jeśli przyjmiemy tezę poety, według której określa on sztukę jako formę religii, niezbędne staje się odszukanie referencji pozwalającej na właściwą interpretację symboli pojawiających się w dziele otwartym na perspektywę eschatologiczną. W zakresie tym przydatna i adekwatna okazuje się być sztuka ikonografii, która również „zakłada określoną koncepcję rzeczywistości, a mianowicie rzeczywistości ‘bogatej’, wielowarstwowej i wielopiętrowej, w szczególności zaś niedającej się wyczerpać poznawczo przy pomocy jednego, raz na zawsze ustalonego zespołu metod badawczych i jednego języka, który by opisywał rezultaty ich zastosowania”³⁰⁶.

Przypomnijmy – świat w twórczości serbskiego poety jawi się jako świat stworzony przez Boga (Absolut), którego utożsamia się z Artystą, dlatego rzeczom objawionym można przypisać wartości charakterystyczne dla dzieła sztuki. I odwrotnie, znaczenie sztuki polega na tym, iż stanowi ona przejaw Nadrzeczywistości, to znaczy, że obdarzona jest cechami metafizycznymi. Wychodząc od stwierdzenia, że świat może być rozumiany jako dzieło sztuki stworzone przez Boga, trzeba dojść do pytania o przejaw Absolutu, czy raczej tutaj w odniesieniu do terminu Nastasijevicia – Nadrzeczywistości w świecie / dziele. Wówczas dostrzegalna jest pierwsza wspólna dla warsztatu ikonograficznego i twórczości serbskiego poety refleksja wypływająca z pojęcia antynomii³⁰⁷. Znaczący dla jej uchwycenia jest ten oto fragment z eseju poety:

Życie uchwycone w swojej zupełnej całości, to pierwszy warunek sztuki: od tego momentu każdy jego przejaw, chociaż i ten najdrobniejszy, ma kosmiczne znaczenie. I nawet najważniej-

³⁰² M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 47.

³⁰³ *Ibidem*, s. 57.

³⁰⁴ *Ibidem*, s. 13.

³⁰⁵ *Ibidem*, s. 47.

³⁰⁶ D. Jewdokimow, *Człowiek przemieniony: Fiodor M. Dostojewski wobec tradycji Kościoła Wschodniego*, Poznań 2009, s. 56.

³⁰⁷ Por. S. Bułgakow, *Antynomia ikony*, [w:] *Tenże, Ikona i kult ikony*, tłum. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 27-37.

szy szczegół pozbawiony jest sensu, jeśli nie pozostaje w organicznym związku z całością. Nie można jako całość pojąć czegoś, jeśli w pozornie rozdzielnych i różnych rzeczach, nie dostrzeżemy zasady, która je łączy i scala. Duchy najwyższe zazwyczaj tę zasadę znajdowały w Bogu: on z tej strony rzeczywistości jest ich w duszach. W samej rzeczywistości to zasada piękna, z tamtej strony rzeczywistości – tajemnica. I patrzcie, jak silna, mocna więź łączy ludzką duszę, przez istotę rzeczy z nieosiągalną tajemnicą nadrzeczywistości³⁰⁸.

Tu właśnie według Nastasijewicia definiuje się istotna zasada twórczego warsztatu. Przejawy świata, poszczególne jego elementy są ze sobą wzajemnie i z Nadrzeczywistością bezpośrednio niezwiązane. Jako byty w pełni samodzielne nie miałyby jednak sensu, ponieważ zostały odgórnie przez Boga stworzone celowo, a przez to stanowią niepodzielną całość. Zasadę tę w świecie ludzi wyraża dusza, w planie kosmicznym zaś tajemnica istnienia. Natomiast w samej rzeczywistości, którą można utożsamić zarówno z dziełami Boga (przyroda), jak i wytworami ludzkiej działalności (na przykład twórczością artystyczną), ta antynomia zawiera się w pojęciu piękna. Nastasijewić przedmiotom ludzkiej działalności artystycznej przypisuje zatem antynomię, jaka towarzyszy ikonie. Twierdzi bowiem poeta, że „Piękno jednej rzeczy w zasadzie jest tajemnicą tej rzeczy”³⁰⁹, co oznacza, że Sztuka przez piękno jest zdolna do wyrażania niewyrażalnego, czyli tajemnicy istnienia³¹⁰.

Do swej twórczości Nastasijewić z teologii ikony transplantuje nie tylko koncepcję antynomii, ale także myśl o Praobrazie (objawiającym się Bogu) i Obrazie³¹¹ (Jego Boskiej ikonie), które terminologicznie w twórczości serbskiego poety formułuje się jako Prawda i wyraz (*istina* i *izraz*):

Prawdziwość duchowego przeżycia właściwie pokrywa się z potrzebą nadania wyrazu. Dlatego tyle poświęcając, radując się z cierpienia, twór ludzki dosłownie sam siebie pokonuje. Jakby była w tym jakaś tajemnicza reguła: dostałeś, aby oddać siebie całego³¹².

Istnienie Praobrazu umożliwia ikonizację człowieka, „ponieważ ciało jako forma nie istnieje bez treści duchowej, bez niej nie jest ciałem. Jest ciałem właśnie jako obraz ducha, objawienie i „ikona nie uczyniona ręką ludzką”, która to ikona jest podstawą wszelkiego obrazowania”³¹³. Podobnie u Nastasijewicia:

Forma to wyraz bytu – doskonałość formy to jednocześnie doskonałość bytu. Zawoalowana myśl, która stanowi najlepszy element składowy jakiegoś uczucia, będzie głęboka, piękna i błyskotliwa, jeśli wyrazi się ją w możliwie najbardziej pełny sposób słowami³¹⁴,

³⁰⁸ M. Nastasijewić, *Nekoliko refleksija iz umetnosti*, [w:] Tenże, *Izabrana dela I*, op. cit., s. 296.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ Uchwycenie tej antynomii przez artystę decyduje o jego stylu – *Ibidem*.

³¹¹ Przy koncepcji Obrazu ożywa problem sposobu, w jaki Jan Damasceński odnosił się do materii: „Kłaniam się Stwórcy materii, który ze względu na mnie stał się materią... Słowo bowiem stało się ciałem, a dla wszystkich jest jasnym, że ciało jest materią i to stworzoną” – cyt. za S. Bułgakow, op. cit., s. 52. Ślady tej koncepcji nosi także myśl Nastasijewicia, który mówi, że „duch i materia to dwa przeciwstawne sobie przejawy tego samego” – M. Nastasijewić, *Slutnje i saznanja*, [w:] Tenże, *Misli*, Beograd 1938, s. 42.

³¹² M. Nastasijewić, *Beleške o neophodnosti izraza*, [w:] Tenże, *Izabrana dela I*, op. cit., s. 335.

³¹³ S. Bułgakow, op. cit., s. 53.

³¹⁴ M. Nastasijewić, *Oko umetničkog stvaranja*, [w:] Tenże, *Misli*, Beograd 1938, s. 18.

z tą różnicą, że rolę obrazu przejmuje słowo jako najlepszy sposób na wyrażenie prawdy istnienia.

1.5. Manichejskie źródło dualizmów

Świat przedstawiony w poezji Momčila Nastasijevicia tworzą przede wszystkim elementy religii chrześcijańskiej, ale także pogańskiej i filozofii gnostyckiej. Taka różnorodność inspiracji siłą rzeczy wywołuje pewien rodzaj napięcia między poszczególnymi elementami świata przedstawionego. Owo napięcie dotyczy głównie takich elementów jak: sfera subiektywna-indywidualna związana z człowiekiem a sfera obiektywna-kosmiczna, obszar działania sił demonicznych i świętych. Stąd podstawowe przeciwieństwa, jakie można wynotować z analizowanej poezji dotyczą przede wszystkim tego, co zmysłowe i duchowe, sfery ducha i materii, ciała i duszy. Dopełniane one bywają pojęciami proveniencji religijnej, odnoszącymi się do sfery *sacrum* i *profanum*, czystości i nieczystości³¹⁵.

Człowiek rozdarty między przestrzenią miasta naznaczoną grzechem i utożsamianą przestrzenią z dołem a niebem, sferą *sacrum*, podlega także innym dychotomiom, przede wszystkim dychotomii materii i ducha. Przyglądając się tym dwóm podstawowym zagadnieniom ontologicznym: duchowi i materii, Momčilo Nastasijević stwierdza w jednym ze swoich esejów:

Duch i materia to dwa przeciwstawne sobie przejawy tego samego. Każdemu kto tylko próbował je rozdzielić udaje się zaledwie wynieść jedno ponad drugie lub jedno dzięki drugiemu zdegradować. Jeżeli da się pojąć, że dźwięk i temperatura to w istocie to samo, dlaczego by nie można pojąć, że duch jest wyższym przejawem materii czy też materia niższym przejawem ducha, obu pozostawiając absolutne pierwszeństwo i odnajdując je w tym samym źródle nierozdzielne.; ponieważ duch mógł się jedynie przez materię przejawić, istnienie materii jest zaś świadectwem ducha³¹⁶.

Cytat ten pozwala wysnuć wniosek, że według serbskiego poety byt, stanowiąc spójną całość („przejawy tego samego”), zdominowany jest przez zasadę przeciwieństw usytuowanych względem siebie bądź wertykalnie (na przykład czasowo – „jer se duh mogao manifestovati samo iz materije ponievaž duh mógł się jedynie przez materię przejawić”), bądź horyzontalnie (na przykład jakościowo – „istnienie materii jest zaś świadectwem ducha”)³¹⁷.

Ta podstawowa dychotomia ontologiczna predestynuje w poezji Momčila Nastasijevicia istnienie dalszych przeciwieństw, a wśród najważniejszych należy wymienić te, które są również charakterystyczne dla postrzegania ludzi średniowiecza: niebo-piekło, dobro-zło, szlachetność-nieszlachetność, czystość-nieczystość. Prawdopodobnie ten dualizm charakterystyczny dla świata przedstawionego analizowanej poezji skłonił Miljka Šindicia do stwierdzenia, że moralność w twórczości serbskiego poety jest apokryficznej

³¹⁵ B. Jović, *op. cit.*, s. 81.

³¹⁶ M. Nastasijević, *Slutnje i saznanja*, [w:] Tenże, *Misli*, *op. cit.* s. 42.

³¹⁷ W myśli Nastasijevicia duch rozwija się (sic!) z materii, a nie stanowi jej antytezy. „Dlatego Nastasijević opowiada się za dialektyczną jednością przeciwieństw, które wyraża się duchem niż za odwieczną mechaniczną zasadą analogii jako ustalonej równorzędności sobie, która dominuje w świecie materialnym” – M. Šutić, *Slika sveta u poezji Momčila Nastasijevicia*, *op. cit.*, s. 31.

proweniencji³¹⁸. Przyglądając się bliżej poematowi *Reči u kamenu*, moralność tę można nawet doprecyzować, doszukując się jej źródeł w manicheizmie.

Pierwszy fragment poematu *Reči u kamenu* przedstawia ogólny podział wartości rozłożonych na osi pionowej wyznaczonej przez dół – wodę i górę – niebo:

I bude,
na vodi čudu,
gojazna glad,
beskrajem nebo,
nebo zar?
teško priklopi svarenje³¹⁹.

W pierwszym akapicie jednocześnie jeszcze raz potwierdza się to, co zostało powiedziane względem pary przeciwieństw duch – materia. Te dwie wartości są od siebie zależne, bez siebie nic nie znaczą. Ich esencja wynika z ich gotowości do przeciwstawienia i wzajemnego potwierdzania. Natomiast obie składają się na to, co nazywamy życiem. „*I bude*” – ta formuła zapożyczona z *Biblii* sygnalizuje początek boskiego stwarzania, tuż za nią pojawia się woda, która z kolei stanowi początek życia na ziemi w sensie biologicznym i również nawiązuje do mitologicznego i biblijnego aktu stwarzania³²⁰. Dalszy rozwój życia przedstawiony jest za pomocą metafory kipiącego kotła³²¹, którego parę regulują wyższe wartości, co sygnalizuje pojawiające się w wierszu niebo pod metaforą pokrywki.

Druga strofa stanowi natomiast projekcję tych wartości, następuje „lokacja u kosmičkoy raspodeli antagonističkikh sila”³²², obok siebie stają Bóg (Bog) i diabeł (vrag³²³). Oba plany, które można nazwać doczesnym i kosmicznym, również sytuują się w opozycji, co podkreśla konstrukcja wiersza – ujęcie każdego z planów w jeden akapit i rozpoczęcie każdego anaforą, która je tylko prowizorycznie spaja, ponieważ od razu po niej następuje określenie różnicujące oba plany czasowo: „*I bude*” (w odniesieniu do planu doczesnego, sic!) „*I jeste*” (w odniesieniu do planu kosmicznego). Można stwierdzić, że przez takie skoncentrowanie znaczeń i rozmieszczenie słów³²⁴ poeta chciał zwrócić

³¹⁸ Por. M. Šindić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, op. cit., 73.

³¹⁹ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 73.

³²⁰ Zgodnie z ludowymi mitami woda istniała jako pierwszy z żywiołów i poprzedziła kreację świata. Nad wodami unosił się niebiański Bóg światła, a Diabeł przebywał w wodach. W końcu obaj postanowili, by stworzyć świat, a Bóg zwrócił się do wody mówiąc, że na niej „ufunduje” ziemię. Odchodząc do najwyższego nieba po starciu z Diabełem i obrażeniu się na grzesznych ludzi, Bóg zabrał ze sobą część wód, by mógł padać deszcz. Po opadach braki wody w górnej strefie wszechświata są uzupełniane dzięki tęczy, która ciągnie ją z jezior i rzek. Koncepcje mitologiczne Słowian splotły się z wyobrażeniami biblijnymi, gdzie woda pojawia się jako jeden z pierwszych żywiołów i z Boskiego nakazu wydaje życie – „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami. [...] A potem Bóg rzekł: »Niechaj zbiorą się wody spod nieba w jedno miejsce i niech się ukaże powierzchnia sucha!« A gdy tak się stało, Bóg nazwał tę suchą powierzchnię ziemią, a zbiorowisko wód nazwał morzem” (Rdz. 1, 1-2; 1, 6).

³²¹ Metafora ta sympatyzuje z koncepcją H. Bergsona *élan vital* – pędu życiowego, siły motorycznej, będącej przyczyną wszelkiej aktywności organizmów żywych.

³²² Z. Glušćević, *Nastasijevićeva poema „Reči u kamenu”*, [w:] M. Milošević, op. cit., s. 336.

³²³ Nastasijević wykorzystuje ludową nazwę odnoszącą się do diabła.

³²⁴ „Komplikuje się to dlatego też, że przy zmniejszonej ilości jednostek leksykalnych – poddanych silnej eliptyzacji – znaczenia przenoszone są na ich relacje. Przenoszone są w istocie na pozycje w zdaniu i następnie na ponad (tekstowe) zdaniowe konstrukcje. Właśnie dlatego wzrasta rola katafor i anafor. U nikogo spośród serb-

szczególnie uwagę na to, że przyroda, świat ludzi jest tylko wynikiem tego, co dzieje się w świecie nadprzyrodzonym³²⁵. Dychotomia życia wypływa zaś z tego, że światem doczesnym i nadprzyrodzonym kieruje Absolut, którego ludzie nie znają (za każdym razem kiedy jest wspomniany, pojawia się znak zapytania i niepewność co to za siła, dobra czy zła), a któremu według swoich zdolności poznawczych ludzie nadają cechy polaryzujące i ujmują jako diabła lub Boga³²⁶: „Boga li radi pristavi vrag, / vraga li bog”³²⁷. Ostatnie dwa wersy niosą ze sobą istotne pytanie związane z sensem istnienia:

Czy też to Bóg wywołał Diabła, skoro ustanawiając życie, tchnął w nie Diabła, a ponieważ materia, to, co zmysłowe od Diabła jest, to życie od swego zarania pochodzi od Diabła, ale przecież i od Boga, ponieważ ta ofiarowana część duchowa, od Boga zaś jest, to jest, i od dobra i od zła; pytanie teraz tylko, w którym kierunku i jak się będzie rozwijała relacja między tymi dwiema obecnymi siłami³²⁸.

Zatem obecność obu sił w procesie stwarzania świata dobra i zła, Boga i diabła została stwierdzona. Dlatego mimo inicjujących poemat słów: „I bude”, które bezsprzecznie nasuwają skojarzenia z biblijną inspiracją, źródeł takiego przedstawienia rzeczy należy raczej szukać w tradycji manichejskiej.

Drugi fragment przynosi dalszą parę przeciwieństw: życie i śmierć. Życie jawi się jako dług do spłacenia, „krvavi dug”³²⁹. Ludzki *élan vital* zostaje ukazany w przewrotny upiorny sposób³³⁰:

Živome živo krvavi dug,
brat brata jede,
druga drug.

Jede, a pojedene
nemanska već utroba ih vari
zle u goru krv³³¹.

skich pisarzy składnia nie jest budowana w sposób tak wyraźny, celowy i złożony jak u Nastasijejvicia” – N. Petković, *Jezik, melodija i poetika*, [w:]: *Poetika Momčila Nastasijejića*, op. cit., s. 13.

³²⁵ Tutaj kierunek jest jednoznaczny, nie ma wzajemności wynikania.

³²⁶ Tej sytuacji odpowiadają słowa Đ.J. Janicia: „Jego [Nastasijejvicia – przyp. moje] bóg nie odpowiadał dogmatom, ponieważ konstruowany jest na osnowie dualistycznych narodowych opowiadań. Mistyka ludowa, którą się w większości posługiwał, niosła ze sobą oprócz wpływów nauki prawosławnej sporą dawkę chrześcijaństwa apokryficzno” – Đ.J. Janić, *Bog u poezji Momčila Nastasijejića*, op. cit., s. 65.

³²⁷ W początkowych wersach poematu *Reči u kamenu* widać inspiracje twórczością Szekspira. Fragment I można przyrównać do początku sztuki *Makbet*, gdzie pojawiają się warzące czarownice, które mają tytułowemu bohaterowi przewidzieć przyszłość. Szekspir nawiązywał z kolei do dawnych legend brytyjskich i celtyckich, dlatego jego czarownice spotkały się na wrzosowisku. Paralelnie analizując, akcja w poemacie Nastasijejvicia zaczyna się od wody, a rzeka z kolei stanowiła jeden z podstawowych elementów scenarii legend słowiańskich. Wiedźmy w czasie rozmowy wyrażały się specyficznym językiem, często używając szyku przestawnego, podobnie się dzieje również w zaprezentowanych wersach poematu *Reči u kamenu*. Jednak zarysowany w nich dylemat, trzymając się inspiracji Szekspirowskiej, ma już raczej proveniencję hamletowską.

³²⁸ Z. Glušćević, *Nastasijejićeva poema „Reči u kamenu”*, op. cit., s. 337.

³²⁹ M. Nastasijejić, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 74.

³³⁰ We fragmencie II poematu *Reči u kamenu* szczególnie widoczne są elementy czarnego romantyzmu o podbudowie Szekspirowskiej.

³³¹ M. Nastasijejić, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 74.

Życiowa energia zdaje się czerpać z antynomii, jaka jest wpisana w przemianę. Przemiana ta zaznaczona jest z kolei przez przeplatanie się dwóch przeciwstawnych biegunów ludzkiej egzystencji, którymi jest życie i śmierć. Zachłanne życie pochłania inne żywoty (powoduje ich śmierć), aby móc poddać je przemianie – zrodzić nowe życie („utroba ih vari”), które przejdzie do dalszego stadium rozwoju (przymiotnik *gore* oznacza to stopniowanie, ale w sensie negatywnym). Drugi fragment sugeruje odpowiedź kto miesza w kotle, który w poemacie *Reči u kamenu* stanowi metaforę życia ludzkiego – Diabeł, dlatego zła stale przyrasta.

I tak stopniowo w poemacie Nastasijevicia ożywa manicheistyczna opowieść o stworzeniu świata i człowieka. Według niej ponad niezliczonymi eonami królestwa światła panuje odwiecznie Bóg. Natomiast nad królestwem ciemności i niezliczonymi jego księżętami panuje władca wszystkich sił złego, diabeł. Każda z tych sił wydaje na świat byty sobie podobne i dlatego istnieje pięć dobrych żywiołów i pięć złych. Dobrymi żywiołami są: woda, ogień, światło, eter i ziemia; złymi natomiast: ciemność, zły ogień, dym, samum, woda błotna³³². Żywioły te, zarówno dobre jak i złe, obecne są już od samego początku w poemacie *Reči u kamenu*. Obraz poetycki zaczyna żywioł pozytywny: woda, ale podmiot liryczny szybko przechodzi do opisów drugiej złej strony. Zło definiowane jest i nazwane bezpośrednio w ostatnim wersie drugiego fragmentu. Trzeci fragment przynosi natomiast jeszcze bardziej konkretne dane, zło ujawnia się bowiem przez dalsze żywioły: ciemność (*tma*), woda błotna (*mlaka*), ogień i dym sugeruje natomiast sam proces gotowania, wrzenia.

W trzecim fragmencie pojawia się także dalsza opozycja: nieczyste (niegodne) – czyste (godne). Czysta jest jedna jedyna kropla, która pojawia się w zalewie (przypomnijmy z drugiego fragmentu³³³: „nemanska več utroba ih vari zle u goru krv”) złego – nieczystego. Widoczna jest też dalsza antynomia, która napędza życie: sytość / głód (*presitost / glada*). Dodać jednak należy, że ta sytość, pełnia jest nieosiągalna, dlatego że za każdym razem apetyt wzrasta. Temat ten rozwija czwarty fragment: „I brava, / i mimo bravu / ključ ključa u vratima vrata”³³⁴, który wykorzystuje twierdzą jako metaforę zachłanności. Nie przebije się przez nią żaden drugi człowiek, ze względu na egoizm komunikacja międzyludzka w poemacie *Reči u kamenu* jest niemożliwa, nie ma na jej ustanowienie wpływu ani Bóg, który wydaje się niewzruszony: „Negostoprilmju / Krvlju nek’ zapečati rdu / Sustali Bog”³³⁵ ani przyroda, która w piątym fragmencie przypomina fatamorganę: „Široko nebo umoru, / daljina blaga skapanju, / topli li zemlja majka”³³⁶. Dalsze fragmenty, szósty i siódmy stanowią już prawdziwą apoteozę życia, które rodzi się z negacji przeciwieństw. Następuje powrót do owej czystej kropli, która spływając zostawia po sobie strużkę („puti za svilu”³³⁷). Stanowi ona poetycki wyraz siły ducha³³⁸, który przebija się przez materię,

³³² Por. S. Runciman, *Manicheizm średniowieczny*, tłum. J. Prokopiuk, Katowice 2007.

³³³ „Teraz już widać, jak to się wszystko powiązane rozwija, jak jeden temat jest dopełniany drugim, problem stawiany w jednym miejscu natychmiast ulega rozwiązaniu w następnym fragmencie Sad več vidimo kako to povezano ide, kako se jedna tema dopunjuje drugom, problem postavljen na jedno mesto razrešava se odmah u sledećem odeljku” – Z. Gluščević, *Nastasijevičeva poema Reči u kamenu, op. cit.*, s. 339.

³³⁴ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 76.

³³⁵ *Ibidem*, s. 77.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ *Ibidem*, s. 79.

³³⁸ Owa czysta kropla może być interpretowana jako wyraz siły ducha lub w kontekście filozofii ewolucjonizmu jako wyższy instynkt czy – dalej rozwijając myśl, już raczej w duchu filozofii T. Carlyle’a czy E. Renana – boska cząstka w człowieku.

tak rodzi się twórczość: „I zaturujući, / gle istina bude, / i začnu plod”³³⁹. Ósmy i dziewiąty fragment tłumaczy, że dualizm świata wewnętrznego – przeciwstawienie ducha i ciała, dobra i zła, rozumu i instynktu, którym poddany zostaje człowiek jest wyrazem uniwersalnej walki, jaka rozgrywa się w przyrodzie. We fragmentach tych ponownie pojawia się dualizm światła i ciemności:

Sablasno
noći u noć je taj bat.

Da prespava se,
da pretegli u Boga dan.

Žeđa jer noćniku
ispiti sebi lik

Nasušje daniku
u jaram vrat³⁴⁰.

Pieśń X stanowi jądro poematu, w niej bowiem dochodzi do zmiany perspektywy³⁴¹. Człowiek do tej pory przedstawiał się jako marionetka, którą kierują przeciwstawne siły kosmosu czy przyrody, ale podmiot liryczny podkreśla, że człowiek jest również wewnątrz, czyli duchowo rozdzierany. Dualizm to zatem właściwość egzo- i endogenna, której poddawana jest istota ludzka i od której nie ma ucieczki. Krzyż w tym fragmencie nie jawi się jako klasyczny symbol zbawienia, ale podobnie jak w nauce manichejskiej stanowi wyraz ludzkiej niemocy, zwycięstwo materii: „U krstu kad nje / rodjaj vam i zadojenje”³⁴². Czytając ten fragment można odnieść wrażenie, że tu kończy się poemat (fragmenty XI, XII³⁴³ i XIII nie podtrzymują bowiem tego tematu).

³³⁹ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 79.

³⁴⁰ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 80. Przy okazji tego fragmentu warto przypomnieć słowa N. Petkovicia: „Prozor, prozirati, zoriti i zora jako zwiastuny dnia znajdując się w samym sercu poezji Nastasijevicia jako jej jasny biegun. Tutaj tymczasem, nadbudował się i drugi ciemny biegun. Dzień zazwyczaj rozpoczyna się od światła na horyzoncie i wdziera się przez okna. Tu natomiast przechodzi obok, właściwie spełza. Ten obraz nie jawi się od razu, ani w prosty sposób” – N. Petković, *Jedan pogled na Nastasijevičevu poeziju*, [w:] *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića*, op. cit. s. 17.

³⁴¹ „Tutaj jest zwrot. Podczas, gdy do tej pory dualizm jawił się jako cecha zewnętrzna, jako obszar przyrody lub człowieka konfrontowanego z człowiekiem, czyli na scenie zewnętrznej: krucyfik, który symbolizuje ten dualizm, człowiek nosi w sobie, czyli nie jest to tylko cecha zewnętrzna, nie ma tylko znamion mechanicznych czy fizycznych, ale ma także wymiar duchowy.” – Z. Gluščević, *Nastasijevičeva poema „Reči u kamenu”*, op. cit., s. 343.

³⁴² M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 82.

³⁴³ „Pragnienie oznacza tutaj wiele rzeczy: i brak, i potrzebę, która każe poszukiwać, i tęsknotę, i chęć transcendencji, orientację na wzniosłe cele, świadomość własnych ograniczeń czy nieumiejętności dopasowania, i świadomość doświadczenia ascetycznego w świecie wystawionym na pokuszenie. ovde znači mnoge stvari: i nezadovoljstvo, i potrebu koja goni u traženje, i čežnju, i želju za prevazilaženjem, usmerenost ka visokim ciljevima, svest o svojoj strogosti, odnosno suvoću, i svest o pustinjskoj iskušenosti sveta čula koji okružava pesnika. Spragniony poeta to poeta ascezy” – M. Pavlović, *Osam pesnika*, op. cit., s. 173.

1.6. Mit solarny w perspektywie tradycji ludowej

Badacze, omawiając zjawiska poetyckie w twórczości Momčila Nastasijevicia, w pewien charakterystyczny sposób formułują tytuły swych poszukiwań: *Metaforika rošlinna i simbolika rošlin w dziełach Momčila Nastasijevicia (Biljna metaforika i simbolika biljaka u delu Momčila Nastasijevicia)*, *Rošlina jako pewien rodzaj mitu w poezji Momčila Nastasijevicia (Bilje kao jedan tip mita u poeziji Momčila Nastasijevicia)*, czy *Došwiadčenje poetyckie a obraz świata w poezji Momčila Nastasijevicia (Pesnički doživljaj i slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevicia)*³⁴⁴. Przyroda, a zwłaszcza jej florystyczny akcent, jest składnikiem szczególnym poezji serbskiego autora³⁴⁵. Nie stanowi ona po prostu elementu świata przedstawionego, ale wchodzi w zakres technik przedstawiania. Buduje ona epitetę, porównania, składa się na metafory, czego najlepszym wyrazem jest sposób, w jaki zostaje ukazana w owej poezji kobieta. Jej ciało „ljubavlju prezri, napukne”³⁴⁶, jest słodkie tak, że „ni smokva slađi ne cedi sok / ni grozd ni prisoja”³⁴⁷, a ustami „pupolj u cvetanje mami, / nedrima trešnje u zrenje”³⁴⁸.

Najczęściej wykorzystywany element przyrody w poezji Momčila Nastasijevicia to rośliny³⁴⁹. Są one eksponowane w wyjątkowy sposób, stanowią również tytuły poszcze-

³⁴⁴ Tematyka roślinna w poezji Nastasijevicia zajmuje szczególne miejsce w tekstach czterech serbskich badaczy. Motyw roślinny analizują B. Jović i S.Ž. Marković jako „mitski doživljaj stvarnosti” – B. Jović, *Biljna metaforika i simbolika biljaka u delu Momčila Nastasijevicia (osnovne pretpostavke)*, [w:] *Poetika Momčila Nastasijevicia...op. cit.*, s. 84) czy też po prostu jako „jedan tip mita” – S.Ž. Marković, *Bilje kao jedan tip mita u poeziji Momčila Nastasijevicia*, [w:] S.Ž. Marković, *Srpska književnost između dva svetska rata, pojave, pisci i dela*, Beograd 2004. Natomiast M. Šutić swoją interpretacją odbiega od pozostałych, wpisując motyw wegetatywny w koncepcje estetyczno-filozoficzne poety – M. Šutić, *Doživljaj biljnog sveta*, [w:] M. Šutić, *Slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevicia, op. cit.* Podobnie czyni N. Strajnić, który inspirując się wierszem *Jasike bele* stwierdza powrót poety do języka pra-rzeczy – N. Strajnić, *Jasike bele (Momčilo Nastasijević, pjesnik izvornoga sačinjanja)*, „Književna istorija” 1977/78, nr 10, s. 587-625. Wszyscy jednak zgodnie dopatrują się w tych przedstawieniach również wpływów chrześcijańskich, bądź utożsamianych z wiarą ludową – B. Jović, S.Ž. Marković, którą B. Jović tłumaczy jako „wiarę serbskich mas ludowych – głównie na obszarach wiejskich – które powstało na skutek przenikania dwóch różnych ideologii: prevashodno u seoskoj sredini – koje je nastalo prožimanjem dveju različitih ideologija: wierzeń pogańskich i nauki chrześcijańskiej” – B. Jović, *op. cit.*, s. 85) bądź z inspiracją biblijną – M. Šutić, *Slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevicia, op. cit.*, s. 81.

³⁴⁵ „Wnioski, do których się dochodzi w związku z tematem wegetacyjnym w badaniach nad światem poetyckim u Nastasijevicia mogłyby w skrócie wyglądać na przykład tak: świat roślin uchwycony jest od najbardziej ogólnych pojęć (zieleni, rošlina, rošliny) do najdrobniejszych pojedynczych form (ziele, źdźbło). Wśród roślin wspomina się drzewa i kwiaty, osobno lub razem, jak i ich niezliczone gatunki. Z drugiej strony, w obrazie poetyckim uwidacznia się również sens noematyczny roślin, ich kształt, idealna form, pod którą kryją się takie pojęcia jak: korzeń, pień, gałąź, liść, kwiat, pąk, owoc, nasiono oraz fazy rozwojowe rośliny od zasiania do kwitnienia, rozmnażania i dojrzewania” – B. Jović, *op. cit.*, s. 77-78.

³⁴⁶ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 18.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ M. Nastasijević *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 15. M. Šutić źródła takich witalistycznych poetyckich inspiracji dopatruje się między innymi w Biblii, w słynnej *Pieśni nad Pieśniami*; por. M. Šutić, *Slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevicia, op. cit.*, s. 81.

³⁴⁹ B. Jović słusznie zwraca uwagę, że „tematyka roślinna jest niedoceniana, tym bardziej, że sfera roślinności jest wyraźnie reprezentowana zarówno w dziełach literackich tak i w pracach eiseistyczno-teoretycznych na więcej niż sto sposobów; obecne są: rośliny, różne ich gatunki, części roślin, zjawiska, procesy, działania, które pozostają w bliższym lub dalszym związku ze światem roślin” – B. Jović, *Biljna metaforika i simbolika biljaka u delu Momčila Nastasijevicia (osnovne pretpostavke)*, [w:] *Poetika Momčila Nastasijevicia, op. cit.*, s. 77). Por. M. Šutić, *Slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevicia, op. cit.*, s. 79-80.

gólnych wierszy³⁵⁰, co zwraca szczególną uwagę, zwłaszcza w świetle eseistycznych rozważań twórcy i każe szukać dodatkowego klucza interpretacyjnego. Dotychczas roślinną metaforę poezji serbskiego autora badacze rozpatrywali w kontekście symboliki wegetatywnej. Być może jest to klucz wystarczający dla zrozumienia pewnych poetyckich metafor³⁵¹, ale nie dla ujęcia większych całości³⁵² – jak na przykład cyklu *Jutarnje i Večernje*. Należy sądzić, że korzystne mogłoby tutaj być zastosowanie semantyki mowy kwiatów³⁵³, która naświetla dodatkowe aspekty dotychczas nierozważane przez znawców poezji Nastasijevicia. Ten nowy sposób wyrażania uczuć wywodzący się z wieków średnich, który mógł w Serbii rozkwitnąć głównie za pośrednictwem tureckim, znajduje w poezji tej ciekawe rozwiązanie łączące tradycję orientalną z rodzimą serbską, ludową.

Przy wyjaśnianiu obu wspomnianych cykli w kontekście mowy kwiatów korzystne wydaje się uchwycenie schematu, który obydwie cykle organizuje. Jest on zasygnalizowany już w określeniach samych tytułów cykli. *Jutarnje*, czyli Jutrznie, niosą ze sobą znaczenia: gotowości, inicjacji, przygotowania, prośby. Natomiast *Večernje* kojarzą się z zamknięciem, podsumowaniem, podziękowaniem. Dodatkowo oba słowa ze względu na pory dnia, od których powstały niosą ze sobą skojarzenia łączące się z jasną lub ciemną porą dnia. Ta właśnie rozbieżność światła i ciemności, reprezentowana przez kolory jasne w cyklu *Jutarnje* i ciemne w *Večernje* jest widoczna na przykładzie poszczególnych utworów. Trudno jednak mówić o kolorystycznej dychotomii obu cykli, ponieważ można zaobserwować swego rodzaju stopniowe ściemnianie się. *Jutarnje* rozpoczyna wiersz *Jasike*, który cały aż promieniuje światłem:

Šta šume jasike bele,
prečiste gorske deve,
srebrne kad im strele
jutarnje sunce hitne,
i zrakom kliknu ševe?

³⁵⁰ *Jasike, Đurđevci, Grozd, Dafina, Liljani, Biljkama, Vrbe, Mirovanje drveća*, vide M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, Beograd 1968.

³⁵¹ Motyw roślinny jako metaforę w poezji M. Nastasijevicia czyta B. Jović – B. Jović, *op. cit.*, s. 77. Ten sam motyw jako mit pojmują S.Ž. Marković – S.Ž. Marković, *op. cit.*, s. 253. Natomiast M. Šutić interpretuje go w kontekście *Einfihlung*, empatii jakiej doznaje podmiot liryczny przy utożsamieniu z przedmiotem swojej obserwacji, co prowadzi go do przeżycia, doznania piękna – M. Šutić, *Slika sveta u poeziji Momčila Nastasjevića*, *op. cit.*, s. 80.

³⁵² B. Jović podkreśla wagę analizy i interpretacji roślinnego motywu przy rozumieniu całości dzieła M. Nastasijevicia: „Ponieważ u tego autora spotykamy się z pieczołowicie kontynuownym obrazem świata w literaturze pięknej czy tekstach eseistyczno-teoretycznych, wspomniana obecność roślinności nie jest przypadkowa, a przez to temat ten nie może być pominięty w badaniach i interpretacji całego jego dzieła” – B. Jović *op. cit.*, s. 77.

³⁵³ J. Strumiłło o mowie kwiatów pisze następująco: „Na Wschodzie, gdzie zazdrość i zwyczaj płeć piękną w zamknięciu trzyma, tam duch wynalazczy piękności serajowych do najwyższego stopnia wykształcił język kwiatowy, a bukiet, w którym kolory, dobór kwiatów, ich ułożenie, najgłębsze uczucia serca i myśli tłumaczy, nazywają (*Selam*) pozdrowienie. W Indiach i dotąd utrzymują, że uczucia prawdziwej miłości są za święte, aby pospolitym językiem tłumaczyć się godziło, i dlatego stosownym ułożeniem kwiatów i kolorów je wyrażają” – *Emblematyczne znaczenie roślin, kwiatów i kolorów, za pośrednictwem których w nieobecności można rozmawiać*, [w:] *Ogrody północne*, red. J. Strumiłło, t.2, Wilno 1844, s. 357. Ze względu na silne wpływy kultury tureckiej to właśnie w niej należy upatrywać głównego źródła zaistnienia elementów tej tradycji w poezji serbskiej. Przy czym zauważyć należy, że motywy kwiatowe były bardzo popularne w poezji modernizmu, co świadczy o możliwości wtórnego wpływu z drugiego, zachodniego źródła.

[...]

Pa suncu, magli, na proplanku

Ćućore belu tajnu na uranku³⁵⁴.

Powoli barwy ściemniają się, kończy się dzień. Najpierw „zlatan oblak [...] / natopi zemlju”³⁵⁵, „topi se dan”³⁵⁶, potem nadejdzie wieczór i ciemności, „klone dan / gorama u ruj”³⁵⁷. Natomiast po wymownych wierszach *Suton* i *Truba* zwiastujących śmierć, cykl *Večernje* zamykają bardzo ciemne obrazy:

Subota, mori me tuga,

prisluzi, mamu.

Ruže što u mucu,

da umine, vezla,

k’o mrlje krvi na zidu

tamom lape³⁵⁸.

Kolory w wierszach analizowanych cykli pełnią bardzo ważną rolę – budują ich nastrojowość. Jednak główne przesłanie, ładunek emocjonalny wiersza, zawiera się w motywie kwiatowym. Można powiedzieć, że kolor – tak jak w przypadku mowy kwiatów – wnosi tylko dodatkową, choć istotną informację³⁵⁹. Każdy wiersz z cykli *Jutranje* i *Večernje* zawiera motyw roślinny, który odpowiednio odczytany w zasugerowanym przez otoczenie wyrazowe kontekście (tu zazwyczaj noszącym znamiona mroku lub jasności) stanowi przesłanie utworu³⁶⁰. Dla zilustrowania tezy warto się jeszcze przyjrzeć szerzej owemu kontekstowi wyrazowemu. Sfera jasna łączy się bowiem z tym, co powiązane z życiem, sfera ciemna ze śmiercią. Obie cykle tworzą spójną opowieść o umieraniu. Składa się ona na poetycki dziennik-zielnik – zapis przeżyć wewnętrznych, ich doskonałą ilustrację, czy możliwość wyrażenia niewyrażalnego budują motywy roślinne, które stanowią poszczególne stacje pożegnania. Zapis poetycki tworzą – owszem – monolog, ale motyw wegetatywny odczytany w konwencji mowy kwiatów pozwala dopatrzeć się również pewnego dialogu, jaki usiłuje nawiązać podmiot czynności lirycznych z osobą, z którą przychodzi mu się rozstać. Świadczą o tym zwroty: „Lagana nono, milje niz travku / gazi san zajutar-

³⁵⁴ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 12.

³⁵⁵ *Ibidem*, s. 18.

³⁵⁶ *Ibidem*, s. 23.

³⁵⁷ *Ibidem*, s. 26.

³⁵⁸ *Ibidem*, s. 34.

³⁵⁹ Kolory w mowie kwiatów zdają się nieść ze sobą bardziej stabilny przekaz niż samo znaczenie kwiatów, które bywa różne; por. I. Sikora, *Mowa kwiatów. Symbolika roślin, kwiatów i kolorów*, Wrocław 1992, s. 10. Kolor kwiatów biały zazwyczaj oznacza niewinność, żółty zazdrość, pomarańczowy zadowolenie, niebieski mądrość, zielony nadzieję, czerwony gwałtowność, czarny smutek itd.; por. J. Strumiłło, *Emblematyczne znaczenie roślin, kwiatów i kolorów, za pośrednictwem których w nieobecności można rozmawiać*, op. cit., s. 357; M. Rościszewski, *Mowy nieme*, [w:] *Tenże, Księga obyczajów towarzyskich*, Złoczów ok. 1900, s. 125; F. Baturiewicz, *Symbolizm kolorów*, [w:] *Tenże, Znaczenie symboliczne kolorów i kwiatów*, Warszawa 1924, s. 187-188.

³⁶⁰ Mając na myśli cykl *Jutranje* J. Kornhauser pisze: „Každa z wymienionych sytuacji lirycznych ukazuje pewien stan emocjonalny związany z niespełnioną miłością (*žal, tajna, jad, san, žal, seta, san, pijanstvo, pogrebena žed*). Elementy składowe tych sytuacji wskazują na ich ‘literacką’ proveniencję” – J. Kornhauser, op. cit., s. 31.

jem³⁶¹, „Plameno mi se izvijaš u cvet³⁶², „Dafinu na grob ne sadi³⁶³, „Mirisne moje / toplo li umirete³⁶⁴, „Kad umrem, čekaj me / na vodi među vrbama³⁶⁵.

Rozkład motywów vegetatywnych zdaje się nie być przypadkowy. Warto zwrócić uwagę na kolejność pojawiania się poszczególnych roślin: osiki (*jasike*), truskawka (*ja-goda*), trawa (*travka*), fiołek (*ljubica*), wiśnie (*trešnje*), róża (*ruža*), konwalia (*đurđevci*), brzoskwinie (*breskve*), winogrono (*grozd*), oliwka (*dafina*), lilia (*ljiljan*), brzoza (*breza*), wierzba (*vrba*), hiacynt (*zumbul*). Składa się ona po kolei na cykl roczny, który według dawnych wierzeń rozpoczyna się latem³⁶⁶. Jego początek zawiera się od dnia kiedy słońce jest u szczytu i kończy wraz z jego zejściem. Opowieść intymna o rozstaniu kochanków czytana w ten sposób zamienia się w mitologiczną opowieść o przygodach młodego słońca, któremu zostaje odebrana ukochana. Obecność tych mitycznych postaci sugerują poszczególne opisy jej („zlatokosa³⁶⁷, „zori [...] devojka³⁶⁸, „Zanago rosne u jutra / crvenom vrvcom vezivala³⁶⁹, „pupi mi pupila, mala³⁷⁰, „zlatna odora na ojoj³⁷¹) i jego („prolećem ti podunem³⁷², „u zlatnu maglu da presahnemo / za nove zlatne oblake³⁷³, „gusnem u zlato³⁷⁴, „rumeni moj promine trag³⁷⁵. Motywy roślinne sugerują tutaj pewne ważne dni w roku i w sposób ludowy nakreślają poszczególne etapy wędrówki słońca. I tak, truskawka, trawa, fiołki, róża sugerują wiosnę w pełni i początek lata. Konwalia i brzoskwinie ze względu na ich okres rozkwitania przypominają lato, winogrono i oliwki jesień, a drzewa zielone są nawet zimą (wierzba) czy wczesną wiosną (brzoza), przez co stanowią właściwie łącznik między tymi porami roku.

Co ciekawe, większość tych motywów vegetatywnych łączy się również z poszczególnymi opowieściami ludowymi o tym jak młode słońce poznało swoją narzeczoną, wiosenny promień i jak doszło do ich rozstania (*Legenda o macosze i pasterce*³⁷⁶). Pokrótce przypominając tę legendę, należy zwrócić uwagę na takie jej elementy jak: boje słońca z nieprzyjacielskimi siłami zimy, spotkanie kochanków, rozkwit ich miłości i rozdzielenie. W tym kontekście cykle *Jutarnje* i *Večernje* tłumaczą się następująco. Wiersz *Jasike*³⁷⁷

³⁶¹ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 14.

³⁶² *Ibidem*, s. 17.

³⁶³ *Ibidem*, s. 19.

³⁶⁴ *Ibidem*, s. 25.

³⁶⁵ *Ibidem*, s. 31.

³⁶⁶ Pavle Sofrić Niševljanin rzecz tłumaczy następująco: „Słowo *lato* jak dobrze wiemy oznacza najcieplejszą porę roku, ale zarazem całe *lata*. I tak można dojść do wniosku, że nasi najdawniejsi przodkowie liczyli lata według tej pory roku, co nam ukazuje, że była to najważniejsza pora roku” – *Glavnije bilje u narodnom verovanju i pevanju kod nas Srba po Angelu de Gubernatisu*, red. R. Bratić, Beograd 1912, s. 235.

³⁶⁷ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 14.

³⁶⁸ *Ibidem*, s. 15.

³⁶⁹ *Ibidem*, s. 16.

³⁷⁰ *Ibidem*, s. 17.

³⁷¹ *Ibidem*, s. 25.

³⁷² *Ibidem*, s. 17.

³⁷³ *Ibidem*, s. 18.

³⁷⁴ *Ibidem*, s. 25.

³⁷⁵ *Ibidem*, s. 28.

³⁷⁶ Skróconą wersję tej legendy znajduje się przy haśle „vrba” w książce *Glavnije bilje u narodnom verovanju i pevanju*, op. cit., s. 70-71. Tam też można odnaleźć znaczenia poszczególnych roślin w serbskiej tradycji. Z tego samego względu polecana jest również książka autorstwa V. Čajkanovicia, *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*, Beograd 1994.

³⁷⁷ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 12.

stanowi jakby preludium tej miłosnej historii i mówi o zbliżającym się niezwykłym wydarzeniu, które umożliwi przebudzenie się przyrody. Osika została przez autora wybrana nieprzypadkowo, w tradycji ludowej uważana jest bowiem za tę, która nie potrafi dochować tajemnicy³⁷⁸, może ona zatem przejąć rolę opowiadacza, przez co zachowana jest wiara w zdolności kreacyjnej natury, niezależne od woli człowieka:

No iza sna – vedre tame,
trepet ih čilo što snile,
pa suncu, magli, pa proplanku
ćućore belu tajnu na uranku³⁷⁹.

Ponadto wychwala się słońce, które zwyciężyło nieprzyjacielskie siły zimy. *Izvoru* przypomina wiosenno-letnie obyczaje dziewcząt chodzących nad wodę, a elementy typu truskawki i zielonej trawy pełnią rolę wyznacznika czasowego, sugerując że rzecz się wydarzyła po nadejściu wiosny, czyli już po spotkaniu słońca z narzeczoną. Ponadto pojawienie się truskawki (*jagode*) wywołuje aluzje do dawnego zwyczaju wicia wieńców z liści truskawek – podobno kiedy chłopak spojrzy przez taki wieniec na pannę, ta musi się w nim zakochać³⁸⁰. Podmiot liryczny wiersza *Izvoru* zauważa:

Jagoda zri;
Rudi već leto livadom;
Travka se traci nagnula,
ja sam;
pomeni, vodo, za mene³⁸¹.

Rumena kap opiewa zdolności kreacyjne wiosennego promienia, która budzi przyrodę ze snu. W tym wierszu z kolei pojawia się fiołek (*ljubica*). Kwiat ten ma duże znaczenie w magii ludowej – ofiarowuje się go ukochanemu lub ukochanej, aby jego / jej miłość była wieczna. Ten element wiary ludowej ożywa w utworze *Rumena kap*: „Rumena kap ljubici na proplanku, / Il' zlatokosa vragoliju dosneva”³⁸². *Zora* już natomiast mówi o zaślubinach słońca i jego narzeczonej, przez co wszystko pulsuje życiem. Tu pojawiają się czereśnie i róża jako typowe symbole płodności i miłości:

Iz grla da ti golubica zaguče,
zaplanti sa usana ruža,
u nedrima ti dve trešnje zarude,
hej, srca dva kad polude³⁸³.

Co ciekawe, obie rośliny swoją największą moc uzyskują w przeddzień święta *Durđevdan*, a w kolejnym utworze pojawiają się właśnie *Durđevci* – kwiaty, które kwitną

³⁷⁸ V. Čajkanović, *Rečnik srpskih narodnik verovanja o biljkama*, op. cit., s. 105; *Glavnije bilje u narodnom verovanju i pevanju*, op. cit., s. 128-130.

³⁷⁹ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 12.

³⁸⁰ Cyt. za V. Čajkanović, *Rečnik srpskih narodnik verovanja o biljkama*, op. cit., s. 54.

³⁸¹ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 13.

³⁸² *Ibidem*, s. 14.

³⁸³ *Ibidem*, s. 15.

w świąteczny dzień biorący od nich swoją nazwę. Sygnalizują one nadejście lata, co się też objawia w wierszu *San u podne*. Słońce jest u swojego szczytu – zri ljubav: „I u poljupcu / prezrele breskve slast”³⁸⁴. Wiersz *Grozd* pełny jest już raczej jesiennego światła i zwiastuje przemijanie. Od *Dafiny*³⁸⁵ można mówić o śmierci słońca – wawrzyn wydaje swoje owoce na jesień. Wiersz utrzymany jest w smutnej tonacji, dotyczy śmierci. W tle uważny czytelnik aktualizuje ludową opowieść o Momirze i Grozdanie, którzy zostali niesłusznie wyklęci i powieszani na tym drzewie³⁸⁶. Cykl *Večernje* to już prawdziwe poetyckie studium rozstania słońca ze światłością³⁸⁷. Pojawia się w nim jednak nadzieja powrotu:

to ple poniru reke
miriše na ljljane
[...]
Sam ja.
Nastajem čudno iz ovog nestajanja,
snom te dublje me sve budi³⁸⁸

i obietnica ponownego spotkania po śmierci: „Kad umrem, čekaj me / na vodi među vrba-
ma”³⁸⁹, choć już w innym wymiarze z pogranicza jawy i snu:

I one tako
sane od sete na veki
čekaju neke uboje iz neznani³⁹⁰

Breza li to,
il' bleđi pramen dana
Belasa tvoje telo u suton³⁹¹.

Wiersz *Vrbe* w pewien symboliczny sposób zamyka roczny cykl. Właśnie ze specyficznego wyglądu wierzby wczesną wiosną (pąki pokryte baziami) lud wysnuł opowieść o słońcu przebranym w skórę niedźwiedzia. W takiej oto postaci miała go ujrzeć ukochana.

Częste bezpośrednie zwroty osobiste bohatera lirycznego obydwu cykli, tu utożsamianego ze słońcem, oraz intymny charakter jego przygód i doświadczeń pozwalają w nazwach roślin dostrzec również inne przesłanie. Poszczególne motywy florystyczne, rozumiane podług znaczeń, jakie zostały dla nich w kulturze zarezerwowane, a które to złożyły się w tak bardzo popularną w średniowieczu grę – mowę kwiatów, układają się w intymny dziennik-zielnik, w którym motywy roślinne oddają emocje towarzyszące re-

³⁸⁴ *Ibidem*, s. 17.

³⁸⁵ Wiersz ten V. Pavković uważa za puentujący erotyczno-tanatologiczny cykl *Jutarnje* – V. Pavković, *O „Dafini” Momčila Nastasijevića*, [w:] Tenże, *Duh modernizma*, Beograd 2000, s. 54-61.

³⁸⁶ V. Čajkanović, *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*, *op. cit.*, s. 105; *Glavnije bilje u narodnom verovanju i pevanju*, *op. cit.*, s. 37.

³⁸⁷ O wymiarze tanatologicznym wierzby w wierze ludowej por. V. Čajkanović, *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*, *op. cit.*, s. 105; *Glavnije bilje u narodnom verovanju i pevanju*, *op. cit.*, s. 30.

³⁸⁸ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 23.

³⁸⁹ *Ibidem*, s. 31.

³⁹⁰ *Ibidem*, s. 31.

³⁹¹ *Ibidem*, s. 32.

lacji dwojga kochanków: osika mówi o tajemnicy, truskawki zwiastują zakochanie, fiołek oddaje niewinność uczucia, róża to zakochanie, wiśnie symbolizują seksualność, konwalia – małżeństwo, brzoskwinie są symbolem płodnej miłości, przez wawrzyn wyrażona została dojrzała miłość, lilie to nadzieja, brzoza oddaje miłość platoniczną, wierzba miłość niespełnioną.

Motyw solarny w kontekście twórczości Momčila Nastasijevicia przywołuje także skojarzenie z postacią Chrystusa z legend ludowych. Apokryfy są niewątpliwie źródłem, które potrafi wyjaśnić również obecność niektórych motywów florystycznych i wyzyskać ich dodatkowe znaczenie w przedstawianej poezji. I tak na przykład, osika uznawana jest za drzewo, na którym powiesił się Judasz. Stąd też słowa wiersza:

No – iza sna – vedre tame,
Trepet ih čulo što snile,
Pa suncu, magli, pa proplanku
Ćućore belu tajnu na uranku³⁹²

można czytać jako zapis o Judaszowej zdradzie Zbawiciela. Według podań Chrystus był chłostany brzozowymi różgami. Mając na względzie tradycję ludową, zupełnie inaczej przedstawia się wówczas wiersz Suton: „Breza li to, / il' bledi pramen dana? / Bela-sa tvoje telo u suton”³⁹³. Według tej samej tradycji³⁹⁴ wierzba wskazała Diabłu drogę do zbawienia jeszcze przed Chrystusem. Pamiętając o tym podaniu, zaczyna rozjaśniać się znaczenie słów z utworu o znaczącym tytule *Vrbe*:

Kad umrem, čekaj me
na vodi među vrbama
i one tako
sane od sete na vek
čekaju neke uboje iz neznani³⁹⁵.

W kontekście wierzeń ludowych³⁹⁶ inaczej też rozbrzmiewa zdanie następnego z wierszy: „Rumena kap ljubici na proplanku”³⁹⁷, sygnalizujące obecność Matki Boskiej, ponieważ fiołek w literaturze religijnej często jest atrybutywny dla postaci Maryi. Postać Matki Boskiej (tu *Stabat Mater Dolorosa*) sugerowana jest także przez metafory zbudowane na bazie konwalii (*Durđevci*): „to u rodini ona / boluje setu bez leka”³⁹⁸.

Chrześcijańskie obrazy w kontekście mowy kwiatów nie mają jednak uporządkowanej struktury, a z pewnością nie są implikowane przez obecność florystycznego motywu. Jednak motyw roślinny bierze niewątpliwą udział w budowaniu i przywoływaniu doświadczeń mistycznych, które mogą (lecz nie muszą) być dalej kojarzone ze scenami

³⁹² M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 12.

³⁹³ Ibidem, s. 32.

³⁹⁴ Por. M. Marczevska, *Wierzba – drzewo diabelskie (z rozważań nad ludowym, językowym obrazem drzewa)*, „Kieleckie Studia Filologiczne” 1999, t. 13, s. 65-79.

³⁹⁵ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 31.

³⁹⁶ Por. J. Jagla, *Zielnik Matki Boskiej. „Święte” rośliny w malarstwie średniowiecznym i wczesnonośnawym*, „Panacea” 2009, nr 1, s. 32-34.

³⁹⁷ M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 14.

³⁹⁸ Ibidem, s. 16.

z życia Chrystusa. Mają one głównie na celu ukazać misterium życia i śmierci wpisane w cykl rodzenia i umierania przyrody. Johan Huizinga przypomina, że

mitologiczne obrazowanie w okresie, który przekazuje nam je w tradycyjnej formie, nie odpowiada już poziomowi umysłów w tym okresie osiągniętemu. Stąd też mit, żeby mógł być nadal traktowany z szacunkiem jako sakralny element kultury, musi być albo mistycznie interpretowany, albo uprawiany w formie czysto literackiej³⁹⁹.

Momčilo Nastasijević, przywołując mit o odnawiającej się przyrodzie, nie powieła go ani na literacki sposób, ani nie rozbudowuje jego struktury – nie opowiada mitu, ale proponuje odbiorcy swe mistyczne doświadczenie na drodze interpretacji. Siła uniesienia, tutaj niemalże tożsama z poprawnością odczytu, zależy już od wrażliwości czytelnika i bogactwa jego życia wewnętrznego, a także od jego umiejętności poprawnego rozumienia znaków, które podpowiada natura. Kultura może to przeżycie jedynie wzmocnić, co zapewnia powrót do klucza chrześcijańskich odczytań (wzbogacony zostaje aspekt filozoficzny i religijny interpretacji).

³⁹⁹ J. Huizinga, *op. cit.*, s. 187.

2. Tradycja średniowieczna z perspektywy synkretycznej. Poezja Vaska Popy (1922-1991)

W twórczości Vaska Popy znaczący ślad pozostawiła poetyka nadrealizmu. Kierunek ten nie tylko stanowił dla artysty źródło inspiracji, ale również jego elementy były przedmiotem autotematycznej refleksji. Miodrag Pavlović tę dwutorowość wpływu na kształt treści i formy omawianej poezji przedstawia, mówiąc o automatycznym (i naturalnym) przejmowaniu elementów nadrealizmu i ich transponowaniu do zakresu znaczeń przedstawionych, a jednocześnie ich świadomym, krytycznym i dojrzałym opracowaniu w obrębie struktury artystycznej⁴⁰⁰:

Blisko zaznajomiony z pracami surrealistów i zachycony nimi we wczesnej młodości, zaczyna wydawać wiersze, kiedy jego stosunek wobec surrealizmu jest już określony: wykorzystuje elementy poetyki surrealistycznej, ale poddaje je srogiej dyscyplinie wcześniej zdefiniowanej myśli poetyckiej⁴⁰¹.

Choć w żadnym manifestie nie zadeklarował się poeta jako nadrealista, to jednak wyrazu tych awangardowych przekonań upatruje się w odautorskich wstępach i idei redagowanych przez niego trzech antologii⁴⁰², ale przede wszystkim w strukturze i koncepcji poetyckiej, która podmiot liryczny dystansuje od Boga, świat przedstawiony przenosi w obszar snu i humoru aby złagodzić doświadczenie jego rzeczywistej brutalności, a język czyni obszarem poszukiwań pierwszej materii.

Jednak między sztuką nadrealistów a techniką poetycką serbskiego autora jest pewna ważna różnica: „język nadrealizmu nije bio jezik tradicije; jezik Vaska Pope je i jezik

⁴⁰⁰ „Hasło surrealizmu było w tym okresie wezwaniem, któremu ciężko się było oprzeć. Ale wystarczyły dwie dekady dystansu, aby zwrócić wrażliwość poetycką Popy w innym kierunku. Kiedy osiągnęła swój najwyższy stopień wyrazu, poezja zaczęła się rehabilitować, dochodzić do siebie po burzliwym okresie pijaństwa: bo czyż żywy nurt nadrealizmu nie uzyskiwał pomalą znamion martwego, przesłodzonego rozdziału w historii poezji? Nadrealizmem historia poetyckiej przygody przecież się nie kończy. Po drugiej wojnie światowej nadrealizm, ten ruch, który obiecywał, że zniszczy stare, przeżyte wartości, a przyniesie świeżość i energię nowych, mógł być nadal lubiany, ale nie ślepo naśladowany” – M. Erenrajh-Ostojić, *Popa, nadrealizam, Nastasijević*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 335.

⁴⁰¹ M. Pavlović, *Osam pesnika*, op. cit., s. 232-233.

⁴⁰² J. Novaković zauważa podobieństwo *Urnebesnika* do *Antologii czarnego humoru* (*Anthologie de l'humour noir*, Paryż 1940) A. Bretona, *Ponoćno sunce* przyrównuje do innego zbioru francuskiego twórcy pod tytułem *Ścieżka snu* (*Trajectoire du rêve*, Paryż 1938) oraz dzieł innych francuskich surrealistów jak na przykład *Antologii wzniosłej miłości* (*Anthologie de l'amour sublime*, Paryż 1956) B. Péreta czy *Zwierciadła dziwów* (*Le Miroir du merveilleux*, Paryż 1940) P. Mabilie – J. Novaković, *Elementi nadrealizma u poetici Vaska Pope*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova*, red. N. Petković, Beograd 1997, s. 59-60.

tradicije⁴⁰³. Nie wnika on w jego strukturę po to by go zniszczyć, ale wzmocnić, tak jak czynił to Momčilo Nastasijević. Celem poetyckich zabiegów nie jest dotarcie do źródła irracjonalnego natury ludzkiej, ale w centrum artystycznych eksploracji jest tutaj *élan vital* tradycji, rozumianej jako źródło żywego słowa. Poeta dociera do niego za pomocą symboli, które „wynikają z inspiracji pradawnymi mitami, ezoteryką średniowieczną, badaniami alchemików”⁴⁰⁴. Można zatem stwierdzić, że symbol jako wyraz pośredni poszukiwań poetyckich odgrywa w poezji Vaska Popy bardzo ważną rolę, choć jest on innej natury niż ten, który jest obecny w twórczości Momčila Nastasijevicia. Przybiera bowiem raczej formę symfory (metaforyzowanego symbolu)⁴⁰⁵, nieustale przeplatając dosłowne i przenośne znaczenie słowa i obrazu⁴⁰⁶.

Symbol wypływa z właściwej sobie ogólności, podlega filtracji, robiąc miejsce dla poszczególnego wzruszenia, przez jeden jedyny sposób wizualnej reprodukcji niewidocznej strony rzeczy, aby w słowo przemienić to, co słowem nie jest. Przez nadanie symbolowi charakteru indywidualnego, pojedynczego uczucia, stajemy przed pewnym fenomenem, który jest podobny do genezy mitu. Poza tym struktura wierszy Vaska Popy stale usiłuje stworzyć jedną oryginalną kosmogonię, aby móc we wzruszeniach odnaleźć ekwiwalenty wielkich kategorii filozoficznych⁴⁰⁷.

Dzieje się tak dlatego, że Vasko Popa wyzyskuje przede wszystkim dialogiczny charakter symbolu. A zatem metaforyzowany symbol ze szczególnym uwzględnieniem jego dialogizującego aspektu stanowi jedną z najważniejszych figur retorycznych umożliwiających dotarcie do esencji poezji tego twórcy. Przy jego analizie w obranym tu kontekście tradycji średniowiecznej nie należy jednak zapominać o silnie z nim związanej perspektywie nadrealistycznej, lecz nie jedynej w omawianej twórczości, o czym przypomina Miodrag Pavlović: „Jego słownictwo zdaje się być otwarte, ponieważ korzysta z różnych źródeł, posługuje się mową prymitywną razem z ulicznym żargonem, używa klasycznych poetyckich chwytów naprzemian z żywiołowym naturalizmem nowoczesnych metafor”⁴⁰⁸.

Podchodząc do interpretacji tej twórczości, należy przede wszystkim mieć na uwadze niemożność jej jednoznacznego zakwalifikowania do jakiegokolwiek z prądów literackich. W ocenie krytyków twórczości poetyckiej Vaska Popy najczęściej mówi się o wpływach poezji Nastasijevicia i inspiracji folklorem, dochodząc do ostatecznych wniosków o własnym stylu wypowiedzi artystycznej: „W istocie, w związku z przyswojeniem poetyki Nastasijevicia i folkloru, Popa był tylko częściowo modernistą. Nie mógł być przedstawicielem modernizmu przede wszystkim dlatego, że szybko stał się ikoną własnego stylu”⁴⁰⁹ oraz jej eksperymentalnym wymiarze: „to, co Miodrag Pavlović osta-

⁴⁰³ J. Novaković, *Elementi nadrealizma u poetici Vaska Pope*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova*, *op. cit.*, s. 339.

⁴⁰⁴ I.V. Lalić, *O poeziji Vaska Pope*, *Književnost* 1991, nr 3, s. 392.

⁴⁰⁵ Por. N. Petković, *Uvod u tumačenje Popine poetike*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova, op. cit.*, s. 28.

⁴⁰⁶ Por. T. Popović, *Poetika hijazma*, [w:] *Poezija Vaska Pope, op. cit.*, s. 89.

⁴⁰⁷ N. Stanesku, *Ono što začuđuje...*, tłum. na j. serbski A. Puslojić, [w] *Strani kritičri o Vasku Popi*, „Savremenik” 1975, nr 10, s. 318.

⁴⁰⁸ M. Pavlović, *Osam pesnika, op. cit.*, s. 235.

⁴⁰⁹ M. Magarašević, *Moderno u Pavlovićevom pesništvu*, [w:] *Poezija Miodraga Pavlovića. Zbornik radova*, Beograd 1998, s. 53. Magarašević w swoim wniosku powołuje się na stwierdzenie Z. Kosticia: „Pisanie poezji przestaje być twórczością, a wiersze są tylko odbitkami podstawowych, ciągle tych samych matryc, w kon-

tecznie określa jako styl modernistyczny, w przypadku Vaska Popy jest tylko manierą, swojską, umiejętnie uprawianą wariacją stylistyczną na wariację, rekonstrukcją pewnego przeprowadzonego z sukcesem eksperymentu⁴¹⁰. Nie w pełni nadrealista, nie do końca modernista, inspirowany symbolizmem Momčila Nastasijevicia i rodzimym folklorem – jedyne pewne stwierdzenie jakie można wygłosić względem poezji Vaska Popy zdaje się dowodzić, że była ona prawdziwie synkretyczna, eksperymentowała bowiem (w sposób udany) z wieloma poetykami.

Twórca wyraził się kiedyś następująco: „nigdy nie można wyrzucić z pamięci: klucze poezji są w samych wierszach, nie poza nimi”⁴¹¹, wskazując że klucz do poetyki danego autora znajduje się wyłącznie w jego wierszach. Również w jednym z utworów można wskazać na pewien fragment, który w sposób szczególnie wyraźny oddaje synkretyczność i skłonność do formalnych eksperymentów tej artystycznej dykcji:

Zažmuri se na jedno oko
Zaviri se u sebe u svaki ugao
[...]
Zažmuri se i na drugi oko
Čučne se pa se skoči
Do navrh samog sebe

Odatle se padne svom težinom
[...]
Ko se ne razbije u paramparčad
Ko ostane čitav i čitav ustane
Taj igra⁴¹².

2.1. Biblijny mit początku i końca. Ramy świata przedstawionego

Księgą biblijną, która najsilniej zaznacza swoją obecność w poezji Vaska Popy jest bez wątpliwości *Apokalipsa*. Wpływ tej proroczej księgi Nowego Testamentu badacze omawianej poezji zauważają niemalże w każdym zbiorze wierszy serbskiego autora, ale szczególnie w tomiku *Kora*⁴¹³. Twórczość ta, nasycona polifonicznością i dialogowością paralelnie do wątków apokaliptycznych porusza także założycielskie. W sumie składają

sekwencji stają się, co naturalne i logiczne, coraz bardziej blade, wyeksploatowane. Szczególnie w ostatniej dekadzie byliśmy świadkami twórczych porażek naszych wiodących modernistycznych poetów, wypływających z niemocy wyjścia z własnego kręgu, tematów i stylów, które już znalazły swoje odzwierciedlenie w dziełach wcześniejszych (knjige D. Matića, O. Daviča, V. Pope) – Z. Kostić, *Arhaično i moderno. Eseji o našim pesnicima XX veka*, Beograd 1983, s. 155.

⁴¹⁰ M. Magarašević, *Moderno u Pavlovićevom pesništvu, op. cit.*, s. 54.

⁴¹¹ Cyt. za: V. Cidilko, *Studije o poetici Vaska Pope*, Beograd 2008, s. 7.

⁴¹² V. Popa, *Pesme*, Beograd 1965, s. 67.

⁴¹³ O apokaliptycznej wizji zawartej w cyklu *Predeli* pisał B. Kažić, *Poezija i poetika Vaska Pope*, Beograd 1972, s. 34. W tym samym kontekście przedstawia cykl *Spisak* V. Pavković w artykule *Popin Spisak* [w:] Tenże, *Duh modernizma (Eseji o srpskim pesnicima XX veka*, Beograd 2002, s. 88). Natomiast motyw miłości i końca świata w kontekście cyklu *Daleko u nama* łączyli A. B. Popović, *Popa: put ka univerzalnom*, „Izraz” 1968, nr 12, s. 11-12 i Z. Mišić, *Poezija Vaska Pope*, „Književnost” 1953 nr 6, s. 547 oraz B. Kažić, *op. cit.*, s. 38.

się one na występujący w twórczości Vaska Popy dualizm horyzontalny⁴¹⁴, który cechuje w odniesieniu do obszarów apokaliptycznych poczucie końca, wszechobecność śmierci i bestiaryzacja rzeczywistości, a do tych odwołujących się do powstania świata: refleksja nad motywem początku, witalność i ujęcie oniryczne. Zauważyć przy tym należy, że dualizm ten przybiera charakter antropologiczno-moralny i znajduje swoje odzwierciedlenie w postaci odmiennych ontologicznie statusów ducha: stagnacji bądź twórczego rozwoju, symbolizowanych przez postaci psa i wilka.

2.1.1. Na zewnątrz – bestiaryzacja rzeczywistości

Wpływ Apokalipsy przede wszystkim zaznacza się w zakresie estetycznym, w praktyce bestiaryzowania rzeczywistości⁴¹⁵, co najlepiej obrazują konkretne utwory pierwszego tomiku *Kora*.

Wiersz *Poznanstvo*, jako inicjujący pierwszy tom Vaska Popy, ze względu na swoją pozycję ma znaczenie szczególne. Sam tytuł już mówi o wyznaczonej utworowi roli wprowadzającej. Wiersz ten jednak w sposób przewrotny zaprasza do całego cyklu, ponieważ opiera się on właściwie na autorskiej⁴¹⁶ odmowie współdziałania, współtworzenia, o czym świadczą następujące zaprzeczenia: „ne zavodi me”, „ne obavijaj mi se”, „ne zanosi me”, „ne idem”, „ne opijaj me”⁴¹⁷ i kilkakrotnie powtórzone – „ne igram”⁴¹⁸. Podmiot liryczny, który stanowi *porte parole* autora, przekomarza się z materią języka, rozumianego w sposób bardzo dosłowny, cielesny („svod [...] nepaca”⁴¹⁹) i metaforyczny – jako środek wyrazu („traka prostranstva”⁴²⁰). Choć autor odmawia gry, w którą go język wciąga, jest przez nią stopniowo opanowywany:

⁴¹⁴ Dualizm horyzontalny w sensie następowania po sobie przeciwstawnych światów (na przykład życie ziemskie i niebiańskie po śmierci) właściwy jest dla tekstów biblijnych, podczas gdy dualizm werbalny cechuje raczej teksty o proweniencji gnostyckiej akcentujące konflikt pomiędzy biegunowo, ale równolegle sytuowanymi zjawiskami (na przykład walka dobra i zła).

⁴¹⁵ Zabieg ten M. Petrović, autor monografii *Univerzum Vaska Pope*, wpisuje w ramy tzw. fantastyki psychologicznej – M. Petrović, *op. cit.*, s. 8.

⁴¹⁶ Należy zwrócić uwagę, że cykl *Opsednuta vedrina*, pierwszy w tomie *Kora*, pisany jest z perspektywy osobistej podmiotu lirycznego, który wypowiada się wprost, korzystając z pierwszoosobowej formy czasowników. W ten sposób osoba mówiąca w wierszu zaznacza swój brak dystansu wobec otaczającej go materii, którą można utożsamiać z rzeczywistością, tym samym ze względu właśnie na ową bezpośredniość przedstawiania możliwe staje się postawienie znaku równości między autorem a podmiotem lirycznym (por. „Vidim / Vidim ne sanjam” – V. Popa, s. 12). M. Petrović w swojej monografii *Univerzum Vaska Pope* mówi o trójstopniowości w autorskiej postawie względem świata, którą charakteryzuje mniejszy lub większy dystans wobec otoczenia: „Cykl *Opsednuta vedrina* prowadzony jest w pierwszej osobie liczby pojedynczej. To głos samego poety, który wypowiada się o znajomości ze sklepieniem niebieskim. Należy podkreślić tę okoliczność, ponieważ w pozostałych cyklach, w zależności od potrzeby, pierwsza osoba bywa zamieniana na trzecią lub podmiot liryczny wyraża się bezosobowo. Pierwsza osoba, trzecia osoba, forma bezosobowa to trzy opcje, pomocy których Popa zaznacza swoją obecność w świecie – swoją podmiotowość, usiłowanie spojrzenia na świat bardziej obiektywnie czy też wskazanie na wrogi stosunek wobec rzeczy, które jawią mu się jako cudze, obce i niebezpieczne. Osoby, którymi posługuje się Popa w pierwszej kolejności zależą od dystansu, jaki go dzieli względem opisywanego przedmiotu.” – M. Petrović, *Univerzum Vaska Pope*, Niš 1995, s. 5.

⁴¹⁷ V. Popa, *Pesme*, Beograd 1965, s. 11.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ *Ibidem*.

Ti si svod žednih nepaca
Nad mojom glavom
[...]
Sedmokraki jezik
Pod mojim stopalima⁴²¹.

Poetycki opis języka utrzymany jest w tonacji przepowiedni św. Jana, przez co *sedmokraki jezik* przypomina ogień (języki ognia), a świat dookoła otchłan:

Disanje moje zadihano
Ne opijaj me
Slutim dah zverke
Ne igram

Čujem poznati pseći udar
Udar zuba o zube
Osećam mrak čelusti⁴²².

Przyglądając się detalom opisu, należy wskazać na nadanie przestrzeni atmosfery, którą podmiot liryczny kojarzy z dzikim zwierzem, tu akurat obdarzonym atrybutami psa. Ta brutalna przestrzeń kreślona na wzór piekła z przepowiedni św. Jana jednocześnie jest zdecydowanie rzeczywista, podmiot liryczny stwierdza bowiem: „Vidim ne sanjam”⁴²³. To, co widzi można opisać jako przerażające, obezwładniające i niestety znajome człowiekowi. Natomiast przylegający do rzeczywistości język ujmowany jako „pseći udar zuba o zube”⁴²⁴ niebezpośrednio nazywany jest kłamstwem⁴²⁵. Przy próbie ukazania i wyjaśnienia procesów związanych z rzeczywistością poeta najczęściej posługuje się właśnie metaforą dzikiego (również o znamionach fantastycznych) zwierza, co pozwala mówić o bestiaryzacji rzeczywistości w omawianej twórczości. Natomiast ze względu na towarzyszące jej mroczne opisy można doszukiwać się elementów wspólnych z obrazami właściwymi Apokalipsie.

W utworze tym odnaleźć można ślady jeszcze jednego biblijnego przekazu. Jest nim opowieść o niewypełnieniu ludzkiego zobowiązania do niezrywania owoców z drzewa wiadomości⁴²⁶. Wówczas język ujmowany animalistycznie przez skojarzenia, jakie niosą ze sobą zwroty „Ne zavodi me [...] / trako prostranstva / Ne obavijaj mi se oko nogu / Ne zanosi me [...] Pod mojim stopalima” przypomina węża z biblijnego przekazu o drzewie poznania. Podmiot liryczny – ulegając bowiem kusicielowi (językowi) – zostaje skazany

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² *Ibidem*, s. 11-12.

⁴²³ *Ibidem*, s. 12.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ W przepowiedni św. Jana, kiedy jest mowa o tych, którzy nie mogą wejść do Królestwa Bożego, wspomina się, że „na zewnątrz są psy, guślarze, rozpustnicy, zabójcy, bałwochwalcy i każdy, kto kłamstwo kocha i nim żyje” (Ap 22, 15). O psie mówi się zatem w znaczeniu pogardliwym jako kłamcy i oszuście. Podobny wydzwięk ma znaczenie psa z utworu Vaska Popy *Poznanstvo*, w którym słowa *pseći udar zuba o zube* znajdują się w bliskim kontekście czasownika *opijati*.

⁴²⁶ W kontekście biblijnej opowieści o drzewie wiadomości tytuł utworu *Poznanstvo* staje się bardziej czytelny.

na banicję z raju, świadomość zaś sprawia, że staje się odbiorcą rzeczywistości: „Vidim ne sanjam”, zaznaczamy raz jeszcze. Za cenę wiedzy, która pozwoli człowiekowi spojrzeć na świat z perspektywy Twórcy przychodzi mu zapłacić drogą własną śmiercią, której symbolem w twórczości Vaska Popy jest pies: „Slutim dah zverke [...] / Čujem poznati pseći udar”. Przy takim ujęciu omawiany utwór wskazuje na podstawowy dualizm, na który skazany jest człowiek. W jego początek wpisany jest koniec. Absolutyzacji życia przez afirmację twórczości, której pragnie człowiek zostaje przeciwstawiona śmierć, świadomość nietrwałości i możliwości zniszczenia.

Doświadczenie końca świata wyraża również następny utwór *Gvozdena Jabuka*. Osoba mówiąca w wierszu jakby z pewnym charakterystycznym dla tradycji późnego średniowiecza gotyckim upodobaniem kreśli sceny męczarni, którym poddaje się podmiot liryczny przez antropomorfizowane⁴²⁷ w wierszu jabłko nabite gwoździami. *Gvozdena Jabuka* funkcjonuje zarówno jako narzędzie, jak i wykonawca tortur, które przybliżają ku śmierci podmiot liryczny: „teme mi je stablom probila”, „lišćem me okovala”, „granama me sputala”, „plodovima me okrutnim tovi”⁴²⁸. Obraz ten kłóci się ze znanym medycynie ludowej przepisem na wzmocnienie sił witalnych – jabłko należy nabić gwoździami, zostawić na noc, a później po wyjęciu gwoździ zjeść (pełni wówczas rolę leku przeciw anemii). W wierszu finezyjnie budowany jest paradoks związany z sensem ludzkiego istnienia. Życie ukazane jest jako droga przez męki, cierpienie człowieka niszczy, ale jednocześnie napędza mechanizm życia. Stąd nieustająco zadawane przez podmiot liryczny pytanie: „gde mi je gde mi je mir”⁴²⁹. Zastosowanie eholalii wydobywa z tego pytania jego bezzasadność, ponieważ pozbawione odpowiedzi przez kogokolwiek odzywa się jedynie echem. Gdyby nie zasugerowany przy utworze *Poznanstvo* kontekst przypowieści biblijnej o drzewie poznania, pojawiający się w wierszu *Gvozdena Jabuka* owoc w żaden sposób nie mógłby zasugerować podobnego kontekstu, lecz ten po przedstawionej wcześniej sugestii w następującym po nim utworze nasuwa się sam. Tym samym wiersz ten w naturalny sposób kontynuuje myśl, jaka pojawiła się wcześniej – o tym, że poznanie wprowadza w ruch spiralę życia i śmierci:

Utrobu sam iščupao
Plodovima me okrutnim tovi
Točim ih
Mozak sam rastočio

Gde mi je mir
Gvozdenoj jabuci da bude

⁴²⁷ V. Cidilko w swoim studium monograficznym mówi o nietypowych słownych zestawieniach, będących wynikiem personifikacji jako charakterystycznej cechy omawianego cyklu *Opsednuta vedrina*, wskazując m.in. na przykłady z utworu *Odlazak*: „senka rebara”, „zrela praznina”, „nedozrele reči”, „oblačno grlo”. Trudno zgodzić się z tą tezą. W cyklu tym nawet jeżeli dochodzi do zastosowania metody, którą formalnie można by zakwalifikować jako personifikację („senka rebara”) w większości przypadków stanowi swego rodzaju wzmocnienie, podkreślenie ludzkiej perspektywy, dotyczy bowiem najczęściej części ludzkiego ciała („Ukopao sam se / U senci svog mesa / U senci svojih bedema” – V. Popa, *Opsednuta vedrina*, s. 18) lub właściwości charakterystycznych dla człowieka („Par nedozrelih reči / U oblačnom grlu visi” – *Ibidem*, s. 17).

⁴²⁸ V. Popa, s. 13-14.

⁴²⁹ *Ibidem*, s. 14.

Prva rda
I poslednja jesen

Gde mi gde mi je mir⁴³⁰.

Echo łączy ten omawiany utwór z następnym wierszem o znaczącym tytule *Odjekivanje (Pogłosy)*. Tu odzywa się ono w uwięzionym we własnej materii człowieku, któremu jedynie pozornie wydaje się, że panuje nad sytuacją, lecz przestrzeń kreowana na obraz wściekłego psa w rzeczywistości pochłania go całego:

Prazna soba stane da reži
Uvučem se u svoju kožu
Tavanica stane da skiči
Hitnem joj jednu kost
Uglovi stanu da kevcu
I njima hitnem po jednu Kost
Pod stane da zavija
Hitnem i njemu jednu Kost
Jedan zid stane da laje
I njemu hitnem jednu Kost
I drugi i treći i četvrti zid
Stane da laje
Hitnem svakom po jednu Kost
Prazna soba stane da urla
I sam prazan⁴³¹.

Rzeczywistość jest nieprzeblągana i ma niszczący wpływ na człowieka. Niemoc istoty ludzkiej wobec otaczającej materii dnia codziennego jest hiperbolizowana przez nadanie rzeczywistości (jej reprezentację stanowi pokój) animalistycznych cech bestii, tu wściekłego psa – przestrzeń potrafi bowiem szczekać, wyć, skomleć, ujadać, skowyczeć i kłapać. Taka przestrzeń potrafi pochłonąć człowieka całego i pozbawić go własnej tożsamości, sprawić że ludzkie słowa zostaną puste i bez sensu, odbijając się echem wśród równie pustych ścian.

Podmiot liryczny próbuje uciec od rzeczywistości udając się w krainę wyobraźni, w stronę poezji, gdzie słowa mają znaczenie i potrafią wytworzyć rzeczywistość alternatywną. Dlatego też w następnym wierszu pojawiają się obrazy odnoszące się do momentu przejścia – w utworze *Zlatno vreme* zaakcentowany jest na przykład wyraz *most (kapija)*. Podmiot liryczny, który zwłaszcza ze względu na charakterystyczną postawę wobec znaczenia słowa można utożsamiać z poetą, przenosi się w miejsce idylliczne, kreowane na wzór oniryczny⁴³². Jego nowe miejsce bytowania pozbawione jest już cech agresywnych, aby mogło być bezpieczne, zostaje także odrealnione:

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ *Ibidem*, s. 15.

⁴³² J. Novaković wskazuje na trzy podstawowe sposoby „ucieczki” poety Vaska Popy od brutalnej rzeczywistości: powrót do źródeł, sen i humor – J. Novaković, *Elementi nadrealizma u poetici Vaska Pope*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova, op. cit.*, s. 62.

Vodenica u senci rebara
Zrelu prazninu melje
Opušci jevtinih snova
U pepeljari se dime
Nisam više tu⁴³³.

Zanim jednak poeta przekroczy granice wyobraźni, gdzie nikt nie będzie mu już zagrażał (spokojnie mówi: „Neka uđu / Neka pregledaju neka pretraže”⁴³⁴, nie obawiając się), wypomina rzeczywistości jej okrucieństwo i zaklina ją („samo ne slepi uzdah [...] samo ne užegla suza”⁴³⁵). Nawet we wspomnieniach rzeczywistość nadal nie jest pozbawiona cech zwierzęcych, hiperbolizowanych tak aby oddać jej niezwykłą żarłoczność i zachłanność. Nawet kiedy poeta już przechodzi na drugą stronę i oddala się od rzeczywistości, ona wciąż go nęka swoim straszonym bestiaryzowanym („rije [...] u mesu, gvozdeni bol u dasci koja ljubi”⁴³⁶) i zafałszowanym („trule / Živi spasonosni konci”⁴³⁷) obrazem.

Będąc po drugiej stronie, tam gdzie dominuje wyobraźnia poetycka, rzeczywistość przedstawia się inaczej (nie znaczy to wcale, że lepiej). Albowiem inwentarz domowy (przedmioty i zwierzęta), który w większości pełni rolę bohaterów lirycznych w cyklach *Predeli* i *Spisak* jest antropomorfizowany, kiedy to sam człowiek, który jawi się jako kreator otaczającej go przestrzeni, opisywany jest na podobieństwo bestii⁴³⁸. W utworze *U pepeljari* wspomina się o ogromnej dłoni należącej do kogoś, komu przypisuje się boskie właściwości (żar papierosa pełni tu rolę trzeciego oka): „Ogromna ruka / Sa žarkim okom nasred dlana / Vreba na vidiku”⁴³⁹. W innym utworze, *U uzdahu*, obraz przedstawiany jest z perspektywy olbrzyma („Drumovi se gube / Ispod stopala”⁴⁴⁰), którego usta mają moc niszczenia („Nevidljive usne / Zbrisale su polje”). Po raz pierwszy dochodzi też do postawienia znaku równości między tym, co ludzkie (reprezentowane przez duszę, stopy, usta i dłonie) i niszczycielskie (rzeczy giną, czezną i są usuwane) oraz przestrzenne (autostrady, łąki, pola). W pozostałych utworach przestrzeń życia codziennego (to jest wykreowana przez człowieka) jawi się jako krwawe pole bitwy („polje nepoljubljeno”⁴⁴¹), które rozpościera się w niejednym utworze z omawianych cykli:

⁴³³ V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 17.

⁴³⁴ *Ibidem*, s. 17.

⁴³⁵ *Ibidem*, s. 16.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ *Ibidem*.

⁴³⁸ V. Pavković cykl *Spisak* podsumowuje następująco: „Krótko mówiąc – tych pięć wierszy inwentarza ze zwierzęcymi bohaterami mówią o właściwie podobnych sprawach – nieprzyjemnej, tragicznej sytuacji zwierząt domowych żyjących przy człowieku (mordercy) – ale świnia i kura, w pewnej drastycznej, apokaliptycznej sytuacji lirycznej a kaczka w przygaszonych odcieniach. Koń mimo wszystko trwa w swym życiu zwierzęcia pociągowego, kiedy to osioł w sposób najbardziej delikatny wspomina o niewłaściwym stosunku człowieka wobec zwierząt. W sposób oczywisty, dzięki niewyczerpanej symbolice tych zwierząt, widać, że Popa ogólnie szanował ich powszedni los (życie przy człowieku). Jednak dostrzec można, że człowiek w tym kręgu cyklu *Spisak*, ukazuje się jako złoczyńca, który wszystko wokół podporządkowuje własnej korzyści nie uchylając się od zabijania, zniewalania i intryg” – V. Pavković, *op.cit.*, s. 88.

⁴³⁹ V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 21.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, s. 22.

⁴⁴¹ *Ibidem*, s. 26.

Stolnjak se širi
U nedogled
Sablasna
Senka čačkalica slegi
Krvave tragove čaša⁴⁴².

Przedmioty wytworzone przez człowieka obracają się przeciwko jego światu, a czynią to na sposób żarłocznej mściwej bestii, sprawiając że świat przedstawia się znów niczym Armagedon:

Okovratnici su pregrizli
Vratove obešenih praznina⁴⁴³,

Ovde onde
Poneka ruka od dima

Uzdasi bez vesala
Misli bez krila⁴⁴⁴.

Zwycięza oczywiście przestrzeń, co stwierdzono już dawno – „prostor likuje”⁴⁴⁵, jak ogłoszono w drugim wierszu cyklu *Predeli*.

Czyniąc w ten przewrotny sposób, autor znalazł metodę jak po bestialskiej rzeczywistości, która pochłania człowieka, wskazać na istotę ludzką jako źródło zagrożenia⁴⁴⁶. Dochodzi do odwrócenia światów i zmiany perspektywy, odbiorca uświadamia sobie, że w poezji tej mikrokosmos wyznacza makrokosmos, ludzka przestrzeń wewnętrzna jest miarą otaczającego człowieka świata⁴⁴⁷. Przed rzeczywistością można uciec w marzenie, w sen, ale i wtedy nie ucieknie się przed bestią, która tkwi w człowieku. Wyobraźnia, siła tworzenia pozwala jednak dostrzec obok zła również piękno w świecie⁴⁴⁸, co przedtem nie było możliwe – posługując się przedstawionym w omawianej poezji obrazem zwierząt, Miodrag Petrović stwierdza: „W każdym z tych utworów Popa chce wyzyskać coś, co zwierzę wyróżnia, czyni je pięknym i sensownym”⁴⁴⁹. Z pomocą przychodzi również humor⁴⁵⁰, który pozwala na rozładowanie napięcia płynącego z bestialskiej rzeczywistości, przed którą nie można uciec, ale którą można przez śmiech oswoić:

⁴⁴² *Ibidem*, s. 23.

⁴⁴³ *Ibidem*, s. 24.

⁴⁴⁴ V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 25.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, s. 22.

⁴⁴⁶ „Wszystko, co istnieje, a zatem i sam człowiek, istnieje w tej podwójnej zależności: jako byt lub rzecz niebezpieczne wobec drugih, ale też jako ci, którzy są w sytuacji zagrożenia” – M. Petrović, *op. cit.*, s. 16.

⁴⁴⁷ Por. D. Antonijević, *Mit i stvarnost. Poezija Vaska Pope*, Beograd 1996, s. 23.

⁴⁴⁸ S. Leovac potwierdza, że „u żadnego z naszych poetów nie odnajdziemy tak sugestywnie przedstawionej gry-wojny pomiędzy brutalną zwierzęcością w różnych formach a duchowością ukrytą i odkrywaną w wymyślonych postaciach i duchu ludzkim, ani też tej odwiecznej wielkiej gry dysocjacji (niszczenia) i asocjacji (tworzenia)” – S. Leovac, Vasko Popa, [w:] Tenże, *Tri pesnika*, Beograd 2000, s. 5.

⁴⁴⁹ M. Petrović, *op. cit.*, s. 17.

⁴⁵⁰ Popa nie pozostawił po sobie żadnych manifestów ani proklamacji dotyczących swojej poezji. Niemniej w krótkich przedmowach do redagowanych przez siebie zbiorów: *Od zlata Jabuka (Rukovet narodnik umotvorina)*, 1958), *Urnebesnik (Zbornik pesničkog humora)*, 1960) i *Ponoćno sunce (Zbornik pesničkih snoviđenja)*,

U uglu usana
Pojavio se zlatan zrak
[...]
Plavooke daljine
Savile se u kljupče⁴⁵¹.

Ten się śmieje jednak kto się śmieje ostatni, a w poezji Vaska Popy bywa pod tym względem przewrotnie, w końcowym utworze cyklu *Predeli* śmieją się z człowieka przedmioty, które stworzył i jednocześnie spaczył.

Przedmiotom wyznacza się zatem w owym uniwersum artystycznym jeszcze jedną inną ważną funkcję – osądzają one człowieka⁴⁵². Tak właśnie zamierzony jest *Spisak*. Stanowi on swoisty katalog postaw życiowych względem ważnego w całej twórczości i w okresie, w jakim cykl powstawał, tematu wolności. Jak słusznie zauważa Damjan Antonijević: „*Spisak* to zbiór życiowych niepowodzeń i tragicznych finałów. To inwentarz sposobów, na jakie się znosi i cierpi ciężar istnienia. Losy bytów i przedmiotów są w tym cyklu różne, ale to, co jest dla nich wspólne to nie-wola”⁴⁵³. Osąd nad ludzkimi postawami wobec wolności jest gorzki. Nawet sama twórczość pisarska zostaje surowo oceniona:

Duž plodnih trotoara
Gađenje skuplja
Preživele osmehe
silovanih predmeta

Na blagim padinama vetra
Hvata
Čiste letove
Bez odlaska i povratka

Ispod veđa godišnih doba
Kida
Jedino lišće
Verno granama odsutnim

Uzalud⁴⁵⁴.

Motyw końca świata Vladimir Kažić odnajduje także w sposobie formowania krajobrazu w cyklu *Predeli*. Niewątpliwie fragmenty takie jak „Krv jevtinog ruža doji / Mrtve

1962) „poeta jednak troszkę uchylił wrót do przestrzeni, w której dostrzeżemy zarysy pewnych autopeoetyckich świadectw”- I.V. Lalić, *Proširena beleška o jednom traganju za poetikom Vaska Pope*, [w:] *Poetika Vaska Pope*, *op. cit.*, s. 51. Wyobraźnia, sen i humor – stanowią jednocześnie trzy filary, na których zbudował on własną twórczość poetycką.

⁴⁵¹ V. Popa, *Pesme*, *op. cit.*, s. 28.

⁴⁵² „Popa poetycko i wzniosłe wypowiada się o miłosnych niepokojach i tęsknotach, które są tęsknotami i niepokojami wynikłymi ze zderzenia realnych przedmiotów i fenomenów wyobraźni” – S. Leovac, *op. cit.*, s. 10.

⁴⁵³ D. Antonijević, *op. cit.*, s. 29.

⁴⁵⁴ V. Popa, *Pesme*, *op. cit.*, s. 42.

trupce ikona⁴⁵⁵ czy „Prsti sutona vire⁴⁵⁶ mogą skłaniać ku takiemu twierdzeniu⁴⁵⁷. Kiedy jest mowa o motywach zaczerpniętych z Apokalipsy, badacze bardzo często rozumieją pod tą inspiracją pewien specyficzny sposób ujmowania sytuacji zastanej, w której dominuje śmierć i zniszczenie. W poezji Vaska Popy pojawiające się opisy o nacechowaniu apokaliptycznym łączone są z autorskim doświadczeniem wojny. W tym kontekście cykl *Daleko u nama* rozważa Ivan Popović: „Przedstawiając w cyklu *Daleko u nama* świadomość bytu, który stara się oprzeć szaleństwu, jakie wywołała w nim wojna, przemienił je na siłę miłości, Popa wspomina ‘nieproszoną cudzą obecność’⁴⁵⁸. Wówczas pojęcie krajobrazu apokaliptycznego należy odnieść raczej do stanu ducha, w którym dominuje poczucie końca (starego) świata, strachu, zaskoczenia i braku przystosowania: „Evo, to je to nepozvano, strano i prisutno! Evo ga, jeza je na pučini čaja u šolji. Rđa što se hvata na rubovima našeg sveta⁴⁵⁹”.

2.1.2. Wewnątrz – twórcza siła miłości

Sile niszczenia, która pustoszy rzeczywistość zostaje przeciwstawiona siła tworzenia, wynikająca z miłości i ze zdolności ludzkiej wyobraźni. Na tle pierwszego tomiku, ale i – można by powiedzieć – całej twórczości Vaska Popy wyróżnia się cykl *Daleko u nama*. W świecie tego poetyckiego *operis*, w którym dominuje ciemność i śmierć, cykl o miłości zajmuje miejsce szczególne. W nim „wyobraźnia ertotyczna urasta do twórczej i poetyckiej, a ta jest ponad jakimkolwiek rytuałem, ona sięga twórczych ideałów, ona podnosi na duchu⁴⁶⁰ – i choć Slavko Leovac powie dalej, że „zamiast owej starej *agape*, wzniosłej, bożym zmiłowaniem oświeconej miłości, tu miłość jest agonalna, głęboko bolesciwa i tragicznie piękna⁴⁶¹, nie można jej odmówić analogii względem *Pieśni nad Pieśniami*, na której tle wydobywa się aspekt filozoficzny wierszy z *Daleko u nama*. Do poematu biblijnego cykl ten zbliża nie tylko wyniesienie miłości ponad wszystko⁴⁶², ale też powiązanie jej z marzeniami sennymi⁴⁶³. Jako przykład warto przywołać następujący fragment:

Uveče se dan moj mrtav
 S mrtvim danom tvojim zastane
 Samo u snu
 Istim predelima hodamo⁴⁶⁴

w zestawieniu z biblijnymi słowami poematu „Ja śpię, lecz serce me czuwa” (PnP 5,2). Przede wszystkim wszak oba utwory łączy ściśle zespolenie motywu miłości z możliwością tworzenia. Podmiot liryczny cyklu *Daleko u nama* w podobnej do biblijnej poetyce

⁴⁵⁵ *Ibidem*, s. 21.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, s. 24.

⁴⁵⁷ B. Kažić, *op. cit.*, Beograd 1972, s. 34.

⁴⁵⁸ I. Popović, *op. cit.*, s. 11.

⁴⁵⁹ V. Popa, *Kora*, Beograd 1962, s. 85.

⁴⁶⁰ S. Leovac, *op. cit.*, s. 9.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² „Každy z utworów Popy w tym cyklu nie tylko jest pisany ku chwale miłości, ale jest miłości poświęcony na sposób, na który składało się bogom ofiary całopalne” – D. Antonijević, *op. cit.*, s. 27.

⁴⁶³ Por. J.M. Reese, *Pieśń nad pieśniami* [w:] *Słownik wiedzy biblijnej*, red. B.M. Metzger, M.D. Coogann, tłum. P. Pachciarek, B. Olszewska i in, Warszawa 1997, s. 594.

⁴⁶⁴ V. Popa, *Pesme*, *op. cit.*, s. 58.

i treści mówi: „Ruku tvojih da nije / Sunce ne bi nikad / U snu našem prenoćilo”⁴⁶⁵. Fragment ten i sytuacja, do której się odnosi, przypomina urywek z *Pieśni nad Pieśniami*, w którym Oblubieniec podchodzi pod drzwi swojej ukochanej w nocy, prosząc w swym duchu, aby przysłała do niego i dlatego wyciąga rękę przez otwór na klucz. Pani podaje mu swą dłoń na znak miłości (PnP 5, 4-6). Poszczególne wiersze cyklu *Daleko u nama* zdają się stanowić wariację na temat tej sytuacji: „W wierszach tych dłonie, jej dłonie, stają się jakby emblematem, czymś, co jest miłością, ale co na pewien sposób poza nią wykracza, ponieważ jako idea może dotyczyć wszystkiego. One oznaczają ideę pewnej ogólnoludzkiej treści dostępnej humaniście w swojej zupełności”⁴⁶⁶. W obu utworach zatem ręce kochanków stanowią motyw przewodni, siłę sprawczą, od której zaczyna się wszystko co dobre.

Antynomia wskazanych wartości nie wynika z ich układu wertykalnego (jak to ma miejsce na przykład w manicheizmie), ale z porządku horyzontalnego. Niemal każdy z cykli akcentuje ontologiczną zmianę światów, do jakiej w nich dochodzi. I tak w szczegółowo omawianym cyklu *Opsednuta vedrina* zaakcentowany jest moment przejścia od rzeczywistości w marzenie, gdzie poetycka wyobraźnia odbiera śmierci jej totalny wymiar⁴⁶⁷, tylko ona tłumaczy bowiem poniższy paradoks: „Nisam više tu / S mesta se nisam pomerio / Ali tu više nisam”⁴⁶⁸. W podobnym sensie, w kontekście następujących po sobie opozycyjnych światów rozważa Damjan Antonijević cykl *Predeli*. Tutaj akcentowana jest (brutalna) zmiana, do jakiej dochodzi: „W utworze *U pepeljari* dominuje krajobraz zniszczenia. Mikrokosmos zamienia się na makrokosmos. Dokonuje się zmiana światów. W apokaliptycznej zagładzie mniejszy świat umiera, większy triumfuje”⁴⁶⁹. Ten stan rzeczy doskonale oddaje utwór *U uzdahu*, w którym zurbanizowany świat przedstawia się jako ludzkie ciało. Staje się ono tym samym ciałem kosmicznym. Tłem, na którym dochodzi do tych zmian jest czas. Tak jak cykl *Opsednuta vedrina* przedstawia zmiany przestrzenne (rzeczywistość-wyobraźnia), tak cykl *Predeli* podkreśla antynomie czasu, w które uwikłany jest człowiek – zdehumanizowanego, niszczycielskiego i bezpłodnego:

Davno okopnela
Prva belina
Bore vremena
Nabujale
Na izdašnom parlogu⁴⁷⁰

oraz wieczności, w którą wpisany jest sens, nadzieja i twórcza moc:

⁴⁶⁵ *Ibidem*, s. 51

⁴⁶⁶ M. Petrović, *op. cit.*, s. 30.

⁴⁶⁷ Nie można zgodzić się z D. Antonijevićem jakoby utwory *Odlazak* czy *Putovanje* stanowiły eufemistyczny wyraz śmierci (por. D. Antonijević, *op. cit.*, s. 20). O śmierci przypomina w poezji Vaska Popy, a zwłaszcza w cyklu *Opsednuta vedrina*, rzeczywistość. Z nią wiążą się takie atrybuty jak psi skowyt, mrok i niemoc. Jednak przed rzeczywistością udaje się uciec. Jedną z tych dróg ucieczki, zasugerowaną pocie zapewne przez rozwijający się w czasie powstawania jego poezji kierunek nadrealistyczny, jest sen-marzenie-wyobraźnia, to jest ludzka zdolność do tworzenia światów alternatywnych. Przeciwwagą dla brutalnej rzeczywistości w omawianej twórczości stanowi wyobraźnia (poetycka).

⁴⁶⁸ V. Popa, *Pesme, op.cit.*, s. 17.

⁴⁶⁹ D. Antonijević, *op.cit.*, s. 23.

⁴⁷⁰ V. Popa, *Pesme, op.cit.*, s. 26.

Na svakoj raskrsnici
Radoznao poglad
U stanac kamen pretvori

[...]

Ale sve što u nju dospe
Smislom propupi
Nadom procveta⁴⁷¹.

Podzielona horyzontalnie czasoprzestrzeń niemal w każdym cyklu ulega formalnej autotematyzacji, naprzemiennie rodzi się i umiera.

Tak usytuowane względem siebie wartości naturalnie prowokują zapytanie o końcowe rozstrzygnięcie, przywołując mieszczące się w kluczu biblijnym kategorii ostatecznie wartościujące *in minus* (na przykład potępienie) lub *in plus* (na przykład zbawienie). Większość badaczy poezji Vaska Popy mówi o pesymistycznej wizji człowieka w niej zawartej, podważając zasadność zadawania pytań na temat ostatecznego rozstrzygnięcia ze względu na poetycki „ateizm” zawarty w tezach autora. Sam Vasko Popa stwierdza bowiem w jednym z esejów:

Bądź co bądź, słowa pozostaną. Określone, niezastąpione, twoje słowa macierzyste. One stanowią jedyne możliwe wcielenie całej rzeczywistości z tej i drugiej strony głowy. Powtarzasz je w sobie, karmisz je własną krwią i swymi marzeniami, aby oparły się tchnieniu przestrzeni i zębowi czasu. By stały się, jakie nigdy do tej pory nie były, a jakie teraz być muszą. I tu boga nie ma!⁴⁷².

Wyrażona w omawianej poezji bestiaryzowana rzeczywistość, zagrożenie ze strony otaczającego świata rzeczy martwych i od strony żywych, człowiek jako największe niebezpieczeństwo dla samego siebie – z pozoru potwierdzają nieobecność Boga w świecie przedstawionym prezentowanej twórczości. Przeciwnieństwo Absolutu, czyli nicność opiewa poemat *Kost kosti*, w którym tytułowe bohaterki próbują zawładnąć światem, ustanowić własny porządek. Odgrywają one role Boga, próbując wcielić się w atrybuty nieba (*kičma munje, karlična kost oluje, rebra nebesa*⁴⁷³). Cały poemat jest parodią stworzenia świata przedstawionego w *Genesis* – w siedem dni Bóg stworzył świat i siedem utworów, noszących znamienne tytuły (*Na početku, Posle početka, Na suncu, Pod zemljom, Na mesečini, Pred kraj, Na kraju*), tyle bowiem liczy sobie wspomniany cykl. Ich głównym tematem jest śmierć, która okazuje się być życiodajnym początkiem, a nie końcem. Warte odnotowania są słowa Damjana Antonijevicia: „Przygodowość kości przekłada się na konformizm, pragnienie bezczynności, utrzymanie *status quo*, królestwo śmierci, w bezkresne, niezmiennie i zmianom niepodlegające cmentarzyska”⁴⁷⁴. Jednak jak słusznie dalej zauważa autor monografii *Mit i stvarnost*, „tragedia kości ewokuje życie jako możliwość,

⁴⁷¹ *Ibidem*, s. 27.

⁴⁷² V. Popa, *Rečiti trenutak*, [w:] Tenże, *Sabrane pesme*, red. B. Radović, Beograd 2001, s. 557-558.

⁴⁷³ V. Popa, *Pesme*, *op. cit.*, s. 83.

⁴⁷⁴ D. Antonijević, *op. cit.*, s. 79.

jako nadzieję⁴⁷⁵, zaś ten potencjał istnienia paradoksalnie przywołuje myśl o Absolucie, Demiurgu, który ów mechanizm życia wprowadził w ruch. W ten właśnie sposób, niejako w tle rozgrywanych wydarzeń dzięki istnieniu miłości, nierozłącznie związanej tutaj z nadzieją, funkcjonuje w twórczości Vaska Popy Bóg, na zasadzie chrześcijańskiego *deus absconditus*⁴⁷⁶.

2.2. Elementy tradycji patrystycznej i ikonograficznej (kontekst intersemiotyczny)

Twórczy początek wyznacza miłość, ale także moc ludzkiej wyobraźni. O jej potędze traktuje zwłaszcza cykl *Hodočašća*, w którym siła artystycznej kreacji odtwarza Boże dzieło stworzenia:

Zografe
Šta li vidiš na dnu noći
Zlatno i plavo
Poslednja zvezda u duši
Poslednji beskraj u oku⁴⁷⁷.

Twórcza wyobraźnia sprawia, że „uprzedmiotowiony, wyobcowany i niebezpieczny świat nie jest jedynym światem. Poeta Vasko Popa, jak każdy znaczący twórca, przeciwstawia temu wyobcowanemu światu drugi, czasami a może często, mały świat piękna i wyjątkowej duchowości”⁴⁷⁸. Artyście dane jest obcować z tym, co boskie. Za pomocą swoich zmysłów ogarnia to, co nieskończone, wieczne i piękne, a za pomocą dostępnych mu narzędzi – to jest znaków, którymi mogą być słowa w sztuce pisarskiej lub kolory, jak ma to miejsce w sztuce malarskiej – udostępnia te treści we właściwej im formie pozostałym ludziom⁴⁷⁹:

⁴⁷⁵ *Ibidem*, s. 80.

⁴⁷⁶ Por. Iz 45, 15. Analizując poezję Vaska Popy można dojść do wniosku, że właśnie ta przestrzeń – nieobecności, ale ukrywania się Boga – szczególnie inspiruje poetę. S. Leovac stwierdza przy refleksji nad poematem *Kost kosti*: „Złudna jest ‘biedna absencja’ i pustka, ponieważ w utworze ma miejsce twórcza bestialska i duchowa zabawa, więc ta nieobecność to swego rodzaju poetycka obecność, poezja” – S. Leovac, *op. cit.*, s. 27 – wskazując wprost, że nieobecnego Boga poeta zastępuje poezją. Takie stwierdzenie nasuwa skojarzenia z nihilistyczną koncepcją poezji S. Mallarmégo. Absolutyzacja pustki, jaka dokonuje się w twórczości Vaska Popy (por. wiersze *Ništarija*, *Sirota odsutnost*, *Zvezdani puž*, *Majstor senki*) będąca wyrazem tęsknoty za dopełnieniem, zdaje się przeczyć tej tezie. Zwłaszcza że owo dopełnienie następuje – śmierć nie jest końcem, ale może być przyczynkiem do zaistnienia nowego życia, jak to się dzieje właśnie w poemacie *Kost kosti*. Potencjał bytu stwarza natomiast możliwość objawienia Boga, choć nie mówi się o nim wprost. Stąd tak istotne w poezji Vaska Popy jest *boczne niebo* (*sporedno nebo*). Terminem tym podmiot liryczny poświadcza, że nie wyklucza Absolutu, uznaje jego pierwszeństwo jako Twórcy wszechrzeczy, dając jednak szansę człowiekowi na jego odkrycie przez twórcze naśladownictwo.

⁴⁷⁷ V. Popa, *Uspravna zemlja*, Beograd 1972, s. 16.

⁴⁷⁸ S. Leovac, *op. cit.*, s. 29.

⁴⁷⁹ Vasko Popa autotematyzuje kolory w wierszu *Manasija*: „W tej świetnej grze poetyckiej Popa wykorzystuje ‘kolory’ nie jako nośniki własnego znaczenia, ale jako znak, który otrzymuje raz jedno, a raz drugie znaczenie. Na tym przykładzie doskonale widać, czym może stać się słowo w stylistycznym użyciu. Jego pole znaczeniowe nie zależy tylko od niego, ale przede wszystkim od otoczenia wśród którego jest sytuowane i sensu, który wobec niego jest kierowany. Słowo nie jest tylko nośnikiem znaczenia, ale także forma. Po prostu, stanowi ono przestrzeń, w której znaczenia i sensy się kształtują i dekonstruują – i według jakiegoś nowego klucza – ponownie się kształtują i dekonstruują” – M. Petrović, *op. cit.*, s. 114.

Zografe
Dokle tvoj pogled dopire

Čuješ li konjicu noći
Alah il ilalah

Kičica tvoja ne drhti
Boje se tvoje ne plaše se⁴⁸⁰.

Warto wspomnieć w nawiązaniu do powszechnego tematu sztuki o jeszcze jednym bardzo ważnym wpływie biblijnym, które choć pochodzi z *Ewangelii według św. Jana*, zawiera odniesienia do aktu stworzenia. Mowa jest o koncepcji logocentrycznej w znaczeniu Słowa Świętego, które ma moc tworzenia. Stwarzanie w *Księdze Rodzaju* warunkuje Słowo Boże, przy czym „Słowo było u Boga i bogiem było Słowo” (J. 1,1). Tę samą siłę tworzenia, ale i destrukcji ma język (którym dysponuje człowiek, czy raczej który w poezji Vaska Popy ma w dyspozycji człowieka), o czym świadczy wiersz *Poznanstvo*. Cykl *Hodočašća* jest natomiast wyrazem poetyckich pielgrzymek autora do miejsc, które przez język przypominają o możliwości przywrócenia świata jego boskiego wymiaru:

Hodam sa očevim štapom u ruci
Sa upaljenim srcem na štapu
Stopala mi sriču slova
Koja mi sveti put ispisuje⁴⁸¹.

2.2.1. Patrystyczne źródła koncepcji „słowa żywego” oraz idei „bycia w drodze” poety – poszukiwanie transcendencji w systemie znaków

W świecie, w którym obecność Boga nie jest oczywista (*Deus absconditus*), jest za to możliwe jego poszukiwanie, które umożliwi system znaków⁴⁸². Aktywny element poszukiwania i tworzenia zawiera odautorska koncepcja „słowa żywego”.

W jednym ze swoich esejów poetyckich Vasko Popa pisze:

A tak często cię zapytują, do kogo kierujesz swoje wiersze? A ty je zwracasz skąd je wzięłeś, zwracasz je do źródła. Wiesz, że droga powrotna do tego źródła żywego słowa prowadzi przez serce, przez głowę, przez duszę wszystkich ludzi. A to z kolei wszystkim ludziom daje możliwość, aby i oni, przez słowa wiersza, jednoczyli się z tym życiodajnym źródłem. Na tym, a nie czym innym, polega społeczeństwo, człowieczeństwo, humanitaryzm pisania poezji. Ponieważ każdy człowiek, nie tylko poeta, ma usilną potrzebę rozmowy ze źródłem żywego słowa, ale często nie wie jak⁴⁸³.

⁴⁸⁰ V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 122.

⁴⁸¹ V. Popa, *Uspravna zemlja, op. cit.*, s. 11.

⁴⁸² I.V. Lalić nazywa taki stan rzeczy sposobem resakralizacji przez język w sensie, w jakim definiował to Paul Valéry, zob. I.V. Lalić, *Proširena beleška o jednom traganju za poetikom Vaska Pope, op. cit.*, s. 56.

⁴⁸³ Cyt. za: S. Leovac, *op. cit.*, s. 8.

Można by było dalej rozważać, czym jest owo żywe słowo, którego sens poeta jedynie mgliście nakreśla, nie podając jego definicji wprost. Zacytowana wypowiedź mówi jednak o istnieniu pewnej przestrzeni supranaturalnej, w której centrum stawia się Słowo, przez co niebezpośrednio nawiązuje się do kultury Księgi. Poezja według serbskiego twórcy ma zatem charakter logocentryczny – to jest nakierowany na słowo, ale żywe słowo, czyli takie – jak wyjaśnia dalej poeta – które pozostaje w obiegu, które ma zdolność tworzenia znaczeń i poruszania ludzkich serc i umysłów. Należy jednak uwzględnić fakt, że słowo jest tu rozumiane raczej w pewnym aktywnym układzie, mającym wymiar tak osobisty, jak i społeczny, w sensie, jaki niesie ze sobą kultura.

Poetycki wyraz rozważań nad żywym słowem i jego źródłami stanowi tom *Uspravna zemlja*. Wnosząc do twórczości Vaska Popy zmianę perspektywy z abstrakcyjnej na konkretną, konkretyzuje także znaczenie słowa artystycznego. Tematyka tomu oscyluje wokół miejsc i zdarzeń z historii narodu serbskiego, które są możliwe do zidentyfikowania w czasie i przestrzeni. Zaznaczyć jednak należy, że geografia miejsca nie wyczerpuje tu jego znaczenia, ponieważ mowa jest o przestrzeni sakralnej. Poświadcza to tytuł pierwszego cyklu i wiersza pełniącego w nim funkcję prologu – *Hodočašća* (Pielgrzymki). Pielgrzymuje się do miejsc uznanych za święte. W inicjującym cykl utworze podmiot liryczny udaje się w podróż mistyczną. Prowadzi go laska ojca (*očevi štap*) – symbol czytelnikowi twórczości Vaska Popy bardzo dobrze znany. Ona wyznacza drogę, po której pielgrzym będzie kroczył:

Stopala mi sriču slova
Koja mi sveti put spisuje
Crtam ih štapom po pesku
Pred spavanja⁴⁸⁴.

Wspomniana laska, opatrzona w pierwszych wersach utworu przymiotnikiem ojcowska (*očev štap*) przywodzi na myśl postać świętego Sawy, dla którego atrybut ten jest w poezji Vaska Popy charakterystyczny. Skojarzenie z ojcem duchowym narodu serbskiego zostaje również wywołane przez wersy: „Daleko sam od toga da ih [slova – przyp. moje] odgonetnem / Za sada mi na vučje sazvežđe liče”⁴⁸⁵ ze względu na konsekwentne odwołania w omawianej twórczości do legendy o świętym Sawie jako pasterzu wilków. Te same wersy pozwalają również na przyrównanie osoby pielgrzymy do postaci znanej już czytelnikowi z poprzednich tomików – Gwiazdźdźarza, którego z kolei można utożsamić z figurą poety, autora, twórcy⁴⁸⁶. Dookreślając dalej postać podmiotu lirycznego, należy też utożsamić go ze zdefiniowaną już postacią pisarza-kontynuatora. Sama droga nabiera zatem cech literackiej przygody w głąb uświęconego przez Tradycję kanonu (*sveti put*). Tak „oswojony” podmiot liryczny poprowadzi czytelnika po trasie pielgrzymki, którą pod względem topograficznym Damjan Antonijević w sumaryczny sposób określa następująco: „Droga pielgrzymy zaczyna się na południu, u stóp Góry Atos, z monasteru Hilandar, dalej kieruje na północ, obejmując najpiękniejsze serbskie klasztory Kalenić, Žiča,

⁴⁸⁴ V. Popa, *Uspravna zemlja*, Beograd 1972, s. 11.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

⁴⁸⁶ Na taką interpretację postaci Gwiazdźdźarza wskazują: P. Džadzić, *Ateistička luča mikrokozma*, [w:] Tenże, *Kritike i ogledi*, Beograd 1973, s. 165; B. Kažić, *op. cit.*, s. 120; I.V. Lalić, *op. cit.*, s. 489; M. Harpanja, *Preventivna pesnička akcija*, „Letopis Matice Srpske” 1971, nr 147, s. 490; N. Timčenko, *Zapisi o pesniku*, Kruševac 1972, s. 41; K. Ostojić, *Vasko Popa: čežnja za večnošću*, „Letopis Matice Srpske” 1974, nr 150, s. 294.

Sopoćani i Manasija, a znajduje zwieńczenie na północy w Szentendre⁴⁸⁷. O drogach nakreślonych przez łaskę ojca podmiot liryczny mówi – „da mi se iz sećanja ne izbrišu”⁴⁸⁸. Pielgrzymka, która wpisuje się w cykl *Hodočašća* ma zatem przede wszystkim wymiar symboliczny i między innymi ze względu na wybrane miejsca, które w większości stanowią kolebki średniowiecznego monastycyzmu i serbskie ośrodki kulturotwórcze, stanowi „poszukiwanie źródeł czy też poszukiwanie duchowej tożsamości”⁴⁸⁹.

Wybór przestrzeni świątyni prawosławnej i dominującego czasu średniowiecza pozwala artyście na wprowadzenie słowa poetyckiego w obszar *sacrum* i wydobyć jego znaczenia jako Logosu. Udaje się to poecie przez zaprowadzenie paraleli sztuki słowa i obrazu (tu w odniesieniu do fresków jako sposobu wyrażania niewyrażalnego) w kontekście intersemiotycznym, jaki jest właściwy serbskiej kulturze prawosławia.

Przestrzeń ukazana w cyklu *Hodočašća* jest pełna harmonii:

Rumeni mir snage
Zreli mir veličine

Od zlatnih ptica pod zemljom
Do silnog voća na nebu⁴⁹⁰.

Między spokojną i harmonijną przestrzenią świątyni a miejscem, z którego pochodzi podmiot liryczny zachodzi silny dysonans. Osoba mówiąca w wierszu *Hilandar* wyraża pragnienie „drugačijeg sveta”⁴⁹¹, w którym odnajdzie urok życia („da se u čarobnom moru iskupam”⁴⁹²), bezpieczeństwo trwania („da se slatkog najedem kamenja”⁴⁹³) i twórcze poetyckie natchnienie („da u gnezdu stihova prenonim”⁴⁹⁴). Tytułowy pielgrzym ma świadomość, że idzie od świata, w którym dominuje inna wrażliwość, a właściwie jej brak. Świat, z którego pochodzi kreśli bowiem na kształt apokaliptycznego obrazu, w którym dominuje chaos: „Dok mi ne padne hiljadu magli na oči / I glavu ne izgubim”⁴⁹⁵. Wszystko czego pragnie, otrzymuje z rąk postaci z fresku, Bogurodzicy. Sztuka sakralna przedstawia się zatem jako ta, która może ukoić zmysły.

2.2.2. Poetyckie inspiracje warsztatem ikonograficznym

W odniesieniu do cyklu *Hodočašća* Tanja Popović zwraca uwagę na szczególną poetykę chiazmu (odwróconej symetrii), która się w cyklu pojawia, to jest na krzyżowanie się perspektyw podmiotu i przedmiotu, którą wiąże z tradycją bizantyjską:

Tutaj tymczasem przy pomocy nie tylko wizualnego przemieszczenia, ale także czasowego, z już odwróconą perspektywą przedmiotu i podmiotu, krzyżuje się i percepcja ówczesnych

⁴⁸⁷ D. Antonijević, *Mit i stvarnost. Poezija Vaska Pope*, Beograd 1996, s. 146.

⁴⁸⁸ V. Popa, *Uspravna zemlja*, Beograd 1972, s. 11.

⁴⁸⁹ M. Petrović, *Univerzum Vaska Pope*, Niš 1986, s. 110.

⁴⁹⁰ V. Popa, *Uspravna zemlja, op. cit.*, s. 15.

⁴⁹¹ *Ibidem*, s. 12.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

pisarzy fresków – średniowiecznych zografów, do których podmiot się bezpośrednio zwraca. Ciekawe i nie bez znaczenia dla rozumienia poezji Vaska Popy pozostaje, że swego rodzaju chiazm, czy krzyżowanie perspektyw, charakterystyczne jest dla kanonu ikony bizantyjskiej⁴⁹⁶.

W utworze *Kalenić* podmiot liryczny odnajduje siebie w obrazie Anioła z fresku i odwrotnie – w sobie zauważa cechy tej postaci:

Otkuda moje oči
Na licu tvome
Anđele brate
[...]
Otkuda tvoji lepi inat
U uglu usana mojih
Anđele brate⁴⁹⁷.

W wierszu *Sopoćani* natomiast ukazuje się rzeczy przedstawione na sposób, w który mógł je widzieć artysta kierujący się zasadami sztuki malarskiej tamtego okresu: „Od zlatnih ptica pod zemljom / Do silnog voća na nebu, / Sve je na domaku ruke”⁴⁹⁸. Następnie zachodzi zmiana perspektywy z oglądu kanonicznego na osobiste spojrzenie tworzącego artysty: „Divno su klekli oblici / U zenici majstora”⁴⁹⁹. Przez wprowadzenie perspektywy mistrza artysta ze swojego dzieła czyni zwierciadło, w którym może się on sam przejrzeć. W ten sposób wykreowany utwór poetycki, zachowujący cechy charakterystyczne dla ikony i utrzymany w konwencji jedności słowa i obrazu, pozwala poecie na poszukiwanie uniwersalnego kodu twórcy-artysty. Taki utwór – zwierciadło pełni zatem istotne funkcje w procesie autoidentyfikacji autora. Wprowadzenie do tekstu perspektywy mistrza umożliwia ponadto wydobycie estetycznej głębi jego dzieła:

Plavo i zlatno
Poslednji prsten vidika
Poslednja jabuka sunca
Zografe
Dokle tvoji poglad dopire⁵⁰⁰.

Umożliwia ona podmiotowi lirycznemu uwolnienie się od kwantytatywnej koncepcji świata i dostrzeżenie jego „drugiego wymiaru”: „Zografe / Šta li vidiš na dnu noći / Zlatno i plavo / Poslednja zvezda u duši / Poslednji beskraj u oku”⁵⁰¹. W utworach z cyklu *Ho-*

⁴⁹⁶ T. Popović, *Poetika hijazma*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova*, red. N. Petković, Beograd 1997, s. 81-97. Zwracając uwagę na bizantyjską proveniencję tego zabiegu, T. Popović nie wyklucza potencjalnego źródła zapożyczeń z folkloru. Badając źródła chiazmów w poezji Vaska Popy, A. Bošković również dociera do teologii ikony jako potencjalnego źródła odwróconej perspektywy w omawianych tekstach – A. Bošković, *op. cit.*, s. 211.

⁴⁹⁷ V. Popa, *Uspravna zemlja, op. cit.*, s. 13.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, s. 15.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ *Ibidem*, s. 16.

dočašća szczególne znaczenie mają również kolory⁵⁰². Ponieważ głównymi bohaterami cyklu są freski, można by sądzić, że kolory będą obciążone znaczeniem kanonicznym, wypływającym z zasad sztuki ikonopisania. Mają one jednak inną funkcję. Stanowią najdelikatniejszą warstwę pośredniczącą między tym, co przedstawione a przedstawianym, są ich punktem stycznym: „Boje sviću / na ivici zaborava / [...] / Boje gore / Mladošću u mojoj krvi”⁵⁰³. Skupiają w sobie przeszłość i terażniejszość, sprawiają, że dzieło podlega ciągłym aktualizacjom, ale jednocześnie jest ponadczasowe: „Boje zru / Na lakoj grani vremena”⁵⁰⁴.

Mając stale na uwadze, że sensory budowane w cyklu *Hodočašća* zasadzone są na średniowiecznej idei jedności sztuk, utwór *Kalenić* czytany z perspektywy intersemiotycznej, pozwala odczytać kolory jako znaki, których znaczenie zależne jest od kontekstu przede wszystkim czasowego. Znaki te można – tak jak to uczynił Miodrag Petrović – czytać w kontekście autotematycznym i przyrównać do istoty słowa poetyckiego:

W tej świetnej grze poetyckiej Popa wykorzystuje ‘kolory’ nie jako nośniki własnego znaczenia, ale jako znak, który otrzymuje raz jedno, a raz drugie znaczenie. Na tym przykładzie doskonale widać, czym może stać się słowo w stylistycznym użyciu. Jego pole znaczeniowe nie zależy tylko od niego, ale przede wszystkim od otoczenia wśród którego jest sytuowane i sensu, który wobec niego jest kierowany. Słowo nie jest tylko nośnikiem znaczenia, ale także forma. Po prostu, stanowi ono przestrzeń, w której znaczenia i sensory się kształtują i dekonstruują – i według jakiegoś nowego klucza – ponownie się kształtują i dekonstruują⁵⁰⁵.

Wykorzystanie perspektywy odwróconej sprawia, że utwór poetycki wraz ze swoją inspiracją poetycką stanowi integralną całość, tym samym dzieło poetyckie przez odwołanie do tradycji sztuki średniowiecznej nabiera jej cech, przez co można powiedzieć, że jest w nim także obecna „kalokaghatia likova, taj pankalizam i nebosklonost sopoćanske večite svežine ideala”⁵⁰⁶. Przez nadanie słowu statusu przestrzeni współtworzonej zostaje również w szczególny sposób podkreślona rola odbiorcy dzieła.

Utworki takie jak *Hilandar*, *Kalenić*, *Žiča*, *Sopoćani* i *Manasija* wers po wersie oddają istotę tegoż dzieła, które ma zdolność powoływania światów idealnych. Realność nie istnieje, głębia perspektyw(y) przełamuje czasoprzestrzeń: „vreme je ujedalo / i zube polomilo”⁵⁰⁷ – czas linearny ustępuje wieczności. Świat / Dzieło przedstawia się jako raj, jako twór doskonały, w którym wszelkie przeciwieństwa znoszą się wzajemnie i korespondują,

⁵⁰² „Czerwień jako kolor ognia i kolor krwi u wielu narodów oznacza też kolor życia. Jako kolor ognia, symbolicznie nawiązuje do miłości, ale jednocześnie jest to kolor, który też oznacza zdobywanie, moc, siłę i najwyższą władzę. To ostatnie wspomniane znaczenie zdaje się być właściwe dla utworu *Žiča*. A zatem to nie przypadek, że mnasztorowi w wierszu zostaje przypisany kolor czerwony: *Crvena gospodo Žičo*, czytamy w pierwszym i ostatnim wersie. W *Žiczy* był koronowany serbski średniowieczny władca Stefan Nemanicz (ok. 1165-1227), a jego brat Sawa Nemanicz w roku 1219 stał się pierwszym serbskim arcybiskupem [...]. Niebieski i złoty to najważniejsze elementy w strukturze utworu *Manasija* i odnoszą się przede wszystkim do dominujących kolorów na freskach tego monasztoru, przy czym oba te kolory w malarstwie ściennym *Manasiji* zapewne zastosowane były z powodu ich symbolicznego znaczenia: niebieski w nawiązaniu do nieba i niebios [...]. Złoto będąc symbolem wieczności ściśle łączy się z symbolem niebios.” – V. Cidilko, *op. cit.*, s. 203-204.

⁵⁰³ V. Popa, *Uspravna zemlja*, *op. cit.*, s. 13.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ M. Petrović, *op. cit.*, s. 114.

⁵⁰⁶ D. Antonijević, *op. cit.*, s. 149.

⁵⁰⁷ V. Popa, *Uspravna zemlja*, *op. cit.*, s. 15.

uzyskując harmonię⁵⁰⁸: „Od zlatnih ptica pod zemljom / Do silnog voća na nebu / Sve je na domaku ruke”⁵⁰⁹.

Zwroty „sve je na domaku ruke” i „sve samo na mig čeka” związane są z fenomenem tworzenia i nieograniczonymi możliwościami artysty. Oko artysty jest jak soczewka, w której skupia się cały świat. W nim świat się przegląda, a artysta wydobywa jego sens. Moc stwarzania nadaje dziełu status odrębnego świata, ale jednocześnie ze świata tworząc dzieło, czyni go sensownym. Ta twórcza siła równa się mocy słowa, które będąc obdarzone cechami obrazu, zyskuje na wielowymiarowości⁵¹⁰ i wyzwala się tym samym od linearnych związków czasowo-przestrzennych. Zniesione zostają początek i koniec, życie i śmierć, atrybutywne dla słowa stają się natomiast bezmiar, nieskończoność i wieczność.

2.3. Pies i wilk – dualistyczne znaki orientacji aksjologicznej

Wskazany dualizm, który budowany jest na filarach mitu apokaliptycznego (przypomnijmy – koniec, śmierć i realia) oraz założycielskiego (początek, witalność i wyobrażenia), znajduje swoje uosobienie w postaci stworzonych już od pierwszych utworów przeciwnostawnych obrazów psa i wilka.

W odniesieniu do pierwszego cyklu *Opsednuta vedrina* tomiku *Kora* pies stanowi kluczową figurę, której atrybutywność wyznaczona została przez znaczenie jakie ma w przepowiedni św. Jana. Kiedy w *Apokalipsie* jest mowa o tych, którzy nie mogą wejść do Królestwa Bożego, wspomina się bowiem, że „na zewnątrz są psy, guślarze, rozpustnicy, zabójcy, bałwochwalcy i każdy, kto kłamstwo kocha i nim żyje” (Ap 22). O psie mówi się zatem w znaczeniu pogardliwym jako kłamcy i oszuście. Podobny wydźwięk ma znaczenie tego zwierzęcia w utworze Vaska Popy *Poznanstvo*, gdzie słowa „pseći udar zuba o zube” znajdują się w bliskim kontekście czasownika *opijati*. Postać ta sytuuje się w opozycji względem wilka, którego wizerunek w omawianej poezji buduje się na jego ludowym znaczeniu jako animalizowanego bóstwa naczelnego, które cechuje „wieczna odnowa, jego stałe odradzanie w nowych formach i przejawach”⁵¹¹:

I sam sebe deli
Na dve žive polovine

Jedna mu polovina leže pod zemlju
Druga na nebo uzleće

⁵⁰⁸ Ten stan wzajemnego znoszenia przeciwieństw i harmonijne współgranie elementów przywołują myśl o *coniunctio oppositiois*, charakterystycznym dla alchemicznego *opus magnum*, którego wątki w omawianej twórczości będą rozważane w dalszym rozdziale. Pod tym samym kątem warto by było zastanowić się nad postacią pielgrzyma-adepta, mistrza, obraz Madonny Trójrećkiej, motyw ręki z wiersza *Sopocani*, znaczenie pojawiających się kolorów i liczb, czy samej istoty Dzieła.

⁵⁰⁹ V. Popa, *Uspravna zemlja*, *op. cit.*, s. 15.

⁵¹⁰ „Twórczość poetycka Popy jest przeważnie obrazowo-językowa. Poezja Popy zawiera się w obrazach, a nie melodii, ona nam udostępnia poetycko-obrazowe i językowe konstelacje, nie rodzime melodie i tony pięknych poetyckich myśli. Innymi słowy, tonacje zawierają się w wizjach artystycznych i w nich żyją. Dlatego wiersze Vaska Popy mogą brzmieć monotennie i jednostajnie; a w rzeczywistości wypełnia je wewnętrzny dramat, a dzięki wewnętrznej harmonizacji przeciwieństw i podobieństw sprawiają wrażenie niemonotonnych, one urzeczywistniają się w obfitości swej poetyckiej duchowości” – S. Leovac, *Vasko Popa*, [w:] Tenże, *Tri pesnika*, Beograd 1979, s. 34.

⁵¹¹ M. Petrović, *op. cit.*, s. 190.

Negde na sredini
Između zemlje i neba
Ostaje mu ogromno usijano srce
Svetli nova crvena zvezda
I čeka svoje žitelje⁵¹².

Przyglądając się obu tym figurom – psa i wilka – można odnotować występowanie charakterystycznego dla tekstów międzytestamentowych dualizmu o charakterze antropologiczno-moralnym. Według tego biblijnego założenia człowiek został obdarzony przez Boga przeciwstawnymi skłonnościami dotyczącymi fundamentalnego wyboru, dwoma odmiennymi sposobami postępowania, realizowanymi w diametralnie różnych przestrzeniach i służącymi odmiennym celom⁵¹³. Typowe dla tego dualizmu jest przeciwstawienie dwóch duchów znajdujących się w nieustannej walce⁵¹⁴, co w poezji Vaska Popy przekłada się na wspomniane postaci psa i wilka⁵¹⁵.

Z wiersza na wiersz postaci wilka coraz silniej jest przeciwstawiany pies. Obecność tego drugiego zwierzęcia jest zasugerowana już w początkowych wersach pierwszego tomiku, kiedy najbliższa człowiekowi rzeczywistość nabiera psich cech: skowyczy, szczeka i pożera kości, którymi człowiek stara się ją obłaskawić. Ten opis pochodzący z utworu *Odjekivanje* powtórzy poeta również w dalszym tomiku (w utworze *Jurke*), stale akcentując charakterystyczną dla dzikiego zwierzęcia agresywność:

Drugi se razjure na sve strane
Njuše traže njuše traže
Svu zemlju raskopaju

Naću li srećni svoju ruku
Ili nogu ili bilo šta
Na njih je red da grizu

Igra se nastavlja živo⁵¹⁶.

Pies w poezji Vaska Popy jest synonimem zaborczości. Proces, który się z nim wiąże to pochłanianie – rzeczywistość obdarzona psimi cechami pożera człowieka (*Odjekivan-*

⁵¹² V. Popa, *Vučja so*, Beograd 1975, s. 56. Postać wilka M. Petrović odczytuje jako metaforę poetyckiej twórczości: „To bóstwo jest jak poetycka kreacja: samo jest sobie przyczyną stworzenia świata na wzór sensowności właściwej swemu rodzajowi. Jego struktura mityczna obejmuje i niebo i ziemię, i dotyczy zarówno jednego jak drugiego. Ta część, która się wobec nieba odnosi, ukazuje je w kontekście tęsknoty, powzniesienia, skrytego celu, jego postojem jest ziemia i jej ciemne czeluści. Wilk swoją wilczą naturą symbolizuje miejsce, z którego pochodzi i skąd wyrusza za swoją żądną wiedzy i twórczą naturą” – M. Petrović, *op. cit.*, s. 191.

⁵¹³ TestAs 1,3-4.

⁵¹⁴ TestJud 20,1; 1 QS 3,17-18; 4,23-24.

⁵¹⁵ Ta opozycja dwóch światów, jak pisze D. Antonijević, szczególnie widoczna jest zwłaszcza w tomiku *Vučja so*: „W tomiku tym jasno widać podział na dwie strony, dwa przeciwstawne sobie światy, świat ciemności i jasności, śmierci i życia, niszczycielski i twórczy. Świat zagłady i śmierci od początku reprezentują charty i psy. Psom przeciwstawione są wilki, na czele z ich wilczym pasterzem, który jest obdarzony atrybutami i mocą pradawnego pogańskiego boga-ojca, chromego Wilka” – D. Antonijević, *Mit i stvarnost. Poezija Vaska Pope*, Beograd 1996, s. 222.

⁵¹⁶ V. Popa, *Pesme*, *op. cit.*, s. 75.

je), ale i samą siebie (*Jurke*). Kojarzy się z kośćmi, którymi najczęściej jest obłaskawiany, w konsekwencji wiąże się ze śmiercią, stanowiącą jego integralne dopełnienie metaforyczne. Pies stanowi wyraz bestialskiej rzeczywistości, w której pogrążony jest człowiek, znak ludzkiej przemijalności; to istota nacechowana *in minus*, przez co obdarzona atrybutami ciemności („U srcu⁵¹⁷ pasjeg mraka⁵¹⁸) i cielesnego dołu, symbolizowanego w ujęciu tego tematu przez męskie organy płciowe:

Između iskeženih zuba
Klati mu se odedni muški znak
Vuče se po prašini
I ostavlja za sobom nečitljiv trag⁵¹⁹.

Pies oznacza zatem ludzką skłonność ku bierności („Hitnem svokom po jednu kost / prazna soba stane da urla / i sam prazan⁵²⁰), ofiarny, lecz bezsensowny sposób postępowania („Jedni odgrizu drugima / Ruku⁵²¹) sytuowany w sferze rzeczywistej, to jest dnia codziennego, pozbawiony celowości i sensu („I ostavlja sa sobom nečitljiv trag⁵²²). Wilk (którego postaci znacznie więcej miejsca zostanie poświęcone w rozdziale o wpływach tradycji ludowej) to zasada aktywna w poezji Vaska Popy, jego uosobieniem jest przywódca (twórca z wilkiem utożsamia postać św. Sawy), którego sposób postępowania jest wyznaczony i namaszczony przez siły wyższe⁵²³. Przestrzeń, w której się pojawia jest mityzowana, tak samo jego sposób działania i realizowane cele. A zatem pies i wilk to personalizacja dwóch odmiennych sposobów postępowania zasadzających się głównie na siłach niszczenia (kontekst apokaliptyczny) lub kreacji (kontekst stworzenia świata)⁵²⁴.

⁵¹⁷ Walka duchów dobra i zła przybiera charakter antropologiczny, ponieważ rozgrywa się ona w sercu człowieka (1 QS 3,20-26; 4,16-18).

⁵¹⁸ V. Popa, *Vučja so*, op. cit., s. 51.

⁵¹⁹ Wskazany fragment N. Petković podaje jako jeden z wielu przykładów na to, jak głęboko jest zakorzeniona poezja Vaska Popy w serbskiej frazeologii: „Wygląda na to, że do objaśnienia tego zjawiska znów prowadzi frazeologia językowa i paremia, od których rozpoczynaliśmy i do których przy końcu powracamy. Ponieważ widać, że i poeta z nich czerpał. A te są u nas nasycone obrazami psa, który oczywiście w przekleństwach, najczęściej znieważa czyjąś matkę: *Pies ci matkę j...I czy ogólnie J...I cię pies*” – N. Petković, *Uvod u tumačenje Popine poetike*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova*, op. cit., s. 43.

⁵²⁰ V. Popa, *Pesme*, op. cit., s. 15.

⁵²¹ *Ibidem*, s. 75.

⁵²² *Ibidem*, s. 43.

⁵²³ „Święty Sawa będąc wilczym pasterzem, jako taki jest ukazany w opowiadaniach ludowych, a nie w świętych opowieściach (chociaż niektórych cech z tych opowiadań wcale w nich nie brakuje), wskazuje nam, że ‘wilcza sól’ to wybrana sól żywego ducha. Wszystko straszliwe i bolesne przynależy do psiego świata, dlatego ciężkie klątwy i wyzwiska odwołują się do psiego życia, niesamowitej psiej służalczości, krwiożerczej natury chartów. Chromy wilk obdarza poetę natchnieniem i niektórych z nas życiodajną, twórczą mocą.” – S. Leovac, op. cit., s. 33.

⁵²⁴ Wskazaną opozycję S. Leovac traktuje jako wyróżniającą poezję Vaska Popy na tle innej rodzimej twórczości: „u żadnego z naszych poetów nie odnajdziemy tak sugestywnie przedstawionej gry-wojny pomiędzy brutalną zwierzęcością w różnych formach a duchowością ukrytą i odkrywaną w wymyślonych postaciach i duchu ludzkim, ani też tej odwiecznej wielkiej gry dysocjacji (niszczenia) i asocjacji (tworzenia)” – S. Leovac, op. cit., s. 5.

2.4. Tradycja ludowa

Słowo-obraz wraz ze swoją wielowymiarowością poeta odnajduje w literaturze współtworzącej i eksplorującej serbskie mity narodowe. Dwa dalsze cykle tomu *Uspravna zemlja* oparte są na micie św. Sawy i kosowskim. Oba cykle, których treść budowana jest w oparciu o postać św. Sawy, pierwszego arcybiskupa pisarza, dla którego kultura serbska rezerwuje termin ojca narodu oraz obraz bitwy rozegranej w 1389 roku na Kosowym Polu między zjednoczonymi wojskami serbskimi i bośniackimi a osmańskimi, są utrzymane w poetyce właściwej serbskiej tradycji ustnej.

2.4.1. Aktualizacja mitu św. Sawy i kosowskiego

Wspominając św. Sawę z imienia po raz pierwszy, poeta za punkt wyjścia przyjmuje tradycję cerkiewnej hagiografii i w typowy też dla niej patetyczny sposób (właściwy żywotom świętych) zaczyna swój *Život svetoga Save*:

Gladan i žedan svetosti
Napustio je zemlju
I svoje i sebe

Stupio je u službu⁵²⁵.

Jednak zaraz opis z formy linearnej przechodzi w mityczną: „Stupio je u službu / Krilate gospode / Čuvao im zlatorune oblake”⁵²⁶. Pierwszy wiersz cyklu *Kosovo Polje* rozpoczyna się od słów naznaczających powszedniość miejsca: „Polje kao svako”, aby zakończyć w sposób akcentujący, że jest to jednak supranaturalna przestrzeń: „Polje kao niejedno / Nad njim nebo/ Pod njim nebo”⁵²⁷.

Św. Sawa w cyklu *Savin izvor* (ale i na przestrzeni całej twórczości Vaska Popy) przedstawiany jest jako dawca słowa, lecz jego wizerunek konsekwentnie łączony jest z ludową opowieścią o pochodzeniu Serbów od wilków, stąd silnie podkreślona obecność wilków przy św. Sawie, który praktycznie zawsze przedstawiony jest w ich otoczeniu lub w jego tle pojawia się wilczy znak:

Sedi na vrhu kruške
I nešto sebi u Bradu govori

Sluša
Kako se medousto lišće
Njegovim rečima moli

Gleda
Kako po brđima vetra vatronosac
Njegovim rečima psuje

⁵²⁵ V. Popa, *Uspravna zemlja*, op. cit., s. 22.

⁵²⁶ *Ibidem*, s. 22.

⁵²⁷ *Ibidem*, s. 35.

Smeška se
I polako jede
Knjigu gospodara sveta

I doziva gladne vukove

Sa vrha kruške baca im listove
Pune crvenih dugovratnih slova
I belih jaganjaca⁵²⁸.

Ze względu na twórcze możliwości i ściśle powiązanie z kulturą serbską Radovan Mikić obdarza wykreowaną w poezji Vaska Popy postać św. Sawy tytułem „kulturowy bohater-demiurg”⁵²⁹. W omawianej poezji nie przedstawia się on jako cerkiewny dostojnik, ale raczej jako mędrzec i czarodziej ze świata słowiańskiej przyrody (*otvorene vidike, brda, izvorske vode, blag lipov cvet, divlje pčele*)⁵³⁰, zupełnie na sposób, w jaki mówi o nim serbska tradycja ustna. Badacze w tak zarysowanym poetyckim wizerunku św. Sawy dostrzegają cechy słowiańskiego bóstwa naczelnego, Peruna. Ilustracją dla tej tezy może stanowić fragment wiersza *Sveti Sava*: „U riđoj mu bradi / Zasutoj lipovim cvetom / Gromovi s munjama igraju žmurke”⁵³¹. Przez swoją działalność i postawę św. Sawa w analizowanym dziele poetyckim stanowi żywe świadectwo słowa unifikującego („Otvoreno za svagda [...] Otvoreno za svakoga”⁵³²), dla którego nie może stanowić żadnej miary ani czas („Levo od njega teče vreme/ Desno od njega teče vreme”⁵³³), ani przestrzeń („Putuje bez puta/ i put se za njim rađa”⁵³⁴).

W podobnym tonie przedstawia się Kosowe Pole. Opis abstrahuje od faktów historycznych (na polu bitwy pojawia się również św. Sawa), a wydarzenia projektowane są w planie kosmicznym. Bitwa z 1389 roku została wpisana w „bazičnu simboličku sliku ciklusa, astralno-solarnu analogiju bitke, večitu dramatiku borbe i žrtve, večiti napor otkrivanja i konstituisanja, kosmogonijsku sliku žetve i žrtvenog rituala, sudar elemenata”⁵³⁵:

Mlad mesec kosi
Pšenicu selicu
Dva ukrštena sunčeva zraka
Slažu je u krstine⁵³⁶.

⁵²⁸ V. Popa, *Uspravna zemlja*, op. cit., s. 26.

⁵²⁹ Takim określeniem posługuje się R. Mikić, pisze on o przywołanej postaci św. Sawy następująco: „Posebno važnu ulogu u sklopu ‘arhaičnih mitova o stvaranju’ imaju ‘kulturni junaci-demijurzi’ koji su ‘u osnovi prapreci’. U poeziji Vaska Pope najznačajniji ‘prapredak’ i najveći ‘kulturni junak-demijurg’ je sveti Sava” – R. Mikić, *Žanrovski citati u poeziji Vaska Pope*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Poezija Vaska Pope. Zbornik radova*, op. cit., s. 132.

⁵³⁰ Por. M. Petrović, op. cit., s. 125.

⁵³¹ V. Popa, *Uspravna zemlja*, op. cit., s. 23.

⁵³² *Ibidem*, s. 21.

⁵³³ *Ibidem*, s. 23.

⁵³⁴ *Ibidem*, s. 27. „Sava postaje još za života oličenje duhovnog jedinstva, središta koje usklađuje suprotnosti, autentična ličnost kojoj će status sveca dati i trajno sakralno značenje” – B. Jovanović, *Sveti Sava i njegova senka*, [w:] Tenže, *Duh paganskog nasleđa*, Novi Sad 2000, s. 48.

⁵³⁵ D. Antonijević, *Polje koje se uspravlja*, „Savremenik” 1975, nr 10, s. 275.

⁵³⁶ V. Popa, *Uspravna zemlja*, op. cit., s. 31.

W obecnej tu strukturze poetyckiej mit solarny występuje pod znakiem krzyża i wpisana jest weń ofiara, którą z poświęcenia walczących na Kosowym Polu poeta projektuje w planie kosmicznym na postawę kosa:

Ja kos
Crnorizac među pticama
Sklapam i rasklapam krila

Činodejstvujem nas red svoga polja

Pretvaram u kljunu
Kap rose i zrno zemlje u pesmu⁵³⁷.
[...]
Pevam
I palim jedno pero iz levog krila
Da mi pesma bude primljena⁵³⁸.

Słusznie zauważa Damjan Antonijević: „Artysta w ptaka kosa wcielił swoją poetykę ofiary patriotycznej, poetykę szlachetnej ludzkości. ‘Przymierze kososwskie’ to nie tylko przyswojenie bogactwa symboliki, pewnego etosu, jego znaczenia i charakteru, ale także wartości artystycznych i praw ludzkich”⁵³⁹. O ile zatem postać św. Sawy uosabia bohatera-twórcę, o tyle przez Kosowe Pole poeta ogólnie wyraża twórcze możliwości kultury.

Nie tylko opis, ale także całe wątki odnoszące się do działalności św. Sawy poeta zapożycza z serbskich podań, legend i pieśni⁵⁴⁰. Tak jak to miało miejsce w cyklu *Hodočašća*, podobnie i tu autor nie dystansuje się od swojej inspiracji, a nawet ze względu na pewne zabiegi techniczne można powiedzieć, że z inspiracji tej czyni właściwego bohatera. Warto zwrócić bowiem uwagę na tytuł cyklu – *Savin izvor (Źródło Sawy)*. Może się on odnosić zarówno do leczniczego źródła obdarzonego mocą św. Sawy (na jego dnie spoczywa wilcza głowa, źródło to pojawia się w pierwszym i ostatnim utworze cyklu), ale także ze względu na poetykę cytatu, z której autor szeroko w omawianym cyklu korzysta, do samej tradycji ustnej. Ku takiej interpretacji skłania również motto, którym poeta opatrzył omawiany cykl:

Moj zaludni hodu
Na Savinu vodu
Srpska narodna pesma⁵⁴¹.

⁵³⁷ Opis dzioba kosa przypomina atanor, w którym Gwiazdziarz-alchemik dokonywał swoich prób alchemicznych, ale w tym konkretnym przypadku przemiana jaka się dokonuje zwieńczona jest sukcesem: „Polje kao svako / Dlan i po zelenila”. Kolor zielony – posługując się symboliką roślinną – oznacza życie. W poezji Popy jest nośnikiem tych samych upragnionych wartości co złoto w procesie alchemicznej przemiany.

⁵³⁸ V. Popa, *Uspravna zemlja*, op. cit., s. 33.

⁵³⁹ D. Antonijević, *Polje koje se uspravlja*, op. cit., s. 276.

⁵⁴⁰ Z analizy R. Mikicia wynika, że najczęściej Vasko Popa stosuje zapożyczenia z tradycji ustnej – R. Mikić, *Žanrowski citati*, [w:] *Poezija Vaska Pope*, red. N. Petković, Beograd 1997, s. 126-127.

⁵⁴¹ V. Popa, *Uspravna zemlja*, op. cit., s. 20.

Jako że jest to jedyne motto, którym poeta posłużył się w całej swojej twórczości poetyckiej należy stwierdzić, że ma ono znaczenie szczególne. Nie tyle zawdzięcza je treści (wspomnienie św. Sawy stanowi jedynie pretekst), co formie. Nawiązania do serbskiej tradycji ustnej obecne są w sposobie, w jaki poeta kreśli wizerunek świętego, ale także w warstwie tematycznej utworów.

I tak na przykład utwór *Pastirstvo svetoga Save* opiera się na przekazie jak św. Sawa ocalił stado owiec od Turków, zamieniając ich w kamień (*Čuva belo kameno stado/ Na zelenom obronku*⁵⁴²). Jeden z następnych wierszy przywołuje natomiast ludową opowieść jak wydobyl on z rękawa kota, który ocalił naród od zagrożenia, jakie stwarzały myszy:

Putuje po mračnoj zemlji
Šapom pred sobom
Mrak na četvoro seče
Hitne debele rukavice
pretvorene u mačketine
Na sivu vojsku miševa⁵⁴³.

W wierszu *Kovačnica svetog Save* znalazło swoje odzwierciedlenie inne podanie o tym jak raz do roku Sawa zwołuje wilki i wyznacza im radę. Przekaz ten w utworze *Škola svetog Save* został wzbogacony o informację, także zapożyczoną z przekazu ludowego, o tym jak Sawa zwykł wybierać swoją radę, siedząc na gruszy. We wspomnianym utworze porusza się także inne wątki z mitologii serbskiej – na przykład o tym, jak św. Sawa raz do roku przywołuje wilki, lecz nie tylko po to – aby wybrać radę, ale aby rozdzielić między nich łupy (tu zdobycze kulturowe – teksty). Zamykający cykl wiersz *Savin izvor* również opiera się na ludowym podaniu, w którym mowa jest o tym jak Sawa, podróżując po świecie, uderzeniem kija o ziemię lub kamień dawał początek źródłom, w ten sposób chroniąc zwierzęta i ludzi: „Bistro oko u kamenu / Otvoreno za svagda / Četvorostrukim poljupcem štapa”⁵⁴⁴. W serbskiej tradycji ustnej św. Sawa zapisał się również negatywnie⁵⁴⁵, czego wyrazem w podaniach ludowych i poezji Vaska Popy jest nie tylko fakt, że świętego przedstawia się pod postacią wilczego pasterza, ale i kulawego wilka (*hromi vuk*):

Hoda svetom hromi vuk
Jednom nogom nebo gazi
Ostalima zemlju
[...]

⁵⁴² *Ibidem*, s. 24.

⁵⁴³ *Ibidem*, s. 27.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, s. 21.

⁵⁴⁵ W wierzeniach ludowych św. Sawa nie jest świętym ale uosabia niekiedy wcielone zło. V. Matić wyjaśnia to zjawisko następująco: „Ten archetypiczny obraz, zachowany w pamięci zbiorowej świadczy o tym, że Sava, walcząc z kulturą politeistyczną, zmusza ‘dziki’ naród serbski, by zaakceptował surowe kanony chrześcijaństwa i rygorystyczne normy i prawa państwa feudalnego” – V. Matić, *Zaboravljena božanstva*, Beograd 1972; cyt. za D. Gil, *Pravoslavlje-Historia-Narod, op. cit.*, s. 24, przypis 28). Wśród najbardziej rzetelnych źródeł wiedzy o postaci św. Sawy można wskazać na studia zamieszczone w zbiorach pokonferencyjnych SANU: *Sava Nemanjić – sveti Sava. Istorija i predanje. Međunarodni naučni skup SANU*, oprac. V. Đurić, Beograd 1979 (tu bogata bibliografia prac na temat św. Sawy) oraz *Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji. Međunarodni naučni skup SANU*, t. 8, Beograd 1998.

Hodi s dvanaestolikim suncem
Na jeziku isplaženom do zemlje⁵⁴⁶.

Zapożyczając obraz św. Sawy z tradycji ustnej, Vasko Popa skupia się na przede wszystkim na zdolnościach kreacyjnych tej postaci. Natomiast przez umieszczenie swojego bohatera w kontekście wspólnotowym (pasterz wilków) i powiązanie z tradycją Księgi tworzy z wykorzystaniem jego figury oryginalny obraz bohatera-twórcy kultury.

Cykl *Kosovo Polje* również uaktualniając tradycję Księgi zawiera apoteozę mocy twórczej:

Kos naglas čita
Tajna slova rasuta po polju

Polje kao svako
Dlan i pozelenila⁵⁴⁷.

Mówi też o ważnym źródle kreacji – pamięci. Kos jest tu figurą początku, źródła i

zato je njemu, kao stvaraocu, data visoka uloga da pamti, da bude nosilac jedne neiskazano čiste etike opredeljenja, da nastvlja borbu sa htoničnim silama na svome polju i da bude uvek nova poruka obnovljenja, u zorin svit. Kos će završiti mitsku panoramu bitke predodređen stvaralaštvom za budućnost⁵⁴⁸.

Kos jest zatem symbolem poezji, która wykorzystując mit stanowi łącznik między przeszłością a przyszłością. I w tym znaczeniu jest tożsamy z figurą św. Sawy, o której Slavko Leovac wyraża się: „bóg umierania-stwarzania” (*bog agona-stvaranja*)⁵⁴⁹, nawiązując do jej przeciwstawnych obliczy (kulawego wilka i pasterza wilczego stada), a przede wszystkim do postaci, która łączy w sobie rozmaite obrazy z czasów minionych i obecnych⁵⁵⁰.

Czynności, których podejmuje się kos mają znamiona liturgiczne:

Ja kos
Crnorizac među pticama
Sklapam i rasklapam krila

Činodejstvujem nasred svoga polja⁵⁵¹.

⁵⁴⁶ W opisie tym dostrzec można odwołania do bóstwa chthonicznego – Daboga, którego postać V. Čajkanović wyprowadza z mitologicznego wcielenia św. Sawy jako pasterza wilków i kulawego wilka – V. Čajkanović, *O vrhovnom bogu u staroj srpskoj religiji*, [w:] Tenże, *Sabrana dela*, cz. III, Beograd 1994, s. 114.

⁵⁴⁷ V. Popa, *Uspravna zemlja*, *op. cit.*, s. 31.

⁵⁴⁸ D. Antonijević, *Polje koje se uspravlja*, *op. cit.*, s. 283.

⁵⁴⁹ „Ten cudaczny bóg umierania-stwarzania uzyskał swoje inkarnacje w utworach Vaska Popy na sposób magicznych powiązań oraz połączenia dawnych i współczesnych, czy mitycznych i nowożytnych obrazów i przemyśleń” – S. Leovac, *Tri znamenita pesnika*, Beograd 2000, s. 37.

⁵⁵⁰ Św. Sawa ze względu na wilcze konotacje, a zwłaszcza na relację ojca-wilka (*vuk*) i syna-pasierba (vučje *kopile*) bywa rozumiany również jako serbski Každy (*Everyman*), który transponuje obecność zmian generacji, a przez to łączy przeszłość z przyszłością – R. Alexander, *The structure of Vasko Popa's poetry*, Ohio 1985, s. 105. Podobnie uważa D. Antonijević – D. Antonijević, *op. cit.*, s. 222.

⁵⁵¹ V. Popa, *Uspravna zemlja*, *op. cit.*, s. 33.

W ten sposób Vasko Popa wskazuje na moc przemiany, zdolności kreacyjne wiersza obdarzonego pamięcią. Przemieniając kroplę rosy i ziarno ziemi w poezję, kos zamienia jedną rzeczywistość – materialną w drugą – duchową. Magiczna formuła, którą na końcu swego obrzędu wypowiada ptak: „Pevam / I palim jedno pero iz levoga krila / Da mi pesma bude primljena”⁵⁵² świadczy o głębokiej wierze w sens takiej przemiany. Miodrag Petrović zauważa pewną paralelę: „Tak jak kropla rosy na zawsze będzie połyskiwać w wierszu, podobnie śmierć bohatera z gwiazdą w sercu⁵⁵³ na wieki zdobędzie znaczenie wartości cenniejszych od rzeczy i życia nawet”⁵⁵⁴. Na podstawie powyższej paraleli można wyprowadzić inny ważny sens, który wprowadza postać kosa – poezja (pieśń kosa) nadaje sens historii (tu bitwa kosowska) przez nadanie jej cech mitu.

Zapożyczając intersemiotyczną koncepcję słowa-obrazu ze średniowiecznej tradycji serbskiego prawosławia i bazując na dwóch mitach narodowych ukonstytuowanych w średniowieczu, Vasko Popa podjął dialog z żywym słowem – wyobraźnią zbiorową, której zewnętrzny przejaw zawiera się w micie. Natomiast wprowadzając sam mit w zakres poetyckiego przedstawiania, poezji nadał to samo znaczenie, które ma historia, obdarzył ją pamięcią. Przydał jej poeta i inny walor, którego z kolei historia nie ma, obdarzył senso-twórczą zdolnością nadawania znaczeń.

2.4.2. Świat na opak – karnawalizacja przestrzeni

W poprzednim rozdziale wspomniano o terapeutycznej roli śmiechu w poezji Vaska Popy, dzięki której przerażająca rzeczywistość może być stopniowo osławiana. Prawdopodobnie dlatego w omawianej twórczości świat przedstawiony często ujmowany jest w perspektywie krzywego zwierciadła, to jest na sposób groteskowy. Fakt ten nie dziwi, zważywszy, że w okresie rozkwitu twórczości serbskiego poety groteska należy do kategorii estetycznych, po które dwudziestowieczni autorzy sięgają najchętniej, bo zdaje się ona najlepiej oddawać naturę rzeczy widzianych oczyma nowoczesnego człowieka dotkniętego dramatem wojny⁵⁵⁵. Samo to zagadnienie jako wszechobecne w badanym dziele artystycznym zostało już szeroko omówione przez literaturoznawców i krytyków⁵⁵⁶. Łą-

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ Słowa te odnoszą się do fragmentów wiersza: „Svi sede providni za stolom / i vide jedan drugome zvezdu u sercu” – *Ibidem*, s. 32.

⁵⁵⁴ M. Petrović, *op. cit.*, s. 135.

⁵⁵⁵ P. Marciszuk, opierając się na słowach L.B. Jenningsa („Groteska rozkwita w atmosferze nieładu i zamętu”) i myśli psychologicznej C.G. Junga („dopiero nowoczesnym udało się stworzyć sztukę odwracającą się tyłem, czy też odwrotną stronę sztuki”), powtarza tezę szwajcarskiego psychologa o grotesce jako artykulacji kryzysu, podkreślając że „zjawisko kryzysu znane jest od dawna (stanowi bodaj drugą twarz każdej epoki rozkwitu, by kulminować u jej schyłku), dopiero jednak współcześnie (tj. od początku XX wieku) stało się tak powszechne, że pozwala to Jungowi identyfikować je z duchem epoki i szukać jego źródeł „nie tyle bezpośrednio w świadomości, co raczej w sferze zbiorowej nieświadomości nowoczesnej psychiki” (wszystkie cytaty za: P. Marcisz, *U podstaw groteskowej wizji świata – kryzys podmiotowości*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 12, s. 107).

⁵⁵⁶ Por. A. Bošković, *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Beograd 2008; B. Popović, *Umetnost i umeće poezije Vaska Pope*, „Savremenik” 1975, nr 10; T. Rosić, *Neživo u svojstvu živog*, „Savremenik” 1975, nr 10; I.B. Lalić, *Poezija Vaska Pope*, „Književnost” 1970, nr 4; M. Erenrajh-Ostojić, *Popa, nadrealizam, Nastasijević*, „Književnost” 1991, nr 3; Đ. Vuković, *Ars combinatoria*, „Književnost” 1991, nr 3; D. Jović, *Bitne karakteristike poetskog jezika Vaska Pope*, „Književna istorija” 1972, nr 5, s. 17; H. Dizdarević-Krnjević, *Sašapanje s tradicijom. U pejzažu Nepočin-polja Vaska Pope*, Beograd 2002; rozdział *Nepočin-polje*, [w:] D. Antonijević, *Mit i stvarnost. Poezija Vaska Pope* lub podobnie zatytułowany rozdział u M. Petrovicia, *Univerzum Vaska Pope*,

czono je z nadrzędnym pojęciem i poczuciem humoru, wpisywane było w szerokie ramy całej twórczości Vaska Popy⁵⁵⁷ lub bezpośrednio opisywano je na konkretnych poetyckich przykładach⁵⁵⁸.

Dotychczasowe badania nie wyczerpują jednak problemu, a nawet zdają się nie dotykać jego sedna, a mianowicie źródła zabiegów wykorzystujących kategorię groteski. Badacze założyli, że wobec współczesnego tekstu stosowna może być wyłącznie jej tak zwana nowsza definicja⁵⁵⁹. Choć takie założenie nie dziwi, to jednak wydaje się niewystarczające, zwłaszcza w odniesieniu do tekstów żywo eksploatujących zasoby kultury ludowej, do jakich bez wątplenia zaliczają się utwory autorstwa Popy. Dopiero przy uwzględnieniu kontekstu ludowej kultury śmiechu można dostrzec rzeczywisty zakres funkcjonowania przejawów groteski w omawianej twórczości. Nie ma ona bowiem na celu uwypuklenia obcości przedstawionego świata⁵⁶⁰, jego wyśmiania i wskazania na ułomność, ale przede wszystkim jego oswojenie. Sprawia to, że groteskowość w twórczości Vaska Popy należałoby raczej rozpatrywać wedle jej starszej definicji właściwej dla literatury antycznej i średniowiecznej. Do takiej tezy prowadzi przede wszystkim analiza poetyckiej czasoprzestrzeni u serbskiego autora. Choć niejednokrotnie jej badacze podkreślają obecne tu związki z literaturą ludową, to zaledwie w jednej monografii, w której się rozpatruje zagadnienie humoru w twórczości Vaska Popy, zostaje przywołane nazwisko Michała Bachtina i tytuł jego pracy *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, lecz na krótko i zdawać by się niestety mogło, że beużytecznie⁵⁶¹.

Niš 1986; N. Petković, *Uvod u tumačenje Popine poetike*, J. Novaković, *Elementi nadrealizma u poetici Vaska Pope*, R. Mikić, *Žanrovski citati u poeziji Vaska Pope*, N. Grđinić, *Znamenja Vaska Pope: emblem, logograf, simboli*, S. Samardžija, „Tragom rodne ponornice...” (*Simboli poezije Vaska Pope i usmena tradicija*), [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova*, red. N. Petković, Beograd 1997; J. Jovanović, *Stvaralački stilski postupak Vaska Pope* [w:] Taž, *Poetska gramatika Vaska Pope*, Beograd 2000.

⁵⁵⁷ Por. A. Bošković, *Humor i groteska*, [w:] A. Bošković, *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Beograd 2008. A. Bošković w ramach szerszego pojęcia „poetycki humor” umieszcza jego „odcienie”: śmiech, ironię, komizm, absurd, parodię, satyrę i groteskę. Natomiast nadrealizm jest jakby pewną perspektywą, z której humor jawi się jako czynnik deformujący rzeczywistość, czy też kreator nowych światów. Takie podejście do tematu nie stanowi żadnego *novum*, aczkolwiek rozważając zagadnienie groteski w twórczości Vaska Popy, warto zatrzymać się przy teorii Boškovicia (powtarzanej za G.R.Tamarinem) dotyczącej czarnego / groteskowego humoru (*crni ili groteskni humor*), który ma powstawać jako „slika jedne realnosti u krizi” – A. Bošković, *op. cit.*, s. 223.

⁵⁵⁸ Por. N. Popović-Perišić, *Groteskna igra kostiju*, „Savremenik” 1975, nr 10.

⁵⁵⁹ *Słownik terminów literackich* podaje: „Termin „groteska” należy do najbardziej wieloznacznych kategorii w piśmiennictwie XX w. Współcześnie bywa używany m.in. jako kwalifikacja estetyczna albo jako nazwa motywu, jako kategoria gatunkowa lub stylistyczna, jako nazwa specyfiki znaczeniowej utworu lub jako nazwa nurtu w sztuce. [...] Groteska zdaje się [być] zawsze rozpoznawalna przez fakt radykalnego zaprzeczenia klasycznym i werystycznym zasadom twórczości” (*Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, Warszawa 2010, s. 173-174). Dla tego czasu rezerwuje pojęcie starszej definicji groteski, którą dodatkowo rozszerza na zakres oddziaływania kultury ludowej. Ten typ groteski został szeroko opracowany w książce M. Bachtina, *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975.

⁵⁶⁰ „Groteskowość jest pewną strukturą. Istotę jej moglibyśmy określić zwrotem, który narzucał nam się dość często: groteskowość to świat, który stał się obcy” – W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4, s. 272).

⁵⁶¹ A. Bošković pracę M. Bachtina dotyczącą śmiechu w kulturze średniowiecza i przywołany przez tę pracę kontekst karnawalizmu wspomina głównie przy wyjaśnianiu charakteru wulgaryzmów w poezji Vaska Popy – A. Bošković, *op. cit.*, s. 165. Mimo że, pisząc o źródle humoru tych poetyckich wulgaryzmów, przywołuje tradycję średniowieczną i mówi o egzorcyzmowaniu, to jest humanizacji negatywnych emocji (por. artykuł na którym oparł się badacz – F. O Best, *Groteskno u pesništvu*, tłum. A. Bajazetov, „Reč” 1979, nr 10, s. 76-82),

Silne powiązanie elementów ludowych i (czarnego) humoru narzuca przecież powiązania antyczne i średniowieczno-renańskie oraz pozwala na uaktualnienie właściwego kontekstu tradycji karnawalizmu. Zwracają uwagę takie elementy jak zdolność do ewokowania podwójności świata, nadbudowywania drugiej alternatywnej rzeczywistości – czemu towarzyszy brak opozycji względem *sacrum*, a raczej ukazywanie drugiej, ludzkiej twarzy tego, co uznano za boskie. Ponadto wyrazista jest tu charakterystyczna logika odwrotności i przedstawianie świata na opak (zamiast hiperbolizowania i przerysowania, co jest właściwe dla groteski „nowszej”) przy wykorzystaniu odwróconej perspektywy. Wymienione elementy obok pozostałych budują w tej literackiej kreacji strukturę świata przedstawionego.

Zdolność do wytwarzania światów alternatywnych widoczna jest na przestrzeni całej twórczości poetyckiej Vaska Popy. Już w pierwszym tomiku zasygnalizowano możliwe drogi ucieczki od (okrutnej) rzeczywistości: sfery wyobraźni, snu, śmiechu. Aktywizując odmienne stany świadomości, powołuje się do życia nowe obszary bytowania. W sferze wyobraźni poeta odwołuje się do jej pierwotnej struktury symbolicznej, jako obszaru dostępnego wszystkim. W tym celu wprowadza mowę dziecięcą, czego najlepszym przykładem jest utwór *Vrati mi moje krpice*. W nim naprzeciwno „dziwa” (čudo), które w tkance lirycznej stanowi metaforę zła rozumianego na sposób kosmiczny i metafizyczny, sytuuje się obszary dla podmiotu lirycznego – *porte parole* poety najcenniejsze, wśród których na samym początku wymienia się właśnie sen i śmiech:

Vrati mi moje krpice
Moje krpice od istota sna
Od svilenog osmeha od prugaste slutnje
Od moga čipkastoga tkiva⁵⁶².

W cyklu tym, choć odnoszą się owe kategorie do słowa „gałgany” (*krpice*) przez wprowadzenie perspektywy dziecięcej, zyskują na znaczeniu. Język odwołujący się do struktur pierwotnych pobudza wyobraźnię i pozwala bronić podstawowych wartości przed zaborczością zła, które może być także utożsamiane ze śmiercią. To samo zadanie powierza się również wyobraźni zbiorowej, czyli mitom. Odszukując w postaci fundatora serbskiej tożsamości, św. Sawy, cechy bóstwa słowiańskiego (przypisywanie atrybutów Peruna) czy serbskiego (wilczy totem), poeta ustanawia przestrzeń, która stanowi przeciwwagę wobec śmierci: „Popa dobrze wie: w tradycji mitycznej jest coś pocieszającego. Jej formy symboliczne pozwalają na powstanie różnorodnych symbolicznych powiązań z nowymi znaczeniami i możliwościami nowych odkryć. [...] Formy symboliczne są także przejawami utajnionego życia, stanowią duży potencjał nowych form istnienia”⁵⁶³. Sprowadzenie języka do opisu mitycznego wydobywa słowo ze szponów czasu, ocala od zapomnienia, sakralizuje je, stwarza człowiekowi możliwości obrony przed śmiercią:

Raduj se gromoglasno slovo
Usred čeljusti nevremena

wątek śmiechu wywodzącego się z tradycji karnawalizmu zostaje pominięty, choć zwłaszcza w tym miejscu analizy Boškovicia wydawałby się oczekiwany.

⁵⁶² V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 94.

⁵⁶³ M. Petrović, *op. cit.*, s. 188.

[...]

Raduj se zlatno pamćenje
Nahvatrano na našim kostima⁵⁶⁴.

Tak jak imaginacija, również sen jest zdolny do wytworzenia przestrzeni alternatywnej wobec pochłaniającej rzeczywistości. Sen w omawianej poezji jest ściśle powiązany z archetypowym dualizmem dnia i nocy. Konflikt między dniem i nocą wyrażony w cyklu *Podražavanje sunca* w tomiku *Sporodno nebo* kończy się przegraną słońca, które wraca tam skąd weszło. Ale tomik ten jednocześnie niesie ze sobą pewne oczekiwanie na narodziny nowego słońca i nadzieję, że „naučićemo mrak ovaj da sija”⁵⁶⁵. Światło słońca może zastąpić blask ciemności (*slepo sunce*⁵⁶⁶, *modro sunce*, *crno sunce*⁵⁶⁷ *ponoćno sunce*⁵⁶⁸) – tak jak noc rehabilituje sen⁵⁶⁹. Albowiem sen, podobnie jak wyobrażenia poetycka ma zdolność powoływania światów alternatywnych:

U noći bez srca
Senka moja voli
U sledenom vremenu
Proleće moje napreduje
Istrajte, istrajte bedemi

San moj već sustiže
Bezbrizni beskraj
Opsednuta vedrino
Kapije otvori⁵⁷⁰.

Wszelchobecny w omawianej poezji jest zabieg podwójnego zaprzeczenia, „gdzie pierwotne zaprzeczenie, odczucie bezsensu i wyobcowania w świecie podporządkowanym kategoriom racjonalnego umysłu i ograniczeniom moralnym nie zostaje zniesione przez pozytywne, ale negatywne działanie, akcentowanie absurdu, wyłączenie z racjonalnej struktury świata”⁵⁷¹. Przykładów podwójnej negacji w dyskursie poetyckim można by było odnaleźć bez liku, zamykając jednak zagadnienie wytwarzania światów alternatywnych, warto wrócić do tekstu *Vrati mi moje krpice* (zwraca się podmiot liryczny do *čuda*, którego drugim imieniem w poezji Vaska Popy jest *ništavilo*):

Izbrisao sam ti lice sa svoga lica
Zderao ti senku sa svoje senke

Izravnao bregove u tebi
Ravnice ti u bregove pretvorio

⁵⁶⁴ V. Popa, *Vučja so*, *op. cit.*, s. 51.

⁵⁶⁵ V. Popa, *Sporodno nebo*, Beograd 1968, s. 43.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, s. 44.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, s. 45.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, s. 48.

⁵⁶⁹ Por. J. Novaković, *Elementi nadrealizma u poetici Vaska Pope* [w:] *Poezija Vaska Pope*. Zbornik *rado-va*, *op. cit.*, s. 63-64.

⁵⁷⁰ V. Popa, *Pesme*, *op. cit.*, s. 18.

⁵⁷¹ J. Novaković, *Elementi nadrealizma u poetici Vaska Pope*, *op. cit.*, s. 68.

Zavadio ti godišnja doba
Odbio sve strane sveta od tebe

Savio svoj životni put oko tebe
Svoj neprohodni svoj nemogućí

Pa ti sad gledaj da me sretnješ⁵⁷².

W cyklu *Vrati mi moje krpice* ze śmiercią przekomarza się dziecko. W tej groteskowej sytuacji „čudo”, które z założenia miałoby być straszne, zostaje zdyskredytowane:

I ti hoćeš da se volimo
Možeš da me uhvatiš za pramen zaborava
Da mi grliš noć u praznoj košulji
Da mi ljubiš odjek
Pa ti ne umeš da se voliš⁵⁷³.

Dialog prowadzony w ten sposób ze śmiercią nie ma na celu ukazania jej zdeformowanego wizerunku, ale oswojenie z tym zjawiskiem. Przez wprowadzenie perspektywy niesforenego dziecka śmierć wydaje się niegroźna, choćby dlatego, że można ją po prostu odgonić: *Na polje iz mog zazidanog beskraja*⁵⁷⁴. Nie oznacza to jednak, że sfera *sacrum* przestaje pełnić swą rolę. Reprezentująca ją w omawianym przykładzie śmierć pełni swoje powinności: „[čudo – przyp. moje] sakrilo si nož pod maramu / Prekoračilo crtu podmetnulo nogu / Pokvarilo si igru”⁵⁷⁵. W poezji Vaska Popy świętości nie są profanowane, lecz jakby doposażone, ich kosmiczny wymiar zostaje uzupełniony o ludzkie oblicze. Zabieg ten widoczny jest już od pierwszego tomiku: słowo, język (w sensie mowy świętej) zostaje przyrównany do gry (z cyklu *Opsednuta vedrina*: „Ne zavodi me modri spode / Ne igram”⁵⁷⁶), kosmos wyrażony przez przedmioty codziennego użytku (z cyklu *Predeli*: „Majušno sunce / Sa žutom kosom od duvana/ Gasi se u pepeljari”⁵⁷⁷), mówiąc o niepowtarzalności istnienia zaznacza się jego krótkotrwałość (z cyklu *Spisak*: „Tek kada je čula / Besni nož u grlu / Crvena zavesa / Objasnila joj igru”⁵⁷⁸), miłość ma swoją jasną (nocną) i ciemną (dzienną) stronę (z cyklu *Daleko u nama*: „Uveče se dan moj mrtav / S mrtvim danom tvojim zastane / Samo u snu / Istim predelima hodamo”⁵⁷⁹).

Ostatni wskazany przykład świadczy również o specyficznej dla kultury karnawału zamianie miejsc, subwersywności pojęć i wartości. To, co jest uznane za jasne, jak dzień na przykład, konwencjonalnie miałoby być tożsame z tym, co dobre. Natomiast to, co ciemne, powinno stanowić opozycję jasnego, oznaczać złe. Tymczasem w poezji Vaska Popy wartości o cechach konwencjonalnie uznanych zostają poddane eksperymentowi

⁵⁷² V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 104.

⁵⁷³ *Ibidem*, s. 101.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, s. 97.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, s. 106.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, s. 11.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, s.21.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, s. 34.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, s. 58.

przesunięcia znaczeń. Logika odwrotności dotyczy przede wszystkim wymienności życia i śmierci. To, co z pozoru martwe zaczyna być obdarzane cechami istot żywych: „Stolnjak se širi / U nedogled / Sablasna / Senka čačkalice slegi / Krvave tragove čaša”⁵⁸⁰, „Okovratnici su pregrizli / Vratove obešenih praznina”⁵⁸¹, „Na živome pesku / Neke raskrsnice / U nedoumici”⁵⁸². Natomiast żywi zastygają w bezruchu, nabierając cech przedmiotów: „Ponekad njače / Okupa se u prašini / Ponekad / Onda go primetiš / Inače / Vidiš mu samo uši / Na glavi planete / A njega nema”⁵⁸³. Najciekawsze jest jednak przenikanie obu światów, ożywionego martwego i tego, który z założenia miałby być obdarzony życiem, ale jakby zanika, roztopia się. Wiele przykładów tego wzajemnego przenikania można odnaleźć w cyklu *Daleko u nama* (z tomiku *Kora*). Zazwyczaj taka sytuacja wynika w wyobraźni artystycznej Popy ze zderzenia człowieka z otaczającym go światem rzeczy⁵⁸⁴. Te z pozoru martwe przedmioty bez reszty pochłaniają swoją żywotnością obserwatora:

Koraci tvoji sa pločnikom
Razgovaraju

Koraci tvoji pevaju
U mome telu

Bosi koraci tvoji vesele
Stidljivu rosu

I duboke ostavljaju tragove
U snegu moga sna⁵⁸⁵.

W technice kreowania obu rzeczywistości ożywienie i uprzedmiotowienie wzajemnie się przenikają. Człowiek i przedmioty wzajemnie się definiują:

Ulice tvojih pogleda
Nemaju kraja

Laste iz tvojih zenica
Na jug se ne sele

⁵⁸⁰ *Ibidem*, s. 23.

⁵⁸¹ *Ibidem*, s. 24.

⁵⁸² *Ibidem*, s. 27.

⁵⁸³ *Ibidem*, s. 33.

⁵⁸⁴ O metafizyce wynikającej właśnie z konfrontacji człowieka ze światem wytworzonych przez niego przedmiotów wspominał Z. Mišić – Z. Mišić, *Poezija Vaska Pope*, „Književnost” 1953, nr 8, s. 549. Temat ten kontynuuje S. Velmar-Janković pisząc o przedmiotach w omawianej poezji, że umożliwiają dotarcie do istoty bytu i odkrywają sens istnienia – S. Velmar-Janković, *Predmet i reč u poeziji Vaska Pope*, „Književnost” 1968, s. 492. Świat rzeczy w poezji Vaska Popy ujmowano także z innej perspektywy – jako przestrzeń zdehumanizowaną – B. A. Popović, *Vasko Popa: put ka univerzalnom*, „Izraz” 1968, nr 12, s. 20 czy wyraz osobistych lęków autora – K. Ostojić, *Između stvari ništavila. Esej o poeziji Vaska Pope*, Beograd 1962, s. 143. Natomiast A. Petrov przedmiot w omawianej poezji rozpatrywał w kategoriach mitu wcielonego w świat rzeczywisty – A. Petrov, *Pesnički svet „Kore”*, [w:] A. Popa, *Kora*, Beograd 1969, s. 31.

⁵⁸⁵ V. Popa, *Pesme*, op. cit., s. 54.

Sa jasika u grudima tvojim
Lišće ne opada

Na nebu tvojih reči
Sunce ne zalazi⁵⁸⁶.

Bardzo często nie sposób wydzielić podmiotu lirycznego z sytuacji, w której jest on niejako pogrążony (czy też mówiąc językiem serbskiego poety – która się w nim pogrąża). Retorycznym wyrazem takiego powiązania są licznie występujące chiazmy, czego najlepszym przykładem jest poniższy fragment wiersza:

Gledam te
Ti me ne vidiš
Između nas je slepo sunce
[...]
Zoveš me
Ja te ne čujem
Između nas je gluhi vazduh⁵⁸⁷.

Takie usytuowanie rzeczy, wzajemne przenikanie się właściwości (ogólnie definiowanego) świata nieożywionego i ożywionego, za którego głównego reprezentanta można by uznać człowieka (tu tożsamego z podmiotem lirycznym), prowadzi do inwersji percepcji, która jest podstawowym zabiegiem w konstruowaniu mechanizmu poznawania rzeczywistości poetyckiej⁵⁸⁸. Człowiek patrzy na świat z perspektywy martwego przedmiotu, ale też świat przedmiotów przez wprowadzenie w obszar ludzkiej percepcji zaczyna żyć własnym (to jest od ludzkiego podmiotu zapożyczonym) życiem: „Pogled mi začuđen lista / Senka iz sunca niče / Svet na pragu srca stoji”⁵⁸⁹.

Reifikacja i animizacja to środki najczęściej używane w omawianej poezji, pozwalają one na zamianę fundamentalnych dla twórcy-demiurga kategorii: życia i śmierci. W ten sposób objawia się kolejny z wymiarów groteskowego świata poezji Vaska Popy. Choć dochodzi do odwrócenia perspektywy, „świat staje na głowie”, podmiot liryczny nie dystansuje się wobec niego, nie może tego uczynić, gdyż wraz z nim stanowi integralną całość.

Podmiot liryczny (tu czytaj: człowiek) nie może się przeciwstawić otaczającemu go światu przedmiotów, gdyż wchodzi z nim w liczne interakcje, które składają się na jego mikrokosmos. Tak samo człowiek w *universum* tej poezji nie może zapomnieć o swojej

⁵⁸⁶ *Ibidem*, s. 53.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, s. 58.

⁵⁸⁸ O zmianie perspektywy zwłaszcza w odniesieniu do cyklu *Predeli* i *Spisak* pisze inspirowany tezami N. Petkovicia T. Rosić: „Dla wierszy z tego kręgu tematycznego, i nie tylko dla tych, ale i dla całej poezji Vaska Popy charakterystyczna jest, jak by powiedział Novica Petković, przyrównując poezję Popy do nowoczesnego malarstwa, ‘zmiana perspektywy’, kiedy podmiot liryczny mówi o sobie jako przedmiocie tożsamym z przedmiotami świata realnego. Zatem realnie istniejący świat nie jest ukazany na scenie, na której by się odgrywały wydarzenia, ale jako esencja i jest tożsamy z istotą ludzką. Tu realnie istniejący świat materii nieożywionej przyjmuje cechy istot żywych i dany jest jako materia ożywiona” – T. Rosić, *Neživo u svojstvu živog*, „Savremenik” 1975, s. 288.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, s. 61.

cielesności. W świecie doznań podmiotu lirycznego również dochodzi do inwersji. Porządek myśli i idei przedstawia się jako iluzja, natomiast ciała dane jest życie realne. Fundamentem podmiotowości nie jest tu zatem świadomość intelektualna, ale intensywność doznań cielesnych. Nie chodzi tu o zwykłą manifestację poglądu hedonistycznego, ale o swego rodzaju zamianę miejsc. Tylko ciało bowiem może ukazać głębię ludzkiej duszy, taka zdolność natomiast uszlachetnia też ciało⁵⁹⁰:

Očiju tvojih da nije
Ne bi bilo neba
U malom našem stanu
[...]
Ruku tvojih da nije
Sunce ne bi nikad
U snu našem prenoćilo⁵⁹¹.

Następuje „wyniesienie” ciała, scentralizowanie go przez nadanie mu statusu ośrodka myśli i emocji. Nie byłoby może w tej poetyckiej propozycji niczego nowego i niespotykanego, gdyby nie jej zewnętrzne konteksty. Druga połowa dwudziestego wieku (innymi słowy okres po obu wojnach światowych) to czas triumfu odrodzonej podmiotowości. Powiązanie jej (czy też wymienne stosowanie) ze sferą cielesności staje się w tym kontekście obrazoburcze. Jednak stawiając świat na opak, stosuje się zabieg karnawalizacji, co dzięki konwencji gry pozwala tutaj na zniesienie wszelkich świętości.

Ciało wprowadzone w obszar zabawy nie ulega degradacji, ale wprost przeciwnie – pozwala na resakralizację. Ponownie stając się centrum kosmosu, umożliwia powtórne modelowanie świata. Stąd wynika w poezji Vaska Popy ogromna rola podstawowych budulców ciała: krwi i kości. Należy przede wszystkim zauważyć, że one również podlegają porządkowi inwersji. Krew powinna symbolizować życie, a kości śmierć. Tak się jednak nie dzieje. W poezji tej najbardziej żywe jest to, co wiąże się z rozpadem i śmiercią:

Šta ćemo sad
Stvarno šta ćemo
Sad ćemo večerati srž

⁵⁹⁰ I.V. Lalić nawiązując do koncepcji E. Cassirera *animal symbolicum*, uzasadnia motywację Popy w ewokacji ludzkiego ciała powrotem do koncepcji człowieka jako modelu świata: „Z tej perspektywy lepiej widać poety szczególnie wkład, który wcale nie należy do najmniejszych. Wygląda na to, że nowa kultura, prawie zupełnie by zapomniała o roli, jaką miało ciało w dawnej kulturze. Zmienił się stosunek wobec ciała; i poeci zaczęli dostrzegać inne jego właściwości. Dopiero w XX wieku pojedynczy twórcy, którzy bezpośrednio lub pośrednio wywodzili się z ‘odłamu awangardowego’ po pierwszej wojnie światowej czy ‘modernistycznego’ po drugiej wojnie światowej, przywracają ciału rolę, którą można porównać z niegdyśiejszą, dawną, chociaż w wielu miejscach różni się ona i jest już inna. Vasko Popa ma w tym znaczący udział, przynajmniej w serbskiej poezji. Na scenę powołał ciało już w tomiku *Kora*, a w innym *Nepoč'in-polje* wypełnił nim już wszystkie wiersze z cyklu *Igre*. Rozumie się, miało to wpływ na budowę wiersza, który przez to, że przyjął do swego tematu ciało, musiał i przywołać małą scenę, na której zwykle w ruchu można je oglądać. Nie można było też uciec przed pewną wewnętrzną, nie zewnętrzną dramaturgią. Tym bardziej była ona oczekiwana, że na scenie nie było zwykłe, ale ludowe, i więcej nawet, z mitu wyrosłe i na mityczne stylizowane ciało. Całkiem podobne do tego, które wcześniej poznaliśmy w dziele Nastasijevicia *Živi oganj*” - N. Petković, *Uvod u tumačenje Popine poetike*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova, op. cit.*, s. 35.

⁵⁹¹ V. Popa, *Pesme, op. cit.* s. 51.

Srž smo za ručak pojele
Sad pupljina u meni zanoveta

Onda ćemo svirati
Mi volimo svirku

Šta ćemo kad psi naidu
Oni vole kosti

Onda ćemo mi zastati u grlu
I uživati⁵⁹².

Kości korzystają z radości życia, krew natomiast przybliża ku śmierci:

krug ćeš mi razvaliti
Crveni zmaju moj
Krug koji nas štiti
Beskrajni krug
Koji još dozidali nismo⁵⁹³.

Na elementach życia i śmierci poeta odbudowuje sens istnienia. Damjan Antonijević stwierdza: „Tragedia kości ewokuje życie jako możliwość, jako nadzieję”⁵⁹⁴. Vasko Popa z sytuacji przypominających *danse macabre* wydobywa *élan vital*. Ta zaś możliwość „odwracania” sytuacji stanowi niejako gwarant ciągłości istnienia.

Pozostając przy temacie logiki odwrotności, w poetyce „karnawalistycznej” wykorzystywanej w twórczości Popy można dopatrzeć się również źródła dla często występującej zmiany perspektywy⁵⁹⁵. Ogląd sytuacji bardzo często przenoszony jest tu z osoby (najczęściej podmiotu lirycznego) na przedmiot⁵⁹⁶. Na doskonały przykład tego zabiegu wskazuje Tanja Popović:

⁵⁹² *Ibidem*, s. 84.

⁵⁹³ V. Popa, *Kora*, Beograd 1962, s. 12.

⁵⁹⁴ D. Antonijević, *op. cit.*, s. 80.

⁵⁹⁵ Splatanie perspektyw jest również charakterystyczne dla cyklu *Hodočašća*, lecz w cyklu tym źródła dla zabiegu splatania perspektyw należy raczej szukać w teologii ikony (w koncepcji odwróconej perspektywy), co wydaje się bardziej uzasadnione ze względu na tematykę cyklu: T. Popović zwraca uwagę, że „Tutaj tymczasem przy pomocy nie tylko wizualnego przemieszczenia, ale także czasowego, z już odwróconą perspektywą przedmiotu i podmiotu, krzyżuje się i percepcja ówczesnych pisarzy fresków – średniowiecznych zografów, do których podmiot się bezpośrednio zwraca. Ciekawe i nie bez znaczenia dla rozumienia poezji Vaska Popy pozostaje, że swego rodzaju chiazmu, czy krzyżowanie perspektyw, charakterystyczne jest dla kanonu ikony bizantyjskiej” – T. Popović, *Poetika hijazma*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova, op.cit.*, s. 92. A. Bošković również dociera do teologii ikony jako potencjalnego źródła odwróconej perspektywy w poezji Vaska Popy – A. Bošković, *op. cit.*, s. 211.

⁵⁹⁶ A. Bošković odnosi się do przedstawionych przykładów, mówiąc o inwersji percepcji (jako szczególnym przypadku chiazmu): „Chociaż opowiadanie odbywa się w trzeciej osobie podmiotu domyślnego, obiektywnego obserwatora, świat przedstawiony w utworze tak naprawdę jest dany z perspektywy przedmiotu opowiadania” – A. Bošković, *op. cit.*, s. 143.

Na przykład w cyklu *Daleko u nama*, jeden z najbardziej znanych wierszy zaczyna się strofą: *Očiju tvojih da nije / Ne bi bilo neba / U slepom našem stanu*. W każdym z tych trzech wersów pojawia się po jednym pojęciu, które zawiera w sobie atrybuty ‘spojrzenia’ – ‘oczy’, ‘niebo’, ‘ślepy’. Odwrócenie konwencjonalnej perspektywy ‘oczy’ – ‘niebo’ w przeciwnym kierunku ‘niebo’ – ‘oczy’, umożliwiło przemieszczenie atrybutów podmiotu na atrybuty przedmiotu. Dlatego ‘oczy’ swoim spojrzeniem wprowadzają ‘niebo’ w ‘ślepotę’ mieszkania. Dodatkowo zrozumienie utrudnia skrótowość wyrażania się⁵⁹⁷.

Warto podkreślić, że w omawianej twórczości nigdy nie dochodzi do całkowitej inwersji, ale raczej do przeniesienia pewnych atrybutów i wytworzenia z pozoru alogicznego przedstawienia⁵⁹⁸. Zmiany w zakresie perspektywy dotyczą również samego słowa, w obrębie którego poeta potrafi doskonale zaakcentować splot znaczenia dosłownego i metaforycznego: „Neko uđe bez kucanja / Uđe nekome na jedno uvo / I iziđe mu na drugo”⁵⁹⁹. W podanym przykładzie występują dwie frazy: *ući bez kucanja* i *ući na jedno i izaći na drugo uvo*. Brane pod uwagę osobno, nie znajdują wspólnego znaczenia. Punkt centralny stanowi jednak czasownik *ući*, który jest rozumiany dosłownie w pierwszej frazie, a dopiero metaforycznie w drugiej tworzy pomost pomiędzy oboma sensami. Należy odnotować, że krzyżowanie się tych perspektyw – to jest znaczenia dosłownego i metaforycznego – budowane jest głównie na bazie fraz zapożyczonych z mądrości ludowej paremiologii. Tym samym zaproponowana inwersja perspektyw może stanowić wyraz równouprawnienia języków i stylów, który wraz z podkreśleniem braku dystansu pomiędzy podmiotem a światem stanowi swego rodzaju karnawałowy mezalians.

Oprócz ważnych elementów tradycji karnawałowej składających się na wymiar groteskowy twórczości poetyckiej Vaska Popy, do których zalicza się przede wszystkim zdolność do wytwarzania światów alternatywnych oraz krzyżowanie odległych od siebie a także z pozoru niemożliwych do połączenia perspektyw, występują inne cechy świadczące o inspiracji poetyką karnawału: ustanawianie wewnętrznych praw, obowiązujących tylko w zdefiniowanej czasoprzestrzeni, dominacja myśli o wolności i równości, obecność elementów skandalizujących i polifoniczność. Choć występują one często, ich szczególne zagęszczenie widoczne jest w tomiku *Nepočin polje*.

Przestrzeń wykreowana tak ukontekstowanej poezji bez wątpienia kieruje się swoimi wewnętrznymi prawami. Choć wymienione zasady rządzące światem przedstawionym zawierają inspirację do stanowienia praw ogólnych właściwych dla świata spraw ludzkich, ich specyfika pozwala na wyodrębnienie tych spraw z codziennego obrotu rzeczy. W odniesieniu do omawianej poezji można mówić o tak zwanych regułach gry⁶⁰⁰, rozumianej w sensie dosłownym, ale i metaforycznym⁶⁰¹. Wiele utworów Vaska Popy opiera

⁵⁹⁷ T. Popović, *Poetika hijazma*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova*, op.cit. s. 87.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, s. 89.

⁵⁹⁹ V. Popa, *Pesme*, op. cit., s. 78.

⁶⁰⁰ Por. J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 56.

⁶⁰¹ „Kiedy spojrzymy na tytuły wierszy składających się na cykl *Igre*, zoabaczmy, że poszczególne nazwy zabaw w sensie dosłownym, na przykład *Kobile trule*, w innych grach wykorzystywane są w sensie figuratywnym, metaforycznym, tak też jest w odniesieniu do utworów *Lovca* czy *Pepela*. Popa za punkt wyjścia przyjmuje kolokwialne użycie słów gra czy gry, gdzież to gry są przejmowane jako ogólny uniwersalny model czynności i relacji ludzkich, stąd też biorą się sformułowania *miłosne gierki*, *polityczne zagrywki*, *niebezpieczne gry*, które w stopniu największym poszerzają znaczenie danych słów” – Đ. Vuković, *Ars combinatoria*, op. cit., s. 397. Grę jako motyw karnawalistyczny można rozpatrywać również w sensie autotematycznym w znaczeniu teatralizacji

się na autentycznych motywach zabawy ludowej czy dziecięcej, jak na przykład *Trule kobile*, *Žmure*, *Jurke*. Natomiast pozostałe utwory imitują takie zabawy, o czym świadczą między innymi ich tytuły wyrażone w dopełniaczu czy wskazujące na konkretny etap związany z grą (*Pre igre*, *Između igara*, *Posle igre*).

A jednak poeta „w przyjętej infantylniej beztroście i naiwności dziecięcej zabawy, inspirowanej źródłami ludowymi w swej składni i leksyce, podle wszystkich zasad indywidualnej i zbiorowej gry, cykl *Igre* skrajnie brutalnie i otwarcie wprowadza czytelnika w wir problemów egzystencjalnych i pokusy”⁶⁰². Można też powiedzieć, że „prototypem poezji parabolicznej *Igre* jest typologia archetypów postaw człowieka względem swego świata, świata przedmiotowego, innym, społeczeństwu, czasu i przestrzeni, względem kosmosu”⁶⁰³. A w tym sensie ponownie ożywa znaczenie ludzkiego ciała jako modelu świata. W wierszu *Pre igre* zamknięcie oczu pozwala na wgląd we własną osobę, otwiera się wówczas przestrzeń wewnętrzna (zaakcentowana w opozycji do świata zewnętrznego, przed którym człowiek skrywa się, zamykając oczy i wierząc, niczym dziecko, że nikt go w ten sposób nie znajdzie), która również nie przynosi poczucia bezpieczeństwa. Świat wewnętrzny, choć nie jest obcy, to też nie jest bezpieczny, ponieważ przestrzeń absolutna ku której zmierza człowiek nie jest definiowana jednoznacznie i pozostaje symbolicznie rozdarta pomiędzy górą a dołem. Wiersz ten, stanowiąc metaforę życia ludzkiego, przyrównuje je do ryzykownej gry, której finał nie jest przewidziany – ostatni wiersz cyklu *Igre* nie wnosi bowiem ostatecznej odpowiedzi dokąd to życie zwane grą zmierza. Cykl ów skupia się natomiast na regułach, podanych w surowych nakazach: „Razvale im vilice polome im ruke / I bace ih kroz prozo”⁶⁰⁴, „I tražeći njega izgubi sebe”⁶⁰⁵, „treći stoji po strani / Bulji u onu dvojicu / I vrti glavom vrti / Sve dok mu glava neodpadne”⁶⁰⁶, „Svako svučē svoju kožu”⁶⁰⁷, „Jedni odgrizu drugima / Ruku ili nogu ili bilo šta”⁶⁰⁸. Nakazy te bywają absurdalne, pełne okrucieństwa i niekiedy obsceniczne. Tym samym kreują rzeczywistość zdecydowanie inną od oczekiwanej i akceptowanej. Przez zniesienie świętości i opasanie rzeczywistości zbiorem nadzwyczajnych reguł zostaje ustanowiony porządek karnawału, w którym wszystko jest możliwe (albo trzymając się gramatyki poezji Vaska Popy – nic nie jest niemożliwe).

Ustanawianie tego nowego porządku rozpoczyna się od gniewu i buntu wobec zastanej rzeczywistości, nad którą panuje śmierć. Umożliwiają one detronizację wartości pozornie – znaczy pierwotnie – uznanych za absolutne⁶⁰⁹, na przykład śmierć nie oznacza ludzkiego końca. Owa detronizacja dokonuje się głównie przez wykorzystanie środków językowych. Należy do nich przede wszystkim budowanie paradoksu i ironia. Jak pisze o cyklu *Kost kosti* Damjan Antonijević, jest to „dialektycka igra, koja do kraja, dosledno, i smrt tera ka smrti, klica je, u stvari, novoga života. Iako ironično, kukurikanje kukurika,

dramatu istnienia, w którym ludziom przypisane są czynne role aktorskie lub bierne – publiczności, gdzie życie jawi się jako scena, na której śmierć gra główną rolę (zwłaszcza jeśli jako jedną z gier potraktuje się cykl *Kost kosti*).

⁶⁰² D. Antonijević, *op. cit.*, s. 74.

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 68.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, s. 69.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, s. 70.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, s. 71.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, s. 75.

⁶⁰⁹ „Dosadne oburzenie, które wywołuje sprzeciw, zabiera poetę i wiersz z drogi ku nicości i prowadzi ścieżkami artystycznej negacji” – S. Leovac, *op. cit.*, s. 18.

na kraju ciklusa, veselo je, optimističko, životodajno⁶¹⁰. Natomiast w cyklu *Vrati mi moje krpice* zniesienie świętości następuje przez odpowiedni dobór powiedzeń ludowych, magicznych formuł, zaklęć, a nawet wulgaryzmów: „Crn ti jezik crno podne crna nada / Sve ti crno samo jeza moja bela / Moj ti kurjak pod grlo⁶¹¹. Język poetycki definiowany jako mowa święta zostaje rozproszony. Jak słusznie zauważa Miodrag Petrović, ilość wykorzystywanych przez Vaska Popę środków językowych stawia pod znakiem zapytania także samą obecność podmiotu lirycznego: „Sens kompozycji (cyklicznych) Vaska Popy przede wszystkim wypływa z nagromadzenia środków językowych, z ich łączenia, przedstawiania, składania i dzielenia⁶¹². Na podstawie tych zabiegów można wyprowadzić wnioski odnośnie polifoniczności przedstawianej tu poezji. Wynika ona z różnorodności sposobów wyrażania świata przedstawionego i ze specyficznej kompozycji. Na przykład cykl *Vrati mi moje krpice* przez swoją formę nawiązuje niejako do świata przedstawionego w cyklach *Igre* i *Kost kosti*, natomiast treścią odnosi się do cyklu *Daleko u nama* z pierwszego tomiku *Kora* – przy czym na przykład w samym cyklu *Igre* wyróżnić można części, które funkcjonują jako swoiste *intermezzo*. Takie urozmaicenie kompozycyjne w planie poziomym i pionowym uniemożliwia usamodzielnienie cyklu. Różnorodność kompozycyjna pozostawia tekst w gotowości do uzupełnienia, nadbudowania i skorygowania. Tym samym dzieło Vaska Popy należy przyglądać się bezwzględnie holistycznie, mając na uwadze, że poszczególne wiersze, cykle i tomiki tworzą swego rodzaju mozaikę kompozycyjną⁶¹³. W ten sposób językowa decentralizacja, rozbicie jednego języka na wiele (najlepszy przykład stanowi struktura językowa, w której powiedzenia ludowe przeplatają się z miejskim żargonem) nie zaprzeczają językowej absolutyzacji, poszczególne fragmenty realizowane w różny sposób są bowiem elementami jednej poetyckiej składanki.

Zebrane cechy omawianej twórczości, takie jak: zdolność do ewokowania podwójności świata, zniesienie opozycji względem *sacrum*, logika odwrotności i przedstawianie świata na opak oraz ustanawianie wewnętrznych praw, obowiązujących tylko w zdefiniowanej czasoprzestrzeni, a także dominacja myśli o wolności i równości, obecność elementów skandalizujących i polifoniczność, sprawiają że tradycja kultury karnawału stanowi jedno z podstawowych źródeł inspiracji poetyckiej Vaska Popy.

2.4.3. *Spredno nebo* – wątki alchemiczne w poezji Vaska Popy

W opisywanym świecie poetyckim dominuje binarność. Przywołane opowieści biblijne o początku i końcu świata wyznaczają jej zasadnicze zbiory wartości zogniskowane wokół tematu życia i umierania, przy czym należy odnotować, że życie najczęściej zostaje uchwycone w sytuacji ekstremalnej, to jest w chwili przesilenia ku śmierci. Skłonność poety do sprawdzania owych wyjściowych wartości w sytuacjach odwrócenia znaczeń (do jakich należy na przykład zamiana miejsc i ról) oraz dawka humoru z jaką to czyni, pozwala interpretatorowi na przykład na uaktualnienie tradycji karnawału. Nadal jednak z takiego usytuowania rzeczy nie wynikają odpowiedzi na naturalnie implikowane pytania o Absolut. Być może dlatego, że poeta każdorazowo pytania takie sprowadza do konstrukcji retorycznych, trzymając się figury paradoksu i zasady *deus absconditus*. Obecność

⁶¹⁰ D. Antonijević, *op. cit.*, s. 81.

⁶¹¹ V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 103.

⁶¹² M. Petrović, *op. cit.*, s. 59.

⁶¹³ *Ibidem*, s. 52.

Boga w omawianej poezji wynika z opozycyjnej złożoności bytu i jego implikacji w świecie. Stworzenie bocznego nieba (*sporednog neba*) potwierdza istnienie nieba właściwego, stanowiąc odpowiedź człowieka na boski porządek rzeczy, bez tej odpowiedzi istnienie Boga byłoby bezzasadne – tak jak bez poszukiwań nie można mówić o skrytości rzeczy. Potwierdzona zatem *a priori* przez strukturę rzeczywistości metafizyka poezji Vaska Popy nie wymaga żadnych rozstrzygnięć ostatecznych, prowokuje jednak do odnalezienia klucza do struktury owej gwarantowanej przez Absolut materii świata przedstawionego.

Tego klucza dostarczyła poecie tradycja alchemiczna⁶¹⁴, która najpełniej ujawniła się w tomiku *Sporedno nebo*⁶¹⁵, a szczególnie w cyklu *Podražavanje sunca*, będącym prawdziwym *magisterium* alchemii. Pierwszy z wierszy cyklu wprowadza czytelnika do aktu przemiany. Kiedy jest mowa o śmierci Słonecznego Ojca, przypomina się też o jego synu, którego można przyrównać do Merkuriusza, znanego w alchemii symbolem zjednoczenia przeciwieństw. To o nim mówi się bowiem *filius solis*, czyli syn słońca, ponieważ planeta Merkury znajduje się właśnie najbliżej Słońca. Wprowadzenie tej postaci na poetycką scenę stanowi zapowiedź alchemicznej przemiany, która jest sygnalizowana już w pierwszym wierszu: „Na tri koraka od vrha neba”⁶¹⁶ – zaczyna opis poetycki podmiot liryczny, przy czym zauważyć należy, że wszelka triada stanowi atrybut wspomnianego Merkuriusza. Przemiana podkreślona jest także przez kolory: „słońce przybiera zielony i czerwony kolor, co może wskazywać rozbieżność, ale występowanie tych kolorów w alchemii pod postacią zielonego i czerwonego lwa, które ze sobą walczą, symbolizują różne procesy przemiany materii”⁶¹⁷. Wiersz *Smrt sunčevog oca* przez uobecnienie motywów życia i śmierci przywołuje stale obecną w poezji Vaska Popy myśl o jedności przeciwieństw. Śmierć słońca umożliwia bowiem dalsze zmiany, nie stanowi zatem ostatecznego końca, ponieważ dając nowe możliwości – „naučićemo mrak ovaj da sija”⁶¹⁸, raczej stanowi punkt wyjścia.

Zacytowane słowa brzmią jak odnalezienie *medicina*, które zostało wyrażone w obrazie nocy tulącej ślepe słońce: „Raširenih ruku / Samo je noć izišla / U susret slepom

⁶¹⁴ O zainteresowaniach poety alchemią świadczy zawartość jego biblioteki, gdzie między innymi można było znaleźć takie dzieła jak: *Vom lebendigen Glaube* (J. Böhme), *René Guénon et la sagesse* (L. Meroz), *Théories et symboles des alchimistes: la grandoeuvre* (A. Poisson), *La parapsychologie* (R. Amadou), *The Mirror of Magic* (K. Seligmann), *The Rosicrucians: Their Rites and Mysteries* (H. Jenninks), *L'Eau et les rêves* (G. Bachelard), *De l'alchimie a la chimie* (J. Read), *Goldsucher, Goldmacher* (K. Doberer), *L'alchimie au moyen-âge* (W. Ganzenmüller), *Die königliche Kunst: eine Geschichte der Alchemie* (R. Federmann), *Mysterium coniunctionis* (C.G. Jung), *Le Mystère des Cathédrales, Les Demeures Philosophales* (Fulcanelli). J. Novaković wskazuje na źródło alchemicznych zainteresowań Vaska Popy, „na tę mistyczną stronę przede wszystkim francuskiego nadrealizmu, na którą wskazuje Breton w drugim manifestie, porównując ruch nadrealistyczny i alchemiczne poszukiwania” – J. Novaković, *Elementi nadrealizma u poetici Vaska Pope*, *op. cit.*, s. 69. Natomiast N. Radulović (*Alhemija u poezji Vaska Pope*, [w:] *Srpska književnost i evropska književnost. 40 naučni sastanak slavista u Vukove*, Beograd 2011, s. 536) podkreśla wpływy zainteresowanej okultyzmem i ezoteryką grupy Mediala na twórczość Vaska Popy, który obracał się w jej kręgach (a nawet jej członkom – Leonidowi Šejce, Miro Glavurtićowi, Olji Ivanićki, Miliciowi Stankoviću, Bogdanu Bogdanoviću – poświęcał swoje wiersze).

⁶¹⁵ „Vasko Popa w tomiku *Sporedno nebo* zawarł najwięcej wiedzy symbolologicznej: symbole, którymi się on posługuje, wynikają z inspiracji pradawnymi mitami, ezoteryką średniowieczną, badaniami alchemików, ale też współczesnymi, monograficznymi i komparatystycznymi dziełami, traktującymi o symbolologii” – I.V. Lalić, *Poezija Vaska Pope*, „Književnost” 1970, nr 4, s. 327.

⁶¹⁶ V. Popa, *Sporedno nebo*, Beograd 1968, s. 43.

⁶¹⁷ N. Radulović, *op. cit.*, s. 532.

⁶¹⁸ V. Popa, *Sporedno nebo*, *op. cit.*, s. 43.

suncu”⁶¹⁹. W tym momencie należy przypomnieć, że Merkuriusz w klasycznej tradycji alchemicznej jest duszą Słońca i jego cienia Księżycy. Ich połączenie pozwala dotrzeć do *arcantum* (substancji tajemnej), zwanej siarką sztuki. Pozwala ona rozpocząć dalszy z etapów przemiany. Trzeba bowiem pamiętać, że dokonał się już właściwy dla pierwszego etapu alchemicznej przemiany proces kalcynacji (słońce z nieba schodzi za horyzont, poddając się zanikowi) oraz rozpadu:

Jutro je u pečalbi
S one strane neba
Nije na svome pragu

Podne je nisko palo
Vucara se s munjama
Nikad nije kod kuće

Veče u svet odišlo
S posteljom na leđima
Prosi na nekoj zvezdi⁶²⁰.

Natomiast utwór *Sukob u zenitu* można interpretować w kontekście procesu krzepnięcia, trzeciego etapu alchemicznej przemiany. We wspomnianym procesie dochodzi zwykle do podziału substancji na poszczególne składniki. W wierszu Vaska Popy są nimi niebieskie i czarne słońce, które sytuują się względem siebie w opozycji, wyrażając w ten sposób odwieczny biegunowo sytuowany porządek ducha i materii:

Rodilo se modro sunce
Pod levim pazuhom neba
Rodilo se crno sunce
Pod desnim pazuhom neba⁶²¹.

Wiersz ten wskazuje na pierwotny stan materii, punkt wyjścia dla *opus magnum*, które dokonuje się w atanorze, tu symbolizowanym przez kulę („Penje se modro penje crno / Prema kuli u zenitu”⁶²²), choć ze względu na swego rodzaju warstwowość przedstawianej przestrzeni, obraz alchemicznego pieca symbolicznie obejmuje cały wiersz. Symbolika przestrzeni wiersza pokrywa się bowiem z kosmicznym przesłaniem funkcji atanora: kopułą wyrażone zostaje niebo (w wierszu Popy czarne słońce rodzi się pod „pazuchą” nieba), w części środkowej atanora – gdzie znajduje się jajo chaosu, odzwierciedla się świat („Sišli smo goli u sebe”⁶²³ – mowi podmiot liryczny w połowie wiersza), w dolnej części pali się zaś ogień podziemi: „Otvaramo krtičnjake / Šapućemo tajno ime / Svog zavčajnog sunca”⁶²⁴. W ten oto sposób podmiot liryczny opowiada o początkach wielkiego dzieła, które rozpoczyna się właśnie od *katabasis*, czyli zejścia do Podziemi. Fazę *nigredo*

⁶¹⁹ *Ibidem*, s. 44.

⁶²⁰ V. Popa, *Sporedno nebo*, *op. cit.*, s. 44.

⁶²¹ *Ibidem*, s. 45.

⁶²² *Ibidem*.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ *Ibidem*.

symbolizuje także obecność Merkuriusza, związanego z każdą triadą: „Zlatan tronožac iz kule / Krenuo je na tri strane”⁶²⁵. W trzech pierwszych wierszach pojawiają się kolejno przedstawione bezpośrednio lub pośrednio: Słońce (*staro sunce, sin sunčevič*), Księżyc (pod osłoną nocy) i Ziemia (humorystycznie wyrażona przez kretowiska, miejsce przebywania ludzi – „sišli smo dole u sebe”⁶²⁶). W połączeniu te symbole wyrażają właśnie istotę Merkurego. W tradycji alchemicznej Słońce oznacza wolę, Księżyc wyobraźnię, Ziemia wcielenie zamierzeń i pomysłów w życie. Nad całością czuwa Merkury, który imaginację opanowuje siłą woli i którego zadaniem jest przemiana ziemi w niebo⁶²⁷. Tym samym zrozumiały zaczyna być tytuł tomiku *Speredno nebo* (tłumaczony na język polski przez Andrzeja Mandaliana jako *Boczne nebo*⁶²⁸, choć może ono oznaczać także zapasowe lub po prostu drugie niebo). Koresponduje on ze znaczeniem poetyckiego laboratorium, w którym pracuje się nad przemianą ziemi, to jest miejsca pobytu ludzi, w niebo. W tym poetyckim laboratorium za piec alchemiczny służy ludzka dusza, a pomocnymi narzędziami są serce i ręce, o czym mówi czwarty wiersz cyklu *Podražavanje sunca*:

Prostiremo pola duše
Uz jednu padinu neba

Smišljamo trapezu
Od svojih skamenjenih dlanova
Na samom vrhu neba

Prostiremo pola duše niz drugu padinu neba

Gradimo postelju
Od svoga razlistalog srca
Na izlazu iz neba⁶²⁹.

Wiersz *Ponoćno sunce* obfituje w wiele dalszych symboli alchemicznych wyrażonych bardziej bezpośrednio. Na początku utworu znów pojawia się czarny kolor rozpadu (piąty wiersz cyklu odpowiada zatem piątemu procesowi wymienianemu przez alchemików – gniciu). Pojawia się także jajo filozoficzne (*ovum philosophicum*), w którym się cały proces materialnie dokonuje, przemiana duchowa powinna mieć miejsce w sercu, tam według alchemików następuje jej prawdziwy proces:

Iz golemog crnog jajeta
Izleglo nam se neko sunce

Sijalo nam je na rebrima
Otvorilo je nebo širom
U grudima našim sirotim⁶³⁰.

⁶²⁵ *Ibidem*.

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ Więcej o symbolach alchemicznych w kontekście psychologii por. C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009.

⁶²⁸ V. Popa, *Boczne nebo*, tłum. A. Mandalian, Warszawa 1975.

⁶²⁹ V. Popa, *Speredno nebo*, *op. cit.*, s. 46.

⁶³⁰ *Ibidem*, s. 48.

Ostatni wiersz symbolicznie przedstawia serce osierocone, czyli pozbawione miłości. To jedna z najbardziej pesymistycznych diagnoz dotyczących ludzkości, jaka pojawia się w twórczości Vaska Popy. Brak miłości w ludzkich sercach sprawia, że w konsekwencji zamiast kamienia filozoficznego pojawia się kamień nagrobny. Nie można się jednak zgodzić z Nemanją Radulovićem czy Vladą Uroševićem, jakoby można było w omawianej twórczości dostrzec „podważanie wiedzy alchemicznej, wskazywanie na nieudane procesy, ich błędne kierunki i założenia”⁶³¹. Błąd nie wynika bowiem z zastosowanej metody, ale z braku przygotowania adepta. Atanor działa – „pozlatilo je u nama sve”⁶³² – mówi podmiot liryczny, ale „ozelenilo nije ništa”⁶³³. Kolor zielony tu nawiązujący do witalności przyrody oznacza życie, które w zaprowadzonym procesie nie ma możliwości się przejawiać, ponieważ nie są spełnione podstawowe warunki, miejsce duchowej przemiany – serce jest pozbawione miłości. Miłość przedstawia się zatem jako kamień filozoficzny, gwarant duchowej przemiany, bez którego przebieg procesu jest zagrożony, czy właściwie niemożliwy.

Bez miłości proces transformacji przebiega dalej, dokonuje się – ale w sposób nieprzewidziany, zaś zdziwiony przebiegiem rzeczy podmiot liryczny sam siebie zapytuje:

Iz čije li je glave ispalo
Ovo kopile jednooko

Za kime sada zvera
Za kime se kotrlja
Po nebeskoj ledini

Zašto nam meru uzima⁶³⁴.

Interpretator może domyślać się, że efektem całego procesu, którego siłą kierują nie emocje, ale rozum jest pieniądź⁶³⁵. Cykl zamyka smutne podsumowanie o przemianie serca w niewolnika: „Od tada svako od nas nosi / Na teškom lancu svoje srce / Vezano za jedno verno rebro”⁶³⁶.

Żaden inny cykl już w tak zwarty sposób nie wykorzystuje tradycji alchemicznej. Poszczególne jej elementy są jednak obecne na przestrzeni całego tomiku *Sporedno nebo*, a także rozproszone pojawiają się w całej twórczości Vaska Popy, zauważalne są pewne wariacje i motywy z tejże tradycji zaczerpnięte. Należy do nich przede wszystkim obecność specyficznych kombinacji liczbowych, wykorzystywanie symboliki ciał niebieskich, a także postać samego ich interpretatora – Gwiazdździarza, obraz Uroborosa i motyw pieca alchemicznego oraz sam temat przemiany.

Obecność specyficznych znaków i kombinacji matematycznych wyraża się przez metaforę zera, stosunek symbolicznych liczb trzy i cztery, siódemkę oraz liczbę dwanaście.

⁶³¹ N. Radulović, *op. cit.*, s. 533.

⁶³² V. Popa, *Sporedno nebo*, *op. cit.*, s. 48.

⁶³³ *Ibidem*.

⁶³⁴ *Ibidem*, s. 49.

⁶³⁵ V. Urošević na podstawie wskazanych nieprawidłowości opisywanego procesu zauważa aluzję pomiędzy atanorem a elektrownią jądrową; por. V. Urošević, *Atanorot na Vasko Popa*, „Razgledi” 1991, nr 1-2, s. 12-15.

⁶³⁶ V. Popa, *Sporedno nebo*, *op. cit.*, s. 50.

Cyfra zero jest bohaterem lirycznym utworu *Zaboravan broj*. W wierszu tym stanowi ona wyraz doskonałości, ale w pewnym sensie spaczonej, nieudanej, tym samym przypomina wspomniany już produkt nieudanej alchemicznej przemiany – obce słońce (*strano sunce*), owo „jednooko kopile [koje – przyp. moje] nam meru uzima”⁶³⁷. Zapomniana liczba – tak jak obce słońce – pozbawione jest miłości, dlatego jej funkcje są zaburzone i wpływają na omylność procesów:

Delio se množio
Oduzimao se sabirao
I uvek ostajao sam

Prestao je da računa sa sobom
I zaključao je u svoju okruglu
I sunčanu čistotu⁶³⁸.

Miodrag Petrović, jak i wielu innych badaczy, interpretuje ten utwór jako opowieść o stwarzaniu świata, ale jednocześnie podkreśla, że mowa jest o „pewnym omylnie stworzonym świecie, o pewnym świecie błędnie pomyślanym”⁶³⁹ – przy czym zaznacza, że „operacja matematyczna staje się sposobem działania słów, sposobem działania ducha w akcie tworzenia. To nierozróżnianie dzielenia od mnożenia, odejmowania od dodawania to tylko sposób pośredni, na który tłumaczy się błędną strukturę świata, z czego wynika i rozczarowanie nim, zło i wieczny niepokój”⁶⁴⁰. Stale należy jednak pamiętać, że czytelnik porusza się w obszarze bocznego nieba, czyli nie w świecie zdominowanym przez Boga, ale ludzkie eksperymenty, bo za takie należy uznać działania człowieka w świecie, które bazują na kruchych fundamentach i zmierzają do niejasnego celu, o czym mowa jest w następnym wierszu *Ohola greška*:

Šta sve nije izmislila
Ne bi li dokazala
Da u stvari ne postoji

Izmislila je prostor
Dokaze svoje u njega da smesti
I vreme da joj dokaze čuva
I svet da joj dokaze vidi⁶⁴¹.

Zero w poezji Vaska Popy stanowi symbol ludzkiej niedoskonałości, mechanicznej precyzji, do której dąży współczesny człowiek.

⁶³⁷ *Ibidem*, s. 49.

⁶³⁸ *Ibidem*, s. 12.

⁶³⁹ M. Petrović, *op. cit.*, s. 72.

⁶⁴⁰ *Ibidem*. Utwór *Zaboravan broj* podobnie jak następujący po nim *Ohola greška* można traktować jako trawestację przypowieści o stworzeniu świata i grzechu pierwotnym (*Ibidem*), ale przypisanie takich konotacji byłoby daleko idącym uproszczeniem w odniesieniu do bogatej znaczeniowo poezji Vaska Popy.

⁶⁴¹ V. Popa, *Sposedno nebo*, *op. cit.*, s. 14.

Jej opozycję stanowi liczba siedem, której średniowieczną symbolikę jako liczby boskiej doskonałości wykorzystuje autor⁶⁴². *Sporedno nebo* podzielone jest na siedem cykli, a każdy z nich zawiera po siedem utworów. Siedem to również ważna liczba w alchemii ze względu na identyfikację siedmiu metali planetarnych⁶⁴³. Taki rozbiór rzeczy sygnalizuje znaczenie roli, jaką przydaje Vasko Popa sztuce poetyckiej. Nadaje się jej bowiem moc kosmiczną, a interpretator ponownie zmierza się ze Słowem, któremu zwraca się jego majestat. Ivan Lalić zwraca także uwagę, że

Jednocześnie liczba siedem wskazuje na spójność zasad reprezentowanych przez cyfry cztery i trzy, z czego dalej wynika zestawienie trójkąta, który oznacza niebo z czworokątem, który oznacza ziemię; wcześniej też liczba siedem określała podstawową gamę tonów, kolorów i sfer; wszystkie te objaśnienia mogą znaleźć zastosowanie w analizie omawianej poezji⁶⁴⁴,

co poświadcza między innymi utwór *Mudar trougao*:

Bio jednom jedan trougao
Imao je tri strane
Četvrtu je skrivao
U svome užarenom središtu⁶⁴⁵.

Z obecnością tradycji alchemicznej wiąże się także występująca w poezji Vaska Popy liczba dwanaście, ze względu na kontekst w jakim się pojawia sugerująca zodiakalne konstelacje: „U kotlu dvanaest oblaka / U oblacima mlado sunce”⁶⁴⁶.

Wskazany fragment to jeden z wielu przykładów kosmicznego porządku w tomiku *Sporedno nebo*. Budowany jest on centralnie ze Słońcem jako punktem dominującym. Księżyc nie jest wspomniany bezpośrednio, ale ujmowany jako Słońce o wartości ujemnej – Crno Sunce. Tło stanowi niebo z gwiazdami rozproszonymi lub zebranymi we wspomniane konstelacje. Świat podzielony jest na cztery strony, dominują cztery żywioły: ogień, woda, ziemia i powietrze. Istotną rolę odgrywają także kolory:

⁶⁴² Por. hasło: *Siódemka* w D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 46-48.

⁶⁴³ Na oczywistą asocjacje alchemiczną występującego w poezji Vaska Popy motywu siódemki wskazuje V. Urošević: „Każdemu nawet najmniej uważnemu czytelnikowi rzuci się do oczu rygorystyczna kompozycja zbioru *Sporedno nebo*: poeta podzielił tomik na siedem cykli, a każdy cykl zawiera siedem utworów. Trwanie przy cyfrze siedem w konstrukcji tego tomu przywodzi na myśl skojarzenia z alchemią [...]. Siedem, które ma taki wpływ na kompozycję tego tomu, to jedna z kluczowych liczb w alchemii [...]. Z alchemią [...] kojarzą się również liczne rekwizyty, metafory i opisy a także tytuły niektórych wierszy, jak na przykład *Plodan žar*, *Ponoć-no sunce*, *Trudva mraka*, *Zmaj u utrobi*” – V. Urošević, *Na temeljima drevnih znamenja. Numerološka simbolika u kompoziciji dela nekih savremenih jugoslovenskih pesnika*, „Gradina” 1983, nr 8, s. 36-37. Nie należy jednak zapominać o bogactwie tradycji w twórczości Vaska Popy i przywołać tezę V. Minicia, który w kompozycji *Bocznega neba* odnajduje elementy tradycji ludowej: „Poeta prawdopodobnie też w kompozycję swego dzieła wplótł myśl z ludowego opowiadania, według którego istnieje siedem niebiańskich kół” – B. Minić, *Jedna savremena poetska alegorijska vizija kosmosa*, „Stvaranje” 1968, nr 23, s. 1085.

⁶⁴⁴ I.V. Lalić, *Poezija Vaska Pope*, „Književnost” 1970, nr 4, s. 327.

⁶⁴⁵ V. Popa, *Sporedno nebo*, op. cit., s. 15.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, s. 70.

Kolory w poszczególnych utworach często nasuwają skojarzenia z etapami procesów alchemicznych. Ich porządek występowania to rozkład pierwotnej materii, co oznacza kolor czarny, etap przejścia przez białą fazę to powstanie eliksiru, kamienia filozoficznego, przemianę oznacza kolor czerwony; pojawia się też kolor zielony, którego symbolika jest zmienna (pierwsza materia, doskonalenie, rtęć, która jednoczy)⁶⁴⁷

Motyw Uroborosa pojawia się przede wszystkim w kontekście motywu otoczaka. Kiedy pierwszy raz wspomina się w poetyckim *opus* Popy o tym kamieniu (cykl *Belutak*, tom *Nepočin Polje*), jego kształt przybliżany jest przez skojarzenie z formą pełzająca, zawinięta:

Miče se
Bestidnim hodom vremena
Sve drži u svom strasnom
Unutrašnjem zagrljaju⁶⁴⁸.

W dalszych wersach natomiast mówi się o żmii w sercu otoczaka, którą uwolnili ulicznicy chuligani, ona zaś rozbudzona uciekła i połknęła horyzont, który wcześniej sobą opłótła: „Žmija se oko vidika obvila / ko jaje ga progutala”⁶⁴⁹.

Motyw pieca alchemicznego przejawia się na różne sposoby. Występuje pod postacią kuli, jak to ma miejsce w utworze *Užaren poljubac*: Šta radite bez moje plave slave / U svojoj mekoj kuli sklonoj padu”⁶⁵⁰ lub tradycyjnie jako atanor, co przedstawiają dalsze wersy wspomnianego utworu, kiedy mowa jest o dolnym i górnym kotle. Piec alchemiczny został również wyrażony graficznie jako znak tomiku *Sporedno nebo*. Jego obraz (dwa kotły połączone ze sobą spodnią częścią, odwrócone w stosunku do siebie na zasadzie odbicia lustrzanego), jak przypomina Vesna Cidilko, stanowi emblemat nawiązujący do treści utworu *Ješan dim*⁶⁵¹:

Napustio si ti nas na dnu
Svog ispražnjenog donjeg kotla
Zašto me niste tražili
Dok me isti dim snosio

Traži ti sad nas na ivici
Svog prevrnutog donjeg kotla⁶⁵².

W utworach Vaska Popy dostrzec można ponadto różne elementy wiążące się z piecem alchemicznym: zlewki (*Jedinstvo suprotnosti*), trójnóg, element podtrzymujący atanor (*Stradanje zlatnog tronošca*) czy jajo filozoficzne (*Ponoćno sunce*). Stanowią one

⁶⁴⁷ N. Radulović, *op. cit.*, s. 532.

⁶⁴⁸ V. Popa, *Sporedno nebo*, *op. cit.*, s. 109.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, s. 110. Opierając się na tych zacytowanych słowach, Vesna Cidilko z motywem *Uroborosa* wiąże także korespondencję pomiędzy nazwą tomiku *Nepočin-polje* i tytułem oraz treścią jego znaku *Oko u polju (Uroborosa)* – V. Cidilko, *op. cit.*, s. 250.

⁶⁵⁰ V. Popa, *Sporedno nebo*, *op. cit.*, s. 59.

⁶⁵¹ Por. V. Cidilko, *op. cit.*, s. 250.

⁶⁵² V. Popa, *Sporedno nebo*, *op. cit.*, s. 53.

jego *pars pro toto* w opisywanej poezji, ale piec ten bywa również zastąpiony szerszym pojęciem – laboratorium. Skojarzenie z laboratorium budzi także sama koncepcja poety odnosząca się do bocznego nieba. W nim pełno jest różnych substancji, które dobrane są w kontrastowy sposób. Tu się łączy, dzieli, mnoży, aby wykorzystując trochę metodę przypadku, sprawdzić co powstanie z takich relacji.

Najważniejsze z procesów można ująć *in minus*, kiedy relacja przeciwieństw dotyczy alienacji poszczególnych elementów rzeczywistości, natomiast *in plus* – ich zjednoczenia. Jeden z wierszy tomiku *Rez* (o znamienym tytule *Jedinstvo suprotnosti*) bezpośrednio mówi o pracy alchemika nad uzyskaniem doskonałego połączenia:

Sav okupan u znoju
Četvorooki radnik se smeje
I upire gvozdenom šipkom
U pokretna vrata livnice

Vidiš ih
Širom su otvorena
I leti i zimi⁶⁵³.

Coniunctio oppositiois (zjednoczenie przeciwieństw) jest procesem najważniejszym, tym samym motyw przemiany (transmutacja) staje się podstawowym w omawianej twórczości. Celem każdego alchemika było odnalezienie odpowiedniego środka umożliwiającego transmutację w formę doskonałą. W wierszach Vaska Popy ślady tych poszukiwań zogniskowały się zasadniczo wokół trzech symboli umożliwiających przemianę. Są nimi ręka, otoczek oraz kostur. Ręka w analizowanej tu poezji pełni podobną rolę jak *manus philosophorum* w alchemii, stanowi bowiem znak mocy demiurga w ciele ludzkim. Bywa że pojawia się niczym *deus ex machina*: „Ruka se iz zemlje javila / U vazduh hitnula belutak”⁶⁵⁴. Jej rola jest twórcza, ma zdolność stwarzania nowych światów: „Eno belutka / Ostao je tvrdoglav u sebi / među svetovima svet”⁶⁵⁵. Bardzo często motyw ręki pojawia się w kontekście sfery miłości: „Ruku tvojih da nije / sunce ne bi nikad / u snu našem prenoćilo”⁶⁵⁶.

O związku między motywem ręki a kontekstem miłości zaświadcza już wcześniej przytoczony fragment. Otoczek (*belutak*) stanowi zarówno poetycki odpowiednik kamienia filozoficznego – *lapis philosophorum* (swą nazwą nawiązuje jednak do tradycji ludowej⁶⁵⁷), jak i symbol miłości⁶⁵⁸, o czym mówi utwór o wymownym tytule *Ljubav belutka*:

Jedino ga ona [beskrajnost] razume
Zagrljaj njen jedini ima

⁶⁵³ V. Popa, *Rez*, Novi Sad 1982, s. 19.

⁶⁵⁴ V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 112.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, s. 112.

⁶⁵⁶ *Ibidem*, s. 51.

⁶⁵⁷ Zob. S. Samardžija, „Tragom rodne ponornice...” (*Simboli poezije Vaska Pope i usmena tradicija*), [w:] *Poezija Vaska Pope, op. cit.*, s. 161-164.

⁶⁵⁸ „Daleko u nama, wiersz, który stanowi ideowe i tematyczne podsumowanie tomu *Kora*; a mianowicie jego pozytywnego aspektu, którym jest miłość międzyludzka – znajduje swoją replikę w utworze o otoczaku” – N. Timčenko, *Napomena o poemi „Daleko u nama”*, „Književnost” 1975, nr 10, s. 301.

Oblik njegove želje
Mutave i bezdane⁶⁵⁹.

Miłość to niezwykła siła, która niczym kamień filozoficzny ma moc przemieniania, o czym czytelnik dowiaduje się z cyklu *Podražavanje sunca*. Ale zważywszy na to, że „Otoczak z utworów Popy to element ze świata przyrody, ale też pewien uprzedmiotowiony i reifikowany wytwór abstrakcji”⁶⁶⁰, otoczek spełnia również inne zadanie – „z tęsknoty za tym niespełnionym utuleniem w belutku budzą się wstydlive instynkty: chce wyjść sam z siebie; przesiedla się do swego cienia”⁶⁶¹, jak to ma miejsce w utworze *Pustolovina belutka*:

Tesno mu je u sebi
U rođenom telu
Izišao je

Sakrio se od sebe
Sakrio u svoju senku⁶⁶².

Miodrag Pavlović, kontynuując rozważania o otoczku stwierdza: „otoczek osiągnął punkt krytyczny swej dialektyki: stał się artystą”⁶⁶³. A zatem poetycki otoczek ma siłę kamienia filozoficznego, potrafi przemienić codzienność w poezję, człowieka w poetę⁶⁶⁴.

W całym tym procesie przemiany ważną rolę pełni również kostur (*štap*), w alchemii znany jako *caduceus*. W cyklu *Hodočašća* posługuje się nim podmiot liryczny (*porte parole* poety): „Hodam sa očevim štapom u ruci / Sa upaljenim srcem⁶⁶⁵ u štapu”⁶⁶⁶. Kostur ten jest opatrzony przymiotnikiem „ojcowski” i odnosi się do bliżej przedstawionej w kolejnych utworach tego cyklu postaci „świętego, cudotwórcy i postaci mitycznej”⁶⁶⁷. Nim św. Sawa daje początek życiodajnemu źródłu (*Savin izvor*), przy jego pomocy broni niebiańskich ksiąg oraz na nim niczym na miotle zlatuje na ziemię (*Život svetoga Save*) i pomaga swoim uczniom-wilkom (*Kovačnica svetoga Save*). W rękach św. Sawy kostur przede wszystkim pełni rolę twórczą: „peva / Pesmu ukrštenih puteva”⁶⁶⁸, rozbudza świadomość, co w poetycki sposób oddają słowa: „mrak na četvoro seče”⁶⁶⁹. Wszystkie te cechy sprawiają, że badacze poezji Vaska Popy uznają, że kostur w całym jego dziele lirycznym symbolizuje tradycję⁶⁷⁰. Ze względu na dalszy kontekst cyklu *Hodočašća*, w którym pojawiają się znaki, słowa, księgi, kartki, można pokusić się o dopowiedzenie – tradycję literacką. Pielgrzym (adept sztuki poetyckiej) trzymając w ręce kostur, ustanawia

⁶⁵⁹ V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 113.

⁶⁶⁰ K. Ostojić, *Između stvari i ništavila*, Beograd 1962, s. 85.

⁶⁶¹ M. Pavlović, *Od kamena do sveta*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 333.

⁶⁶² V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 114.

⁶⁶³ M. Pavlović, *op. cit.*, s. 333.

⁶⁶⁴ Por. *Kamyk* C.K. Norwida.

⁶⁶⁵ W otwartym kontekście tradycji alchemicznej i przy przedstawionych tezach, żarzące serce oznacza gotowość adepta do wykonania *operis magni*.

⁶⁶⁶ V. Popa, *Uspravna zemlja, op. cit.*, s. 11.

⁶⁶⁷ M. Petrović, *op. cit.*, s. 123.

⁶⁶⁸ V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 23.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, s. 27.

⁶⁷⁰ Zob. M. Petrović, *op. cit.*, s. 123.

znak łączności między przeszłością (sakralizowaną i mityzowaną przez postać św. Sawy) a obecnością, tym samym przez zniesienie różnic umożliwia własnym wytworom wieczne trwanie i daje im możliwość stanowienia dzieła⁶⁷¹. W ten sposób tom *Sporodno nebo* w perspektywie tradycji alchemicznej nabiera cech autotematycznych – alchemia staje się w nim metaforą poezji.

Postać Pielgrzyma z cyklu *Hodočašća* nawiązuje do innej persony – Gwiazdździarza z tomiku *Sporodno nebo*⁶⁷². Czuwa on nad całością kosmicznego układu i procesami z nim związanymi, dlatego odgrywa rolę kluczową. Wcześniej w związku ze znaczeniem liczby siedem dla struktury utworu wspomniano, że wskazuje ona na boską proveniencję sztuki poetyckiej, sztuki Słowa. Gwiazdździarz natomiast przedstawiony jako dysponent słowa urasta do roli prawdziwego maga, którego atrybutami jest wyobraźnia i twórczość:

Ostale su za njim njegove reči

Lepše nego svet

[...]

Veće nego ljudi

Ko može da ih izgovori

[...]

Teže nego kosti života

[...]

Niko ne može da ih podigne

Niko da ih obori

Zvezde padaljice glave sklanjaju

U senke njegovih reči⁶⁷³.

Miodrag Petrović mówi o tym utworze, że jest to „swego rodzaju pochwała słowa ludzkiego”⁶⁷⁴, wyniesienie słowa zdolnego samo przez się do tworzenia nowych światów.

⁶⁷¹ Interesującym byłoby rozważenie poruszonych kwestii w świetle zaproponowanej przez H. Blooma teorii wpływu, jednak ujęcie tematu, obrona metodologia i zakres pracy uniemożliwiają takie przedsięwzięcia. Warto jednak w przedstawionym kontekście przywołać słowa: „Interpretować znaczy poddawać rewizji, znaczy bronić się przed wpływem. Powracamy tu do gnostyckiej formuły, zgodnie z którą wszelkie czytanie i wszelkie pisanie stanowi rodzaj wojny obronnej, a czytanie jest kłamliwym przepisywaniem (mis-writing), pisanie zaś kłamliwym odczytywaniem (mis-reading). Formuła ta jest gnostycka, ponieważ dla gnostyków nieznaną Bóg to każdy prekursor, a demiurg zniekształcenia (misprision) to każdy adept. A jednak każdy nowy poeta stara się postrzegać swego prekursora jako demiurga i dojrzyć poza nim nieznanego Boga, podczas gdy w skrytości ducha wie, że być mocnym poetą, znaczy być demiurgiem” – H. Bloom, *Kabbalah and Criticism*, New York 1975, s. 64; cyt. za A. Lipszyc, *Międzyludzkie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma*, Kraków 2004, s. 58.

⁶⁷² Por. słowa z wiersza *Hodočašća*: „Stopala mi sriču slota / Koja mi sveti put spisuje / Crtam ih štapom po pesku / Pred spavanje / Na svakom konačistu / Da mi se iz sećanja ne izbrišu / Daleko sam još od toga / Da ih odgonetnem / Za sada mi na vučje sazvežđe liče” – V. Popa, *Uspravna zemlja*, op. cit., s. 11.

⁶⁷³ V. Popa, *Sporodno nebo*, op. cit., s. 11.

⁶⁷⁴ M. Petrović, op. cit., s. 71.

Tym samym postać Gwiazdźdźarza ze względu na wskazany kontekst można przyrównać do alchemika, a także uznać za figurę, pod którą skrywa się poeta.

Kreacja postaci Gwiazdźdźarza-alchemika to nie jest jedyna sposobność poety, która by mu dawała tego rodzaju możliwość konfrontacji, przyrównywania poezji do alchemii. Jovica Aćin w swoim opracowaniu *Teorija oblaka* na podstawie analizy wiersza *Raspra o rosi* (pochodzącego z tomiku *Rez*) dowodzi istnienia powiązań semantycznych między odautorską koncepcją dzieła sztuki poetyckiej a jej metaforycznym wyrazem i aluzjami wobec warsztatu pracy alchemika. Wiersz *Raspra o rosi* stanowi przykład tekstu, w którym nawiązania do alchemii są bezpośrednie. Wspomina się w nim z nazwy słynny piec alchemiczny atanor i mistrza Fulcanellego, jego ucznia oraz *opus magnum*. Ze względu na osobisty ton tomiku *Rez* i możliwość czasoprzestrzennej identyfikacji w prywatnym świecie Vaska Popy (dedykacje, miejsca w których przebywał, wątki autobiograficzne) podmiot liryczny w wierszu *Raspra o rosi* można utożsamiać z *porte parole* poety. Odszyfrowanie tych danych umożliwi dojście do tych samych wniosków, o których mówił w swoim studium Jovica Aćin. W poetyckiej myśli Vaska Popy artysta jawi się jako adept tajemnej sztuki. Nauka z niej płynąca zawiera się w słowach: „Trube da je voda H₂O / I ne sanjaju da su oblaci / Takođe planete”⁶⁷⁵. Powyższy cytat przypomina sytuację z wiersza *Zvezdoznančeva ostavština*. Mistrz podkreśla bowiem istotę siły wyobraźni (która skrywa się pod metaforą atanora) – wszystko przezeń przepuszczone może coś znaczyć, natomiast nadając znaczenie powołuje się rzeczy do istnienia. Sztuka (poetycka) została przyrównana do *opus magnum*, sam zaś poeta jawi się jak alchemik, a wyobraźni poetyckiej nadano rolę Atanora. „Bo czyż wiersz to nie swego rodzaju przetwarzanie wszystkiego co bądź w czyste złoto sztuki?”⁶⁷⁶ – pyta Damjan Antonijević, dalej konstatując: „I w jednym i drugim przypadku Atanor to czysta imaginacja. Ale *opus magnum* jest możliwe i w innych obszarach. *Opus magnum* może być miłość. Miłość to swego rodzaju alchemiczny *opus magnum*, kamień mądrości. W ten sposób można odczytywać trzynasty [...] paralelny wiersz *Visoka škola ljubavi*”⁶⁷⁷. Choć z podanym akurat przykładem utworu o sile miłości można by polemizować, to jednak wracając do cyklu *Podražavanje sunca*, trudno tezie tej zaprzeczyć.

Raspra o rosi to nie jedyny wiersz, w którym nawiązania alchemiczne są bezpośrednie i ponownie nasuwają skojarzenia pomiędzy warsztatem alchemika a poety. Nemanja Radulović wskazuje na utwór *Propast radionice* jako jeden z tych, który „stanowi pewien rodzaj cytacji”⁶⁷⁸. Utwór ten zbudowany na figurze gry żywiołów (oraz opozycjach góry i dołu) stanowi aluzję do Szmaragdowej Tablicy⁶⁷⁹, najważniejszego dla różokrzyżowców i alchemików tekstu okultystycznego:

Vatra zahvata radionicu
radionica leti u vazduh
Voda guta radionicu
Radionica propada u zemlju⁶⁸⁰.

⁶⁷⁵ V. Popa, *Rez*, *op. cit.*, s. 27.

⁶⁷⁶ D. Antonijević, *op. cit.*, s. 361.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

⁶⁷⁸ N. Radulović, *op. cit.*, s. 534.

⁶⁷⁹ Por. I.V. Lalić, *op. cit.*, s. 330.

⁶⁸⁰ V. Popa, *Nedovršene pesme iz rukopisa*, Lepa Varoš 1997, s. 56.

Cały utwór zbudowany jest na piętrzym paradoksie, choć jak słusznie zauważa Nemanja Radulović, „paradoks nie wynika z języka samej alchemii [...] – lecz właśnie od jego zaprzeczania. Dlatego też następuje wyszczególnianie za pomocą właściwości przeciwstawnych – ziemia jest głodna, woda spragniona, powietrze się dusi, ogień marznie, i tak dalej na zasadzie paradoksu”⁶⁸¹. Owa paradoksalność pochodzenia raczej gnostyckiego nie daje zatem upragnionego *coniunctio oppositiois* – „ogledi se prekidaju”, jak stwierdza podmiot liryczny, ustalony już *porte parole* poety. Aż do chwili, kiedy:

Šegrti su naučili
Da su majstori skrpljeni
Od malo vatre malo vode
Malo zemlje i malo vazduha⁶⁸².

Nie można dalej przyjmować za Radulovićem jego negatywistycznej teorii, jakoby tradycja alchemiczna w twórczości Vaska Popy nie funkcjonowała jako „źródło artystycznych, mitotwórczych symboli, ponieważ jest malowana pesymistycznie”⁶⁸³. Wprost przeciwnie w alchemicznej jedności przeciwieństw dostrzega się złoty środek dla historii literatury rozumianej w sensie Bloomowskim jako akt walki pomiędzy poprzednikami-Mistrzami a kontynuatorami. Gnostycka dialektyka tradycji występująca w myśli Harolda Blooma i fragmentach utworu *Propast radionice*:

Šegrti skaču majstorima za vrat
I penju im se na glavu
I proglašavaju sebe majstorima
Novi majstori ne gube vreme
Zakopavaju stare majstore
U temelje radionice

Kreću na sve strane sveta
U potragu za novim šegrtima⁶⁸⁴

zostaje zastąpiona przez ideę alchemików dotyczącą idei jedności przeciwieństw: „Šegrti ne gube vreme ni sada / Jedu preko dana majstore / I postaju preko noći majstori”⁶⁸⁵. Wówczas – „Ogledi se nastvljaju”⁶⁸⁶. Dochodzi do zatarcia granic i „dzięki temu adept osiąga wieczność, ponieważ przestaje być kimś, kto przyszedł za późno, dla kogo tradycja jest utraconą w przeszłości pełnią; teraz jest kimś najwcześniejszym na świecie. Odwrócenie porządku czasu oznacza przystąpienie do grona poetów na własnych warunkach, oznacza odtworzenie pełni tradycji, ale w taki sposób, że teraz jej doskonałość nie zagraża naszemu indywidualnemu istnieniu”⁶⁸⁷. Alchemia w twórczości Vaska Popy pełni rolę szczególną, nie tylko budując świat przedstawiony, ale także stanowiąc odsłonę warsztatu poetyckiego artysty.

⁶⁸¹ N. Radulović, *op. cit.*, s. 535.

⁶⁸² V. Popa, *Nedovršene pesme iz rukopisa, op. cit.*, s. 56.

⁶⁸³ N. Radulović, *op. cit.*, s. 535.

⁶⁸⁴ V. Popa, *Nedovršene pesme iz rukopisa, op. cit.*, s. 56.

⁶⁸⁵ *Ibidem*.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ A. Lipszyc, *op. cit.*, s. 59.

3. Tradycja średniowieczna w ujęciu klasycyzującym. Poezja Miodraga Pavlovicia (1928-2014)

Miodrag Pavlović jest artystą bardzo płodnym, piszącym poezję, prozę, utwory o charakterze eseistycznym, dramaty. W jego twórczości nowoczesna poetyka łączy się z ideałami klasycyzmu, niepokój współczesności miesza się z odwołaniami do historii. Pierwsze tomiki (*87 pesama*, 1952; *Stub sećanja*, 1953) są świadectwem obecności nowoczesnej poetyki: świat przedstawiony chyli się ku upadkowi, wypełnia go zbrodnia i gwałt, przenika apokaliptyczna wizja nuklearnej zagłady⁶⁸⁸. Mirko Magarašević w artykule *Moderno u Pavlovićevom pesništvu* podaje swego rodzaju definicję tego, co nowoczesne w poezji Miodraga Pavlovicia:

ISTOTA nowoczesności nie zawiera się według Miodraga Pavlovicia w codzienności czy też podleganiu żmudnym czynnościom płynnej rzeczywistości, nalotom drogich i tanich nacisków reklamowych, trwaniu w konsumpcjonistycznej opsesji czyw byciu ofiarą ideologicznych interpretacji. ISTOTA NOWOCZENOŚCI dla poety Pavlovicia oznacza zebranie w jednej wiązce wyobraźni wszystkich elementów chaotycznej współczesności i przeciwstawienie temu zbiorowi świadomości, energii ducha, wrażliwości i rozumu.

ISTOTA nowoczesności nie oznacza biernego uczestnictwa we wszystkim, bez różnicowania, bez krytycznego oglądu, bez moralnego osądu, tam gdzie ten osąd jest właśnie niezbędny i zbawczy⁶⁸⁹.

Szukając jednak wyjścia z tej sytuacji *płynnej nowoczesności*, Pavlović uruchamia już klasycystyczne konteksty, odnajdując schronienie w przyrodzie (*Oktave*, 1957), a przede wszystkim w przeszłości historycznej (*Mleko iskonj*, 1963; *Velika Skitija*, 1968; *Nova Skitija*, 1970; *Hododarje*, 1971; *Svetli i tamni praznici*, 1971), czy też przedhistorycznej (*Zavetine*, 1976; *Karike*, 1977; *Pevanja na Viru*, 1977; *Bekstvo po Srbiji*, 1979; *Vidovnica*, 1979), stając się poetą historii i kultury, który w tym co minione odnajduje korzenie terażniejszości.

W tym chaotycznym i zatimizowanym nowoczesnym świecie, w którym ludzkość ma prawo czuć się zagrożona, Miodrag Pavlović dzięki odwołaniom do przeszłości odnajduje poczucie integralności. Fragmentarycznej i czasowo jedynie aktualnej wizji świata poeta przeciwstawia ujęcie całościowe i idee uniwersalne, stanowiące płaszcz ochronny dla wartości humanistycznych. Idea powrotów zawiera się zatem w poetyckich poszukiwa-

⁶⁸⁸ Por. J. Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd 2004, s. 1171.

⁶⁸⁹ M. Magarašević, *Moderno u Pavlovićevom pesništvu*, [w:] *Poezija Miodraga Pavlovicia. Zbornik radova*, red. S.Ž. Marković, Beograd 1998, s. 39.

niach wiecznie żywych źródeł piękna i zasada na próbie odgroźnienia od barbarzyńskiej teraźniejszości⁶⁹⁰. „Pradawny człowiek lepiej i dokładniej rozmyślał za pomocą sztuki i w mowie symboli niż współczesny człowiek, i dlatego zwraca się ku niemu człowiek kultur późniejszych, aby mógł odnaleźć stabilny kontekst w gąszczu późniejszych form”⁶⁹¹. Można zatem stwierdzić, że świat przedstawiony w poezji Miodraga Pavlovicia, choć motywowany nowoczesnością (wyływający ze strachu przez tymczasowością i chaosem), zostaje wpisany w siatkę rozwiązań (neo)klasycystycznych, które z historii zapożyczają wizje świata rozumianego komplementarnie i uniwersalnie, w ten sposób stanowiącego odpowiedź na przyrodę – wieczną i jedyną. Dlatego też zapewne

W założeniach poetycko-filozoficznych rozważań Miodraga Pavlovicia znajduje się systematyczne, intelektualne, uporczywe i namiętne poszukiwanie stałych i trwałych energii twórczych, zarówno tych, które biorą udział w stworzeniu i stwarzaniu kosmosu, jak i tych, które tworzą kulturę i jej wysublimowane duchowe formy⁶⁹²

a strukturą, do której autor najczęściej się odwołuje jest mit. O jego zdolności do obrony pierwiastka humanistycznego literatury pisze sam autor następująco:

Przeczuwając zagrożenia, które oddalają od prapoczątku, dzieło artystyczne się broni i człni to obecnie na kilka sposobów. Jednym z nich jest potencjalizacja wymiaru językowego dzieła artystycznego, co przez swoją stroniczość może być katastrofalne w skutkach. Innym sposobem obrony, świadomej czy nie, jest powtarzanie nawiązań mitycznych. Chociaż bywa on wyśmiewany, ukrywany i degradowany, literatura w micie znajduje swoją przyczynę i źródło. Literatura częściej przez mit i rytuał niż język wraca do elementarnych i kosmicznych relacji i dochodzi do konfrontacji z mową magiczną, co jest zwieńczeniem humanizmu⁶⁹³.

Z mitem poezja dzieli punkt wyjścia, którym jest doświadczenie duchowe, w istocie będące natury religijnej. Ten punkt wyjścia tłumaczy Pavlovicia ideał poezji „jako wszechogarniającej syntezy w stanie duchowego jednostkowego doświadczenia, tego rodzaju syntezy, w której łączą się wszystkie kluczowe znaki ludzkiej sakralizacji czasu i przestrzeni, nad którymi panuje on historycznie i cywilizacyjnie”⁶⁹⁴, a który to jest zbieżny z neoklasycystycznym ideałem czystej poezji⁶⁹⁵, jaki realizowała poezja Thomasa Sternsa Eliota⁶⁹⁶. Miodrag Pavlović jako jeden z pierwszych serbskich poetów powojennych podkreślał również, że piękno poezji zawarte jest w niej samej, a język poetycki nie

⁶⁹⁰ Por. Č. Đorđević, *Miodrag Pavlović. Pesnik humanističke etike*, Kragujevac 1984, s. 138.

⁶⁹¹ M. Pavlović, *Misliti početak*, „Književnost” 1982, nr 12, s. 1821.

⁶⁹² M. Radulović, *Kulturološko-filozofske ideje Miodraga Pavlovicia*, [w:] *Pesništvo i književna misao Miodraga Pavlovicia. Zbornik radova*, red. J. Delić, Beograd 2010, s. 149.

⁶⁹³ M. Pavlović, *Poetika žrtvenog obreda*, Beograd 1996, s. 149-150.

⁶⁹⁴ J. Delić, *Uz poetike Miodraga Pavlovicia*, [w:] *Pesništvo i književna misao Miodraga Pavlovicia*, op. cit., s. 56.

⁶⁹⁵ Por. R.P. Warren, *Pure and Impure Poetry*, „The Kenyon Review” 1934, nr 2, s. 228-254.

⁶⁹⁶ Więcej o wpływach poezji S. Mallarmégo, P. Valerego i T.S. Eliota w poezji M. Pavlovicia w: P. Zorić, *Vrhovi. Miodrag Pavlović, Ljubomir Simović, Matija Bećković*, Beograd 1991, s. 56.

służy wyrażaniu banalnych codziennych prawd⁶⁹⁷, ale jest nośnikiem pamięci o tym co było, wyrazem tradycji⁶⁹⁸.

3.1. Wokół tematu apokaliptycznego

W tradycji biblijnej poezja Miodraga Pavlovicia upatruje wielkiego źródła inspiracji zarówno w zakresie poetyki (stylizacja biblijna, aluzje gatunkowe, motywy), jak i teorii poezji (temat apokaliptyczny). Tym samym można wskazać na podwójny charakter zapożyczeń biblijnych, jedne z nich wynikają z przyjętej (neoklasycystycznej) poetyki i stanowią niejako ozdobnik myśli poetyckiej, inne natomiast – jak zwłaszcza temat Apokalipsy – budują plan ideologiczny omawianej poezji i stanowią główny składnik myśli poetyckiej. Właśnie jemu warto przyjrzeć się bliżej.

3.1.1. Motyw końca świata

O pierwszym tomiku Miodraga Pavlovicia *87 pesama* (1952) Ljubomir Simović wypowiada się następująco: „Śmierć w tym tomie pojawia się w sytuacji dramatycznej, a najczęstsza scena tego dramatu rozgrywa się w ciemnościach”⁶⁹⁹. Tym samym ujawnia się jeden z pierwszych i najważniejszych, a w panoramicznym spojrzeniu na całą twórczość serbskiego poety, konstytutywny⁷⁰⁰ (albowiem wyznaczający modele interpretacyjne omawianej poezji⁷⁰¹) temat, który swą wymową nawiązuje do biblijnej Apokalipsy. Zapożyczenia biblijne z *Przepowiedni św. Jana* i *Księgi Izajasza* w zasadniczy sposób budują poetycką wizję świata chylącego się ku upadkowi i zagładzie, dla którego punkt odniesienia stanowi śmierć (podmiot liryczny w wierszu *Budimo jednostavni* zapytuje ironicznie: „u pet časova ujutru / u pet časova uveče / u pet časova pre i posle smrti?”⁷⁰²). Tomik otwiera sytuacja liryczna wyznaczająca charakter całego zbioru:

Probudim se
nad krevetom oluja

⁶⁹⁷ Por. P. Zorić, *Miodrag Pavlović. Pohvala svetlosti*, Beograd 2002, s. 8.

⁶⁹⁸ „Z tego unaocznienia trwałości i definitywności zniszczenia rodzi się świadomość podwalin pamięci [stub sećanja], konieczności pamiętania o tym, co przeminęło i co nas uchroniło” – Lj. Simović, *O poeziji Miodraga Pavlovića*, [w:] M. Pavlović, *Bezazlenstva*, Valjevo 1989, s. 11.

⁶⁹⁹ Lj. Simović, *Bitka na granici nestajanja*, [w:] M. Pavlović, *Velika skitija i druge pesme*, Beograd 1972, s. 8.

⁷⁰⁰ Twórczość Miodraga Pavlovicia można postrzegać jako próbę odpowiedzi na pytanie: Kim jestem? – „Na grabenu pustinje zvezdani hor me pita: ko si!” – M. Pavlović, *Knjiga horizonta*, Beograd 1993, s. 82. Ze względu na dominujące w świecie zło „pytanie o tożsamości zadaje poetycka idea, że na zło trzeba odpowiedzieć całym swoim istnieniem. Dlatego pytanie: kim jesteś oznacza właściwie: czym jest cywilizacja? czym jest kultura? Czym jest Grecja? Czym jest chrześcijaństwo? Czym Europa? Bizancjum? kościoły gotyckie i romańskie? bałkańskie klasztory? ojczyzna? władza? moralność? sztuka?” – Lj. Simović, *op. cit.*, s. 14. A zatem apokaliptyczny ogląd świata prowokuje poetę do głębokich poszukiwań własnej, to jest ludzkiej tożsamości.

⁷⁰¹ Interpretacje poezji Miodraga Pavlovicia często oscylują wokół tematu początku zorganizowanego wokół mitu pogańskiego i końca naznaczonego wątkami chrześcijańskiej apokalipsy: „Mit pogański i chrześcijańska Apokalipsa, początek i koniec, to dwa bieguny, między którymi krąży poeta Miodrag Pavlović” – P. Zorić, *Miodrag Pavlović. Pohvala svetlosti*, Beograd 2002, s. 85.

⁷⁰² M. Pavlović, *87 pesama*, Beograd 1952, s. 14.

Padaju zrele višnje
u blato

U čamcu
zapomažu
rašćupane žene

Vihor
zluradih noktiju
davi mrtvace

Uskoro
o tome
ništa se neće znati⁷⁰³.

Świat zostaje ukazany jako pogrążony w chaosie, siły przyrody szaleją, prawa natury straciły swoją logikę. Człowiek, zaskoczony tym stanem, czeka na koniec. W oczekiwaniu na *Apokalipsę* dominującym uczuciem jest dezintegrujące poczucie strachu przed nieznanym:

Nepoznata senka
stisnutih zuba
stoji pred vratima
[...]
Nesporazum čoveka sa svojim likom
[...]
Zgrtanje plavetnila⁷⁰⁴.

Przestrzeń apokaliptyczna w krajobrazie powojennym to w zasadniczej mierze obszar naznaczony pustką, której poeta oddaje wszelkie odcienie. Dotyczy ona przede wszystkim wspomnianej nieobecności transcendencji. W tym względzie szczególnie wymowny jest wiersz *Putnik na odlasku*, gdzie zamiast anioła pojawia się „haljina dima”⁷⁰⁵, która spada z wysokości. W zestawieniu ze słowami utworu *Jutarnji zapis*, gdzie pojawia się puste łóżko, w którym niegdyś sypiał Bóg⁷⁰⁶, widać wymiar pustki, której obecnie nie potrafi

⁷⁰³ *Ibidem*, s. 7. Motyw rozpadu wpływa również na poetykę utworów: zdania są fragmentaryczne, jakby porozrywane, wersy budowane z jednego wyrazu, co widać w zacytowanym utworze, ale także na przykładzie pozostałych tekstów poetyckich łączących motyw apokaliptyczny z doświadczeniem wojny. Bardzo precyzyjnie formułuje problem Lj. Simović. W swoim artykule *Bitka na granici nestajanja* stwierdza: „Odnosi się wrażenie, że poeta [Miodrag Pavlović – przyp. *moje*] jest nieustannie śledzony przez zło, ledwo mu starcza czasu na szybki stenograficzny zapis głównych wrażeń – on zapisuje tylko najważniejsze fragmenty zdań, stawia je jeden przy drugim, i podąża dalej, nie mając czasu na dopracowanie melodii ani organizację rozbudowanych kompozycji. Dzięki temu wszystkiemu wrażenie, które wywołuje jest silne i świeże: poeta pisze pod dyktat bezpośredniego strachu, jego biurko (czy kolano, na którym wspiera swój notatnik) umiejscowione jest na samej granicy unicestwienia” – Lj. Simović, *Bitka na granici nestajanja*, [w:] M. Pavlović, *Velika Skitija i druge pesme*, Beograd 1972, s. 9.

⁷⁰⁴ M. Pavlović, *87 pesama*, *op. cit.*, s. 26-27.

⁷⁰⁵ M. Pavlović, *Velika skitija*, Beograd 1969, s. 71.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, s. 75.

zapełnić żadna religia, ani też najwyższa z wartości – miłość, gdyż i ona „ostrvila prostorom i postaje neljudska praznina”⁷⁰⁷.

Po pierwszym tomiku, który wypełniają opisy zastanej mrocznej rzeczywistości nasączonej doświadczeniem przemijania przyszedł czas na drugi, w którym apokaliptyczne obrazy podlegają dramatyzacji i pogłębionej analizie. Poeta poszukuje przyczyny zła, śledzi jego następstwa, ukazuje wymiar i kierunki rozprzestrzeniania. Zastanawia się (stale mając w pamięci obraz wojny):

Gde ćemo se nastaniti preživeli
Ako nam od kuća oстане jame?
[...]

Da li će nebo spasti od razbijanja
prastare kristalne sudove svetlosti?
da li se može izbeći preoravanje
ljudskih temena vrhovima bombi?⁷⁰⁸

W jednym z pierwszych utworów (*Bekstva*) drugiego tomiku ukazany jest wzruszający obraz:

Niko još ne zna da je u podrumu zatvoreno dete
i ono se trudi da izade, mada izlaza nema
osim izlaza za suze. Ali dete ne plače
nego kleči i nedisanjem pokušava da se smanji
i da kao buba stekne pravo na slobodan vazduh⁷⁰⁹.

Choć w odbiorcy wywołuje on silny protest przeciwko ludzkiej (dziecięcej) bezsilności i potrzebę ukarania niegodziwego sprawcy tej sytuacji, poeta chłodno podsumowuje: „nema ubivstva kad nema kazne”⁷¹⁰, zwracając uwagę, że nawet jeśli się człowiekowi wydaje ze względu na sygnały końca świata, że ten koniec już rzeczywiście nadchodzi, a wraz z nim zbawienie – jesteśmy w błędzie, ponieważ sprawiedliwości nie stało się zadość. Świat przedstawiony w perspektywie apokaliptycznej to świat, w którym stale i bezskutecznie oczekuje się na Boży Sąd Ostateczny.

Poemat Miodraga Pavlovia *Apokalipsa ili uža Srbija* tematyzuje przedstawiony motyw. Cały utwór utrzymany jest w tonie parodii, a jego jądro stanowi kłótnia między serbskimi wieśniakami a aniołami, ponieważ ci pierwsi opacznie zinterpretowali znaki mówiące o zbliżającym się końcu świata: zapalone chorągwie odczytali jako wezwanie do walki a Baranka Bożego, który przyszedł głosić znak pokoju, zaczęli przygotowywać na rożen. W takim świecie nawet Apokalipsa straciła sens, dlatego decyzją aniołów zostaje ona odłożona, a „smrtna se kazna zamenjuje ropstvom”⁷¹¹. Jednak ludzie znów odbierają rzecz opacznie jako wyzwolenie od modlitwy i postów („prestaju postovi, prestaju mo-

⁷⁰⁷ M. Pavlović, *Hododarje*, op. cit., s. 15.

⁷⁰⁸ M. Pavlović, *Stub sećanja*, Beograd 1953, s. 33.

⁷⁰⁹ M. Pavlović, *Stub sećanja*, op. cit., s. 9.

⁷¹⁰ *Ibidem*.

⁷¹¹ M. Pavlović, *Srbija do kraja veka*, Beograd 1997, s. 170.

litve monaha⁷¹²), od życia w skromności („isposnici silaze iz pećina vedri / i besposleni se skupljaju na trgu⁷¹³), od zasad kultury („prestaju i mnoge druge stvari / na primer vodovod, struja i PTT obred i sl.”⁷¹⁴) i natury („rekama ne treba izvor⁷¹⁵). Biblijną Apokalipsę zastępuje wizja skomercjalizowanego świata – „u samoposluzi uništenja prava je navala⁷¹⁶, podsumowuje podmiot liryczny. Z podobną oceną można spotkać się w utworze *Beograd 1941*, gdzie świat kreowany przy pomocy poetyki apokaliptycznej zostaje ukazany jako produkt ludzkiej działalności:

Sa bakljom između nogu
leti gad
i pali kuće
kože
grobља
knjige postaju klobuk
ptice se pitaju
zar im je hladno
toliko vatre da lože
grad brzo stiče
svoje ruševine
drveće se hvata za glavu
ko to sme da uzme
apokalipsu u svoje ruke⁷¹⁷.

Wyczekiwany Boży Sąd zastępuje ludzki, w którym wartości uległy całkowitemu zatraceniu, do tego stopnia, że nagroda zastępuje karę (i odwrotnie). Ljubomir Simović w swoim artykule *Bitka na granici nestajanja* podaje kilka takich przykładów⁷¹⁸. Przywołuje wiersz *Glas pod kamenom*, w którym pojawia się postać pełniąca w swoich kolejnych żywotach funkcje złoicy. Za każdym razem zostaje ów zły człowiek „nagrodzony” nowym życiem i zaślubinami z córką cara. Wszystko układa się dobrze, aż do chwili, kiedy postanawia spędzić życie „vedar i s pticama zagrljen⁷¹⁹. Wówczas zostaje surowo ukarany, a możliwość ponownych narodzin mu odebrana. Podobną sytuację odnajduje badacz w utworze *Lov*, gdzie karane jest współczucie, braterstwo i wzajemne zrozumienie⁷²⁰. Natomiast w wierszu *Zmijobija* torturom poddawany jest nie grzesznik, ale święty⁷²¹. W wierszu *Tornjevi Rouena* pali się „devicu koja može da ih [ljudi – przyp. moje] spase⁷²². W *Metamorfozach* ukazane jest zaś przewrotne święto:

⁷¹² *Ibidem*.

⁷¹³ *Ibidem*.

⁷¹⁴ *Ibidem*.

⁷¹⁵ *Ibidem*.

⁷¹⁶ *Ibidem*, s. 174.

⁷¹⁷ M. Pavlović, *Odbrana našeg grada*, Beograd 1989, s. 49.

⁷¹⁸ Lj. Simović, *op. cit.*, s. 18.

⁷¹⁹ M. Pavlović, *Velika skitija*, *op. cit.*, s. 65.

⁷²⁰ *Ibidem*, s. 13.

⁷²¹ Por. M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, Beograd 1971, s. 62.

⁷²² M. Pavlović, *Hododanje*, Beograd 1971, s. 25.

čudno li bogosluženje!
u kadionicama gore smrdljive krpe
i privremene vladike trubom sa tribune
sazivaju igrače s mitraljezom
i skakance što se diče novim dialektom
da pojedu isposnike i skuvaju krstače⁷²³.

Po przykładach jednostkowych sięga Pavlović po globalne, wskazując na niepewną w obecnych czasach ocenę największych zdobyczy kulturowych. W utworze *Solunska braća* podmiot liryczny zastanawia się jak zostanie wykorzystana tradycja cyrylometodejska, czy jako źródło twórczej inspiracji czy raczej element ideologii politycznej:

od sela do sela nude svoje srce
kao so i kvasac za slovensko testo
Mesečina. Odzivlju se vile u lesu,
kažu Az, i glagole broje,
svetlosni meandri idu preko granja
i prate arhisatrape znanja
kako seju znake za sanjiva plemena
i nebom otvaraju izvore mleka.
Šta li će Balkan da uzdari
ratove il fresku⁷²⁴.

W omawianej twórczości poetyckiej można odnaleźć dwa sposoby realizacji apokalipsy w świecie przedstawionym: pozorny i rzeczywisty. Apokalipsa pozorna dotyczy wskazanych powyżej przykładów, głównie związanych z dramatem wojny. Historia ukazana głównie na przykładzie serbskim (choć można ją rozumieć i ogólnie) w oczach poety jawi się jako „źle przeprowadzony” koniec świata, pozbawiony obecności transcendencji świat chyli się ku upadkowi, a jego największą nadzieją jest właśnie prawdziwy koniec, który przyniesie odrodzenie:

Strašni sud nije samo smak sveta
ni plamen koji dolazi po svoje pleme
stražnika što počese život u zamahu
da završe u tlu tela iz kojeg
više niko ne može da ih iskopa;
strašni sud je sastanak u novom eonu⁷²⁵.

Prawdziwa *Apokalipsa* w twórczości Miodraga Pavlovicia dotyczy upadku wielkich kultur, poeta odnosi ją głównie do świata starożytnego, dlatego właśnie w utworach które wyrażają „agonię i apokalipsę Grecji oraz zanikanie tych wspaniałych zasad, wielkich idei, szerokich horyzontów, do których doszli dawni Grecy”⁷²⁶, apokaliptyczna poetyka

⁷²³ M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, op. cit., s. 22.

⁷²⁴ M. Pavlović, *Velika skitija*, Beograd 1986, s. 49-50.

⁷²⁵ M. Pavlović, *Ulazak u Kremonu*, Beograd 1989, s. 82.

⁷²⁶ Lj. Simović, op. cit., s. 14.

jest wszechobecna. Pod względem obrazowania najbardziej bezpośrednio zaznaczona jest ona właśnie w tych utworach, gdzie daje się wyraz minionej tradycji antycznej:

Tu smo mi i prazan prostor,
U praznom se ne zna tačno gde smo,
A prostor se trude da ispune zveri.
[...]
Čudovišta se teturaju,
ne zna se njihova vrsta,
[...]
Božansko poslednju poruku šalje
preko mrklog mraka⁷²⁷.

Mroczną⁷²⁸ przestrzeń wypełniają bestie, nieznanego rodzaju maskary, włochate i dziwne. Według poety wraz z odejściem greckiego świata starożytnego został przerwany związek człowieka z transcendencją: „Bogovi neće više da se rađaju”⁷²⁹, a to, co transcendentne nie ma już ludzkiej formy: „večnost više nema oblika ni tvari”⁷³⁰. Bóstwa utraciły swoją boskość, a człowiek swoje człowieczeństwo, już tylko rzeźby stanowią nadzieję „da se sačuva oblik čoveka”⁷³¹. Choć późniejsze kultury wyrażały wolę powrotu do wyznawanych przez dawnych Greków ideałów, powroty te nie należą do udanych, powątpiewa się w możliwość kontynuacji helleńskich tradycji:

Zalud si došao u podne
više niko neće ući u naše tajno društvo.
Kapiju smo srušili,
nismo je otvorili ni zatvorili...
Niko više neće biti primljen⁷³².

Zmiana historycznej warty nie wnosi do kultury niczego nowego, obszar ten już na zawsze będzie funkcjonował jako: „Roditeljski dom / Gde osim stubova nema oca ni majke”⁷³³. Pojawia się jednak pewna nadzieja w poetyckim obrazie *Sloveni pod Parnasom*⁷³⁴. Choć wypomina się w nim Słowianom: „Krišom nas pitaju pevači: / ko je to bio na sahrani neba, / ko svedoči da je večnost u ropcu?”⁷³⁵ – nie odmawia się im jednak szansy powrotu do antycznego dziedzictwa kulturowego:

⁷²⁷ M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, op. cit., s. 9.

⁷²⁸ Trzy dni ciemności są według Apokalipsy zawartością jednej z siedmiu czasz, którą na ziemię wyleją aniołowie: „A piąty wylał swą czaszę na tron Bestii i w jej królestwie nastąpiły ciemności” (Ap 16, 10).

⁷²⁹ M. Pavlović, *Obrana našeg grada*, Beograd 1989, s. 27.

⁷³⁰ M. Pavlović, *Oktave*, op. cit. 10.

⁷³¹ M. Pavlović, *Poezije*, Beograd 1986, s. 17.

⁷³² *Ibidem*, s. 14.

⁷³³ M. Pavlović, *Oktave*, op. cit. 21.

⁷³⁴ Z zawartej w obrazie poetyckim *Sloveni pod Parnasom* sentencji, którą przypisuje się personifikowanej tradycji antycznej: „ne u rušenju / nego u pesmi treba provesti noć” (M. Pavlović, *Velika skitija*, op. cit., s. 7) poeta czyni myśl przewodnią dla swojej twórczości i przypisując jej zdolności kreacyjne (w znaczeniu jakie niesie mit antyczny, nie chrześcijański), w poezji odnajduje podwaliny dla nowego początku.

⁷³⁵ M. Pavlović, *Velika skitija*, op. cit., s. 7.

Božanski će stas u vazduhu svanuti
i ruke se spustiti na naša ramena
da nas priznaju za nove sinove
I naša će se golotinja u reči odenuti
ko breza s proleća u lišće⁷³⁶,

wskazując na wspólnotę słowiańską jako potencjalnych spadkobierców tej tradycji. Wielkie tradycje, a zwłaszcza starożytne, poeta wpisuje w wymiar prawdziwej Apokalipsy, ponieważ, jak wynika z jego twórczości eseistycznej, mają one moc zmiany, wyznaczania końca, ale i konstituowania nowego początku⁷³⁷.

3.1.2. Apokaliptyczna koncepcja poetycka

Apokalipsa należy do stałego kręgu motywów pojawiających się w twórczości Miodraga Pavlovicia. Ślady jej obecności odnaleźć można w konkretnych poetyckich przykładach, które są naznaczone dramatem wojny (eksplozja atomowa w Nevadzie, wojna w Korei, bombardowanie Belgradu, serbska przegrana w Kosowie, upadek Smederewa). Najczęściej jednak poeta odwołuje się do lokalnego przypadku serbskiego, czy też szerzej pojmowanego bałkańskiego (por. *Apokalipsa ili uža Srbija*). Koniec świata według Miodraga Pavlovicia to wszak także pewna (jakby powiedział Predrag Palavestra „w oryginalnej, chociaż trochę naciąganej interpretacji”⁷³⁸) koncepcja (poetycka), której wyraz daje serbski twórca w jednym ze swoich tekstów eseistycznych: „Apokalipsa to pewna idea poetycka. [...] Ona prawdopodobnie pochodzi z samego doświadczenia słowa jako takiego; ewokuje to, co rzeczywiste i nierzeczywiste, i pokazuje, że to, co nierzeczywiste i nieudowodnione może panować nad tym, co jest rzeczywiste i faktyczne. Idea Apokalipsy rodzi się z odkrywania podwójnego sensu istoty słowa najwyższego – poetyckiego”⁷³⁹. Tropem tych odkryć podąża Goran Radonjić. Koncepcja Apokalipsy Miodraga Pavlovicia nie służy poecie jedynie do oceny wartości kultury i tradycji, ale stara się on we własnych przedsięwzięciach poetyckich być realizatorem ich zdobyczy – co szczegółowo opisał wspomniany krytyk w swoim artykule *Pavlovićeve priče o kraju i iskoni*⁷⁴⁰. Na przykładzie tytułu jednego z tomików (*Mleko iskoni*) autor ten ukazuje praktyczną stronę teoretycznych rozważań poety nad Apokalipsą zakodowaną w języku. Ze względu na istotną dla omawianej problematyki analizę Radonjicia warto przytoczyć dłuższy fragment jego tekstu:

Praindoeuropejski rdzeń dla słowa ‘konac’ – w znaczeniu końca, i dla słowa ‘početak’ jest ten sam. Rdzeniem jest *kon-, a po zmianach samogłoskowych *ken-. Łącząc kon + sufix –ac,

⁷³⁶ *Ibidem*.

⁷³⁷ „Dawniej w historii idea Apokalipsy oznaczała i wiarę w upadek niepraworządnych systemów politycznych i państwowych, nadzieję w nadejście królestwa sprawiedliwości, naprawę krzywd, przykładowego życia i opacznie: strach, że wszystko upadnie jeszcze niżej, w jeszcze gorszą biedę i bezprawie” – M. Pavlović, *Govor o ničem*, Beograd 1987, s. 84.

⁷³⁸ P. Palavestra (*Posleratna srpska književnost 1945-1970*, Beograd 1972, s. 74) o redagowanym przez M. Pavlovicia zbiorze *Antologija srpskog pesništva* (1964).

⁷³⁹ M. Pavlović, *Govor o ničem*, Beograd 1987, s. 84.

⁷⁴⁰ Zob. G. Radonjić, *Pavlovićeve priče o kraju i iskoni*, [w:] *Pesništvo i književna misao Miodraga Pavlovića. Zbornik radova*, Beograd 2010, s. 419-431.

otrzymujemy konac, a ken + t, gdzie e przechodzi w nazalne ę, a następnie w a onda u e, co po jotacji daje čet, a z sufiksem –ak i prefiksem po daje po-čet-ak. W ten sposób w etymologii słowa „iskon”, z tomu Pavlovicia *Mleko iskoni*, można zobaczyć znak, że tu dochodzi do przesunięcia w pamięci językowej, w kierunku który jest przeciwny wobec tego, jakim zmierza nasz język i nasza kultura. Język zmierzał do rozdzielenia i przeciwstawienia sobie tych dwóch pojęć, początku i końca, ich oddalenia od siebie również na osi czasowej, tak że te dwa punkty z perspektywy współczesnego języka dzieli widoczny dystans. W poszukiwaniach Pavlovicia zawiera się ta świadomość rozdzielania, widać jednak dążenia do skrócenia tego czasowego dystansu. Jednocześnie ta tendencja to nie tylko poszukiwanie pierwotnego znaczenia, dla którego początek i koniec to dwa aspekty jednego pojęcia, ale także oznacza ono poszukiwanie języka, który byłby w stanie wyrazić tę jedność przeciwieństw⁷⁴¹.

Apokalipsa stanowi zatem szczególny znak poetyki Miodraga Pavlovicia, który można rozważać zarówno ideowo jako źródło poetyckiego *symbolicum* w dziele literackim, jak i pewną koncepcję strukturalną i jej językową realizację.

3.1.3. W oczekiwaniu na paruzję – poetycka interpretacja postaci Mesjasza

Temat apokaliptyczny w poezji Miodraga Pavlovicia pojawia się także w znaczeniu piątej Ewangelii⁷⁴², kiedy wprowadza on na scenę poetycką najważniejszą z przedstawionych w całej twórczości postać Chrystusa⁷⁴³. Osobie Jezusa poświęcony jest nawet cały poemat *S Hristom netremice*. We wspomnianym utworze Chrystusa widzimy jako „Boga susreta i odnosa” (pierwsza część), „kolektivno telo satkano od svetih” (druga część), „onog koji pobeđuje zakone prirode” (trzecia część), „onog koji silazi ka ljudima iz svoje bezgranične ljubavi” (czwarta część), „stradalnog” (piąta część), „obrazac i model, ali i prostor i šansu patnje i stradanja koji vode u vaskrsenje” (szósta część), „liturgija, liturgijsko delo i liturgijski obred” (siódma część), „vaznesenjenog” (ósmą część), „stranog logici zla” (dziewiąta część), „pravednog sudiju koji preobražava tvorevinu” (dziesiąta część), „sadržaj i najdublju istinu nove tvori – novog neba i nove zemlje” (jedenasta część), Boga „naših stradanja i naših nevolja, koji žuri i hita da pomogne čak i onda kada zveket stradanja liči na zvukove Tvorca koji sanja” (dwunasta część)⁷⁴⁴, czyli zgodnie zarówno ze staro-, jak i nowotestamentową tradycją. Postać Chrystusa pełni bardzo ważną rolę w całej sekwencji tekstów, przywraca wiarę w możliwość ponownego kontaktu z transcendencją:

⁷⁴¹ *Ibidem*, s. 419.

⁷⁴² S. Bułgakow, *Apokalipsis Ioanna (Opyt dogmaticzeskogo istolkowanija)*, Paryż 1948, s. 18-19.

⁷⁴³ Poeta wprowadza do swoich utworów także starotestamentową prefigurację Chrystusa, postać Jonasza: „Staće mali prorok / u mene / kao u utrobu / kita / tamo da sprema svoj govor / Jona” – M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, Beograd 1991, s. 9. W analizowanym utworze poeta posłużył się typem ikonograficznym Zmartwychwstania – wyjściem proroka Jonasza z wieloryba. Zmartwychwstanie Chrystusa i związana z tym nadzieja na jego ponowne przyjście (paruzja) jest tematem również kolejnego obrazu poetyckiego wykorzystującego z kolei inny typ ikonograficzny Zmartwychwstania – Zejście Chrystusa do piekieł – *Silazak u had*. Ze względu na bliskie sąsiedztwo obu utworów można je czytać jako wariację na biblijny motyw: „Zstąpiłeś w otchłani ziemi i skruszyłeś wieczne wrota, które niewoliły więzionych, i po trzech dniach, jak Jonasz z wieloryba, powstałeś, o Chryste, z grobu” – cyt. za L. Uspienski, *Zstąpienie Chrystusa do Otchłani*, [w:] *W drodze ku wieczności*, red. i tłum. K. Leśniewski, W. Misijuk, Lublin 2004, s. 128.

⁷⁴⁴ V. Vukašinović, *Poetsko bogoslovlje Miodraga Pavlovića*, [w:] Tenże, *Liturgija i kultura. Dvanaest ogleda*, Beograd 2003, s. 102.

Od svih zvezda ostaje samo jedna
da sija iznad planina na krovu kule
i da se s ocem sunca nadsunčava,
ta zvezda u obliku čoveka⁷⁴⁵.

Owa gwiazda pojawia się po śmierci Zbawiciela i, jak interpretuje ów symbol Ljubomir Simović, „jest to zmartwychwstanie Zbawiciela w sferze idei – zniszczeniu ulega jego ciało, ale z tego zniszczenia odradza się i ulega wskrzeszeniu jego znaczenie. Są to ponowne narodziny moralnych wartości poświęcenia i rozbudzenie świadomości o transcendencji, która ma sterować świadomością o naszym zadaniu na ziemi”⁷⁴⁶. Przestrzeń ziemską wypełniona zbrodnią zostaje przeciwstawiona przestrzeni naznaczonej i uświęconej postacią Chrystusa:

zvezdani sin se povlači u sebe
odlazi preko pustinje u čudnom pravcu
u krajeve kojih prostorom još nije bilo,
ni u mašti⁷⁴⁷.

Przywołując postać Chrystusa, poeta znajduje dowód na możliwość kontaktu z transcendencją również w przestrzeni życia codziennego. Praktyce tego kontaktu nadaje wymiar mistyczny⁷⁴⁸:

u Ničem⁷⁴⁹
ogleda se jedino Bog
i čovek u
savezu
s njim⁷⁵⁰.

⁷⁴⁵ M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, Beograd 1971, s. 25. „Abyśmy zrozumieli, co Pavlović pojmuje jako ‘przewrót’, którego dokonał nasz świat, abyśmy zrozumieli, kim jest ten nienazwany z imienia Chrystus, który przeblyskuje z kart wierszy, musimy wrócić na dwudziestą pierwszą stronę jego pierwszego tomiku, gdzie znajduje się utwór z wieńczącymi go słowami: *I jedan mrav/ u vidu čoveka / na dnu stepenica / digao je ruku / njegov krik / ne dopre*. To jest jedna z fundamentalnych scen, w których Pavlović zdefiniował nowoczesnego człowieka, jego usytuowanie w świecie i bezsilność jego działań na rzecz zmiany tej sytuacji. To nie jest *człowiek na kształt mrówki (čovek u vidu mrava)* – przemiana jest bardziej drastyczna i straszna, metafora nie zatrzymuje się w połowie drogi: przed nami stoi dosłownie *mrówka (mrav)*, która przybrała *tylko kształt człowieka (samo oblik čovka)* – według tej metafory człowiek ulega degradacji nie tylko politycznej, społecznej i historycznej, ale także biologicznej” – Lj. Simović, *Bitka na granici nestajanja*, *op. cit.*, s. 29-30.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, s. 30.

⁷⁴⁷ M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, *op. cit.*, s. 25.

⁷⁴⁸ We wstępie do tomiku *S Hristom netremice* można przeczytać o tym, że już „tytuł, który Pavlović wybrał dla swojego dwunastoczęściowego poematu religijnego wymownie wskazuje na źródłosłów o inspiracji mistycznej” – V. Jerotić, „*S Hristom netremice*” *Miodraga Pavlovića*, [w:] M. Pavlović, *S Hristom netremice*, Beograd 2001, s. 6).

⁷⁴⁹ W innym tekście poeta mówi natomiast: „I samo zato što postoji svet koji je svet, i stvoren svet ima svoju malu svetost, i ne-svet, odnosno svet Ničega, ima svoj neborivi smisao” – M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, *op. cit.*, s. 94). *Nic* jawi się jako najważniejszy atrybut Boga. Źródło tych poetyckich refleksji P. Zorić upatruje w koncepcji Dionizego Areopagity, według której Boga można określać jedynie przez negatywne predykaty oraz nauce Grzegorza Palamasa o niepoznawalnej istocie Boga i ludzkiej możliwości poznania jedynie jego energii – por. P. Zorić, *Miodrag Pavlović, Pohvala svetlosti*, Beograd 2002, s. 37.

⁷⁵⁰ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, *op. cit.*, s. 72.

Przez wyrażenie ‘jedzenie ciała Chrystusa’ podkreśla się wszak, że to właściwie od człowieka zależy, jaką postawę on przyjmie, wspomniana czynność może być rozumiana zarówno jako mistyczna komunია z transcendencją lub brana dosłownie – jako przemoc nad drugim, kanibalizm odsłaniający ludzką zachłanność i chęć panowania:

pri tom pojačava svoju svetlost
koji niko ne slavi a svi jedu.
O tim zalogajima zakisi smisao ovog dana
i sve nam buduće zdravlje⁷⁵¹.

Słusznie puentuje swoją interpretację Ljubomir Simović, że „w tej mrocznej scenie rzezi i pożerania boga, która odbywa się już za zatartymi granicami do świata zwierząt, poeta urzeczywistnił na nowo początek ‘przeźrzeni’ poza poznaniem i rozumieniem, poza naszym panowaniem”⁷⁵². Ta przestrzeń oznacza postać Chrystusa i nadzieję na jego drugie przyjście (Ap 20,11).

3.2. Elementy estetyki patrystycznej

Vladimir Vukašinić, analizując teologiczny i liturgiczny kontekst poezji Miodraga Pavlovicia, stwierdza, że „wnika on w Biblię jak w życie. Ustanawiając dialog z Biblią, Pavlović właściwie ustanawia modlitewno-liturgiczną relację z samym Bogiem – własnymi słowami odpowiada na zainicjowany głos Boży, na Słowo Boże”⁷⁵³. Tę poetycką relację z transcendencją, która uzasadnia obecność elementu mistycznego w sztuce słowa poetyckiego Pavlovicia badacz określa jako „swoisty sakramentalny realizm”⁷⁵⁴. Natomiast Pavle Zorić w monografii *Miodrag Pavlović. Pohvala svetlosti* wysunął tezę, że twórczość omawianego poety jest zorganizowana wokół pogańskiego mitu początku i chrześcijańskiego mitu końca (przez co rozumiał temat apokaliptyczny)⁷⁵⁵. Niezupełnie można się z tym zgodzić – wygląda bowiem na to, że teza ta nie uwzględnia logocentrycznego aspektu języka, który to temat Miodrag Pavlović podejmuje zarówno w swojej eseistyce, jak i realizuje w poezji. Poeta wskazuje na tak zwany język pierwszy⁷⁵⁶, to jest prawdziwy (*iskonski*), i przypisuje mu proroczy charakter: „Cofając się do podstawowych jednostek mowy i uwalniając słowo od sensu, mowa sybilińska nie oznacza powrotu do całkowitego nie-znaczenia. Ona zmierza ku początkowemu procesowi powiązywania znaczenia z fonemem, i w nim pragnie odnaleźć prorocze praznaczenia”⁷⁵⁷. Język pierwszy w rozumieniu Pavlovicia nawiązuje także do logocentrycznych podstaw Słowa z odwołaniem

⁷⁵¹ M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, op. cit., s. 25.

⁷⁵² Lj. Simović, op. cit., s. 31.

⁷⁵³ V. Vukašinić, op. cit., s. 109.

⁷⁵⁴ *Ibidem*, s. 119.

⁷⁵⁵ Por. P. Zorić, op. cit., Beograd 2002, s. 85.

⁷⁵⁶ Por. M. Pavlović, *Govor o ničem*, Beograd 1987, s. 8. Tłumacząc leksem ‘prvobitan’ jako pierwszy – nie pierwotny. Chociaż w sformułowanej definicji zawierają się również naturalistyczne konotacje, nie chciałam ich wypuklać, ponieważ zasięg tego zwrotu jest znacznie szerszy. Drugi stopień transcendencji języka stanowi mit, ponieważ omawia to, co było bezpośrednio przed nim, świat sam w sobie. Ponawia on rytuał, którego znaczenie zanikło: „Mit nałożył się na rytuał wtedy, kiedy sens rytuału przestał być jasny” – M. Pavlović, *Govor o ničem*, Beograd 1987, s. 18. Tym samym poeta sięga do średniowiecznej myśli teologicznej, która wyraz *Logos* tłumaczyła nie tylko jako *verbum*, ale także *ars*.

⁷⁵⁷ M. Pavlović, *Govor o ničem*, Beograd 1987, s. 8.

do Ewangelii św. Jana. Należy zwrócić uwagę, że podjęcie aktywnego dialogu z Biblią oznacza również poetyckie samookreślenie się wobec *Logosu*, w którym poeta upatruje początku języka poetyckiego. Przez przypisanie językowi właściwości logocentrycznych w znaczeniu jakie nadaje im Biblia, język pierwszy w teorii i praktyce poetyckiej twórcy „otrzymuje kształt tradycyjnego bóstwa”⁷⁵⁸. Język sam o sobie stanowi („Jestem, który jestem” Wj 3, 14): „Język najpierw był naturalny i nic nie wyrażał”⁷⁵⁹. Nie ma za zadanie przekazywania znaczenia, dlatego nie jest racjonalny i w logiczny sposób nie ma obowiązku opisywać świata. Jego cechą jest witalizm, stanowi on impuls życia:

Wszystkie te pierwotne i ledwo nam dostępne pierwotne językowo-fonemowe morfemy są częścią składową pewnego imperatywu bytu. Są częścią składową życia, które można wyrazić, nawet kiedy nie jest ono artykułowane językowo. Życie w języku przetwarza coś ze swojej substancji. Za pomocą języka życie zmienia coś w organizacji i sensie swojej substancji. Dzięki temu, że określone relacje przeniosło ono do języka, żywy byt odkoloryzował je w sobie, czy też przemiescił akcenty swojego organizmu i systemu. A tym wzmocnił swoją abstrakcyjną stronę.⁷⁶⁰

Jest prawdziwy tak jak prawdziwy może być tylko język sztuki: „Słowo poetyckie, plastyczne, porywające. Głębokie i zamknięte w swej strukturze poetyckiej, ono stanowi oddzielną płaszczyznę językową u pewien fenomen (piękna) w trwaniu. Ta płaszczyzna może być bardziej nakierowana na *numinosum* lub codzienność, ale zawsze musi być zdolna wrócić sama do siebie, rozpoznać swoją poetyckość”⁷⁶¹. Redukcja tego, co jest językowi naddane, wraca mu jako odświętność. Język pierwszy musi być zatem rozpatrywany w kategoriach *sacrum*.

3.2.1. Sakralizacja języka jako odpowiedź na Apokalipsę

Sakralizacja języka stanowi odpowiedź artysty na Apokalipsę – najważniejszy motyw, doświadczenie i temat poezji Miodraga Pavlovicia. Poeta dopowiada swoje stanowisko następująco: „Apokalipsa se leči lepotama”⁷⁶². W ten sposób otwiera swoją twórczość na działanie estetyki teologicznej. Idea piękna, zaczerpnięta od Ojców Kościoła wskazuje na Boży Logos w rozumieniu prawdy (której antynomię bytu doświadcza poeta w języku, naśladowującym mowę Bożą) oraz miłości (Bożej, ale doświadczanej w drugim człowieku). Myśli tej poeta daje wyraz w utworze *Grigorije iz Nise*:

Priroda božja
na istom je mestu
gde je i Lepota

Što je van lepog
ima prirodu zala

⁷⁵⁸ *Ibidem*, s. 16.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, s. 80.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, s. 64.

⁷⁶¹ *Ibidem*, s. 60.

⁷⁶² M. Pavlović, *Poezije*, Beograd 1986, s. 236.

Lepotu
ništa i niko
ne ograničava

Želju za njom
ne zasititi
znači pred božanskim
biti
likom

Lepota je živost
u životu
žar što vodi na breg
bogosznanja

Smelost u sretanju s praoblikom⁷⁶³.

Elementy estetyki teologicznej można odnaleźć nie tylko w koncepcji piękna przedstawionej tak jak wyżej programowo w poezji, ale przede wszystkim w formule odczuwania i przeżywania podmiotu lirycznego, którego często można utożsamić z poetą w sensie dosłownym i metaforycznym jako artystą Słowa. Pavle Zorić zauważa, że

Kontynuując myśl ewangelisty Jana, że słowo jest Bogiem, Pavlović wskazuje na słowo, wypowiedziane i zapisane słowo-symbol jako na najgłębszy wyraz duchowości człowieka i jego pierwotnej niewinności: 'słowo niczym pióropusz zakrywa twój twarz przed złym duchem. Człowiek w słowa obrósł jak w sierść. Kto zemrze niepiśmienny, nigdy się ani pod znakiem nie urodził'. Utożsamianie logosu i Boga w ujęciu ewangelisty, Boże wcielenie słowa, jest najlepszą ochroną demonów, od zła wszelkiego. Obraz biblijny w swym trochę nietypowym, drastycznym, trochę surrealistycznym przekazie (człowiek porośnięty w słowa jak w sierść) przekształca się w symbol poetycko-językowy. Teologia ulega transformacji w semiotykę⁷⁶⁴.

Znakami tej transformacji jest wizja poety jako *imago Dei*, ujmowanie słowa jako ikony i eucharystyczny kontekst, w jaki poeta wpisuje twórczość poetycką.

Liczne odwołania, jakie pojawiają się w twórczości Miodraga Pavlovicia wynikają z uznania, że są to teksty pisane pod natchnieniem ducha, uważa bowiem poeta, iż „kanony również są owocem natchnionych mistrzów, powstawały one pod wezwaniem ducha. Współcześni twórcy, którym jest bliska prawosławna duchowość czy też w jej duchu wychowani, powinni odkrywać tradycyjne formy sztuki sakralnej, przebijać się do samych jej początków i prazasad.”⁷⁶⁵. Taki postulat niesie ze sobą również jeden z wierszy, podpisany – *nepoznati majstor, Berlinski muzej*:

Oveštale knjige. Pozadina tamna.
Ružičast stolnjak i paprino truje.

⁷⁶³ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, Beograd 1991, s. 8.

⁷⁶⁴ P. Zorić, *op. cit.*, s. 70.

⁷⁶⁵ P. Zorić, *op. cit.*, s. 64.

Čini se: Belina je pojela slota
i nešto curi iz slike, nalik na bosak.
Prevrnuti stranu znači premeštati trnje.
Bezimen je tvorac ovog remek-dela.
Može se pisati, ali pero je patrljak.
Ko će na knjigu sveta (u prirodi mrtvoj)
da stavi svoj potpis-žvrljak?⁷⁶⁶.

Modlitewno-liturgiczny związek z Bogiem, który przybiera formę wiersza, Miodrag Pavlović nazywa określeniem *verbalna ikona*:

Wiersz to ustalony porządek słów, a zatem i porządek znaczeń, które one niosą. To obraz werbalny; podoba mi się, że był też nazywany werbalną ikoną. Wiersz to ikona, nie dlatego, że podlega wizualizacji w pewną określoną topografię sensu. On poszukuje definicji dla relacji w naszym świecie rzeczywistym, a w ten sposób przybliża się do swej natury głębokiej⁷⁶⁷.

Poezja Miodraga Pavlovicia stanowi żywy dowód powyższej tezy, lecz są wiersze, zwłaszcza te wizualizujące religijny temat, które w sposób bardziej wyraźny niż inne ilustrują przyjętą przez poetę koncepcję słowa-ikony. Potwierdzenie tej tezy odnaleźć można w słowach Radomana Kordicia, który w swoim tekście *Poetska mistagogija* zalicza wybrana twórczość omawianego poety do kategorii dzieł religijnych i zwraca tym samym uwagę, że „w Pavlovicia pojmowaniu sztuki poetyckiej, w jego twórczości, ale i w poezji w ogóle, wiersze, w których dominuje prawda religijna mają szczególną funkcję estetyczną”⁷⁶⁸. Jak słusznie zauważa badacz, w ten specyficzny status poezji wpisana jest dialektyka, albowiem taki utwór-ikona⁷⁶⁹ potwierdza antynomię słowa i transcendencji (Bożej) oraz niemożności wypowiedzenia go: „My tylko powtarzamy nieścisłość, która jest w naturze języka, chociaż naszą naturą jest rozumieć tylko to, co jasne”⁷⁷⁰. Z drugiej strony ujawnia również antynomię poznania niepoznawalnego:

Ne postoji ništa više od onog što se
može znati.
Ne postoji ništa što se ne može znati.
Ne postoji ono što se ne zna,
pa se to što se ne zna
ne može ni saznati,
jer ne postoji⁷⁷¹.

⁷⁶⁶ M. Pavlović, *Ulazak u Kremonu*, op. cit., s. 81.

⁷⁶⁷ M. Pavlović, *Dnevnik pene*, Beograd 1972, s. 15.

⁷⁶⁸ R. Kordić, *Poetska mistagogija*, „Književnost” 1982, nr 11-12, s. 1943.

⁷⁶⁹ Mając na uwadze bogate zaplecze tradycji w poezji Miodraga Pavlovicia, trudno założyć tezę jakoby poeta posługiwał się wyrażeniem wiersz-ikona li tylko w sensie, w jakim definiuje go Nowa Krytyka, czyli doskonale słowne odzwierciedlenie obrazu świata. Kontekst prawosławny również zdaje się tu jak najbardziej zasadny.

⁷⁷⁰ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, op. cit., s. 30.

⁷⁷¹ *Ibidem*, s. 31.

Tym dialektycznym tropem podąża Pavlović: „poza kanonem Ojców Kościoła [...] i zgodnie z tym kanonem, poszukuje, wypowiada na temat Boga słowo, które nie ma a które musi być kanonizowane (które kanonizuje wiersz, wbrew wiersza logice), wypowiada antynomię istnienia tego słowa i poznania, które się w nim zawiera, a które to, by miało ono objawić i które jest poznaniem nieznanego”⁷⁷².

Nie tylko treść, ale i forma oddaje ikoniczność komunikatu artystycznego – religijny temat wymaga właściwego przekazu, który tutaj przyjmuje postać mistyczną, polegającą na oczyszczeniu języka z form pośrednich (na przykład metafor, porównań, epitetów) i stosowaniu wyłącznie wyrazów nazywających rzeczy bezpośrednio i nie dających się sprowadzić do innej niż przedstawiana (nad)rzeczywistość. W ten sposób dociera poeta do istoty rzeczy:

Imena su ti mnoga i dobra. I samo ime je već tvoje seme. Ime koje te ima i koje ti imaš. Svi kažu ime. Ne nadevaj mi imena. Zato što već imam ime. I govorim u ime. [...] Ne kažem da sam te odgonetnuo. Ali nisam ni tvoje ime odgurnuo u nemogućnost. Volim da govorim jer te pominjem⁷⁷³.

W skrajnej postaci owo uproszczenie prowadzi do milczenia⁷⁷⁴, które Radoman Kordić w odniesieniu do poezji religijnej Miodraga Pavlovicia oznacza jako przejaw estetyki ascezy:

I da ćutim jer o tebi ćutim, i kada ćutim, zajedno s tobom ćutim, moje kratko ćutanje deo je tvog velikog ćutanja, pa i zbivanja koje se u ćutnji obavlja⁷⁷⁵.

Redukcja tego, co jest językowi naddane, wraca mu jego odświętność, zawsze prowadzi bowiem do prawdy. W zacytowanych słowach „moje kratko ćutanje deo je tvog velikog ćutanja” zostaje ukryta podstawowa zasada twórczej odpowiedniości języka względem działania „Bożego obrazu i podobieństwa”, a zarazem jego wtórność wobec istniejącego już wzoru. Owa wtórność stanowi błogosławieństwo języka, który dzięki temu zawsze zmierza do prawdy.

W tych powrotach poeta upatruje zbawienia: „Treba zapamtiti ovaj krik / treba razumeti ovaj krik / i treba ga ponoviti”⁷⁷⁶. Krzyk w swojej ekstremalnej postaci oznacza jasność języka i jego adekwatność, a także, jak mówi Sanja Golijanin Elez, „to także nawoływanie zagubionego człowieka za utraconym słowem, które swoim echem i wcieleniem ma świadczyć o sakralności człowieka jako istoty Bożej”⁷⁷⁷. Poeta sakralizuje krzyk, natomiast jego powtórzenie resakralizuje utwór poetycki⁷⁷⁸. Ten powtórzony gest

⁷⁷² R. Kordić, *op. cit.*, s. 1945.

⁷⁷³ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 46.

⁷⁷⁴ „To nowe słowo, ta mowa sensu w Pavlovicia poezji religijnej interesuje mnie przede wszystkim jako przejaw estetyki ascetyzmu, potem jako próba zapanowania nad destruktywną siłą języka na pewnym poziomie modlitewności wiersza, nowego sensu wiersza, który się przyjmuje i buduje za pomocą niestandardowych środków, środków estetycznych ascezy” – R. Kordić, *op. cit.*, s. 1951.

⁷⁷⁵ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 46.

⁷⁷⁶ M. Pavlović, *Stub sećanja, op. cit.*, s. 31.

⁷⁷⁷ S. Golijanin-Elez, *Intertekstualnost i identitet (antički mit u poeziji Miodraga Pavlovicia)*, „Riječ. Časopis za slavensku filologiju” 2010, nr 3, s. 39.

⁷⁷⁸ „Pisanie to rekonstrukcja świata na na bazie literatury i fikcji literackiej pewien rodzaj imitacji Bożej księgi, ustanawianie królestwa snów, lepienie ciała pierwszego człowieka, wysiłek, aby przez literaturę zajrzeć

w odniesieniu do poezji religijnej Pavlovicia można by zdefiniować jako gest liturgiczny: „Traganje za znacima i jezikom tvorca prirode toliko je teško da se stvaranje mora ponavl-
jati u malom, ne bi li u malom postalo jasno ono što je velikom i izvornom obliku sasvim
nejasno. Prema tome, od početka smo u opitu sa jezikom tvorca”⁷⁷⁹.

Wiersz wykorzystuje także inne funkcje ikony, takie jak krzyżowanie perspektyw – tu
perspektyw słowa poetyckiego i Logosu:

Sloven je prvo rekao
Slovo
prevodilac ga prevede u
Riječ
zatim ga bratija⁷⁸⁰ vratila u Logos
neprevod i nereč

Je li bolje ono staro
i prvo
ili ono pre njega
i potonje i posljednje
i gotovo?

Ko će to sledstvo
da razume
šta kaže moje
Slovo?

Slovljenje je drevno
i sveto
i sve što njime dođe
stvoreno je da bude
novo⁷⁸¹

oraz poety i Stwórcy: „nastaje pesma / I ona vraća Adamu njegova rebra”⁷⁸². Punktem
stycznym jest ciało Chrystusa, będące ciałem Logosu Boga wcielonego, do którego poeta
odwołuje się nieustannie (*S Hristom netremice*).

W twórczości Miodraga Pavlovicia można odnaleźć myśl, że poeta przez swój gest
tworzenia naśladuje tylko Boga. W jednym z utworów pada pytanie do Chrystusa: „Zar
još pišeš pesme?”⁷⁸³, które go identyfikuje jako twórcę. Konotacje logocentryczne poeta
sprowadza do sztuki Słowa, która jest i jemu bliska, sam zaś kreuje siebie ze względu na
czynności twórcze, których się podejmuje jako *imago Dei*:

w niebezpieczne głębinie czasu, ponownie dosięgnąć czasu i przestrzeni mityczno-archetypicznej, prapoczątku.
Pisanie to ciągle przypominanie, powrót do praobrazu i czystej zorzy świata wolnej od historycznych antynomii”
– M. Pantić, *Aleksandrijski sindrom*, Beograd, 1987, s. 69.

⁷⁷⁹ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 30.

⁷⁸⁰ Cyryl i Metody.

⁷⁸¹ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 16.

⁷⁸² M. Pavlović, *Knjiga horizonta*, Beograd 1993, s. 166.

⁷⁸³ M. Pavlović, *Hododarje, op. cit.*, s. 89.

Jesi li nevidljivom sličan? Srodan bićima što se vide samo u duhu ? Ili te gospodar svemira poznaje po telu i po tlu od kojeg si sazdan? Da li si predodređen znanju? Radoznao da preuzmeš sve što se prenosi njegovim velikim dlanom. Ali dlan se pokreće jednom malom rukom⁷⁸⁴.

Działanie na Boże podobieństwo umożliwia Chrystus, którego postać w perspektywie czynności twórczych działa jak soczewka:

Uđi sa obe strane vrata
odjednom
i tu će tvoje telo

Sa slikom u ogledalu zajedno
da se stanji
udvostruči
i smanji

[...]

I Reč se zagledana u sebe
uprošćava⁷⁸⁵.

W dalszych słowach podmiot liryczny wyraża z kolei swoje pragnienia uczestnictwa w liturgii Słowa, która dokonuje się przez Chrystusa:

A slava je u Tome što te nema
Kad se najbolje o tebi
Govori misli i prioriče

Pronađen je opstanak u Ničem⁷⁸⁶.

Podmiot liryczny wierzy, że przez żywe uczestnictwo w życiu Chrystusa i jego naśladowanie może dostąpić zbawienia. Podejmując temat chrystologiczny w poemacie *S Hristom netremice*, wskazuje na swoje nieustające czuwanie. Obecny jest zatem na łodzi na jeziorze Genezaret, widzi Jezusa chodzącego po wodzie: „nakratko sam bio na istom brodu s Njime”⁷⁸⁷; jest świadkiem zdrady i pojmania Chrystusa na Golgocie: „skriiven iza masline posmatra šta se zbiva u toj noći na ivici groma”⁷⁸⁸; towarzyszy Jezusowi przy krzyżu: „sledi Ga po prašnjavom putu”⁷⁸⁹. Najlepszym jednak świadectwem uczestnictwa w życiu Chrystusa są pielgrzymki podmiotu lirycznego od jednego do drugiego monasteru. W jednym z nich (na Górze Athos) dostępuje mistycznego przeżycia, słysząc śpiew Boga:

⁷⁸⁴ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, op. cit., s. 112.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, s. 129.

⁷⁸⁶ *Ibidem*.

⁷⁸⁷ M. Pavlović, *S Hristom netremice*, Beograd 2001, s.17.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, s. 20.

⁷⁸⁹ *Ibidem*, s. 21.

Dafine cvetaju
oko hrama

I peva
Neko večan⁷⁹⁰.

Z tego doświadczenia wyrasta przesłanie podmiotu lirycznego: *Naučite pjesan*⁷⁹¹, w którym formuluje się tezę o zbawczych możliwościach poezji.

Teza ta wynika z koncepcji, którą poeta przedstawił w eseju *Pesnička imaginacija kao neposredno iskustvo*. Pavlović pisze w nim „że śmierć to wielki sprawdzian dla poetyckiej wyobraźni”⁷⁹². Nie dziwi taka wypowiedź w świetle poetyki apokaliptycznej, albowiem jeśli *Apokalipsa* oddaje sens samego słowa, które wyraża zarówno to, co jest, jak i to czego nie ma, to co się rodzi i zanika, to śmierć dla poety miałaby stanowić wyzwanie, otwierając go na nowe sposoby wyrażania, takie, które pozwolą na zgłiszczach budować nowy początek i przywrócić to, co zabrała śmierć. Symbolem tego otwarcia jest w omawianej poezji *Logos* w znaczeniu Chrystusa i Słowa. Oba podmioty mistycznego doświadczenia stanowią według poety znak zwycięstwa nad śmiercią. W wierszu *Naučite pjesan*, którego pierwsza strofa rozpoczyna się wizją przypominającą przybycie jeźdźców Apokalipsy, w drugiej zaś części można przeczytać:

Branite se! Naučite pesmu!
Uđite kroz gusle u mramorno oko,
pevajte, orite se, pojte
i stojte mirno kad se začuje pitanje
ko će među vama da zatvori vrata
slavoslovite dok se hramu ne probije teme,
stakleni prozor nek se obrati moru
dok ne proklinja sinje srce,
žamorite, žuborite, romorite,
neka vas nađe svetlo kao srp svoje snoplje,
kao što mučenička krv nađe svoje koplje,
uskliknite, utrojte, uzhvalite,
dok se i lobanji ne otvori gornji vid
i pesma ne pokulja na šljeme,
popevajte, koledajte
usred ovog rata koji sećanje briše
naučite pjesan, to je izbavljenje!⁷⁹³

Otwierając się na Chrystusa i Słowo, podmiot liryczny oddaje się w służbę drugiemu człowiekowi:

⁷⁹⁰ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, op. cit., s. 22.

⁷⁹¹ M. Pavlović, *Obrana našeg grada*, Smederevo 1989, s. 105.

⁷⁹² M. Pavlović, *Poetička imaginacija kao neposredno iskustvo*, [w:] „Letopis Matice Srpske” 1972, nr 2, s. 121.

⁷⁹³ *Ibidem*.

Svedok treba da se probije kroz svoje svedočenje, ono nije potrebno. Ne može čovek podnositi svoja svedočenja samome sebi. I to što vidim kao svedok, malo je. I to malo, izgleda, suviše je. Ali ono što je suviše postaje ogromno. Čim je suviše zauzima mnogo mesta, i nije čudo, stičemo utisak da smo ogromni, sve radi udela nesumnjive suvišnosti. Zato je smanjivanje samog sebe velika duhovna vežba. Ona uliva nadu da ćemo opet biti nekom potrebni. Sanjivaćemo se da bismo bili zrno ili seme, da iz nas nešto isključuje. Da savladamo našu nepotrebnu ogromnost⁷⁹⁴.

Poeziji zostaje nadany wymiar eucharystyczny wymiar, który podtrzymuje figura Duha Świętego, odpowiadającego za moment przemiany. Słowo sprowadza bowiem do jego właściwego, bo pierwszego znaczenia:

Duha
da spazim
dok vri
i preobražava tvar.

Ili kad gori
nad glavama
i umnost mu postaje kuća
a telo zgar⁷⁹⁵.

3.2.2. Poetyckie podróże mistyczne

Najczęściej w prezentowanym świecie artystycznym podmiot, który bywa bohaterem lirycznym (co jest naturalne w poezji intymnej mówiącej o doświadczeniach osobistych) jest uchwycony w procesie duchowego oczyszczenia, kiedy walczy z samym sobą, ze swoimi słabościami i pragnieniami:

Žrtvu
po rečenomu
dati

žeti
i potrebe tvoriti
onom
ko te prati

i besu
potajno
podaj

hvalno je
zajedno žrtvovanje
požirati⁷⁹⁶.

⁷⁹⁴ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 91.

⁷⁹⁵ *Ibidem*, s. 104.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, s. 56.

Targany wewnętrzną walką, ma nadzieję na wewnętrzną przemianę:

Nisam bio na svadbi u Kani
Niti sam
Svedok vaskrsenja

Zato se odričem svakog htenja
I nadam se još malo u hleb
I Njegova preobraženja⁷⁹⁷.

W poezji Miodraga Pavlovicia ma ona charakter zewnętrzny i przybiera formę pielgrzymowania do miejsc świętych⁷⁹⁸:

Podoh uzbrdo od Ruske lavre ka malom srpskom manastiru u brdu, u sumrak, da prespavam na drugom mestu, kao oni što uzimaju za svoj podvig pešačenje, što čitavog života idu od jednog manastira do drugog, da nešto porade i pomognu, pa opet štap u ruke i krenu dalje, zatvarajući krug prebivališta u sledu ko zna koliko puta ponovljenom u trajanju svog dugog i posnog veka⁷⁹⁹.

Tożsamość ascety poeta wpisuje w koncepcje eschatologiczne. Sensu jego duchowych wysiłków upatruje w „ustanawianiu bytu na tym, co według Boga ma dopiero nadejść, zatem na Bożej obietnicy, a nie na rzeczywistości, która nas otacza i w nas pobudza odruchy instynktowne”⁸⁰⁰:

Isposnik
glavu okreće
kad vidi divljač
kako visi
između strmina
on čeka miris
lovorovog lista
I ne klanja se ničem
od krvi
ni od vriska⁸⁰¹.

Postawa ascetyczna przejawia się też w języku wypowiedzi podmiotu lirycznego, która składa się z predykatów odnoszących się bezpośrednio do doświadczenia i pozbawiona jest językowych ozdobników (metafor, porównań itp.). W skrajnej postaci sposobem wyrażenia mistycznego doświadczenia ascety staje się milczenie: „Volim da govorim jer te

⁷⁹⁷ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 25.

⁷⁹⁸ „Duchowość prawosławna to cel, który się nigdy nie urzeczywistnia. Ona nieustale pociąga twórców inspirowanych religią i wynosi na wyżyny. To wynoszenie następuje stopniowo, podobnie do wspinania się po drabinie u Jana Klimaka. Mistyczna drabina prowadzi do Boga, niewyraźnego, ale nigdy nie dochodzi do bezpośredniego z nim spotkania” – P. Zorić, *op. cit.*, s. 64.

⁷⁹⁹ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 23.

⁸⁰⁰ V. Vukašinović, *op. cit.*, s. 112.

⁸⁰¹ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 95.

pominjem. I da ćutim jer o tebi ćutim, i kada ćutim, zajedno s tobom ćutim, moje kratko ćutanje deo je tvog velikog ćutanja, pa i zbivanja koje se u ćutnji obavlja”⁸⁰². W tym kontekście wymowny staje się również wiersz *Jutarnji zapis*. Bohaterem lirycznym w utworze Pavlovicia jest pisarz, prawdopodobnie mnich, a na sytuację liryczną składa się jego przeżywanie wejścia w nowy twórczy dzień. Podmiot liryczny (*porte parole* poety) raduje się, ponieważ wie, że czuwa nad nim Stwórca, że ma jego przyzwolenie:

Ruka se jedna spušta na moju glavu.

Sviće.

Treba da uredim postelju.

Radujem se veoma⁸⁰³.

Wiersz w swej dominującej aurze przepęlniony jest radością, pozytywny nastrój wyraża się również przez światło. To zadowolenie i spokój jakim wypełniony jest utwór wynika przede wszystkim z zachwyty nad kolejnym początkiem – rodzi się nowy dzień, działanie twórcze pod Bożym natchnieniem rozpoczyna się na nowo. Obraz liryczny ukazuje źródło twórczej energii, które asceta odnajduje w Bogu.

Mimo podsumowującego przedstawianą kwestię stwierdzenia Pavle Zoricia: „On [Miodrag Pavlović – przyp. moje] nie jest poetą jednego kościoła, ale jest wielkim natchnionym poetą kościelności, sakramentalnego pojmowania kultury i świata, poetą mistycznego poznania, które w modlitwie, obrzędzie, budowli i przestrzeni sakralnej najpełniej się wyraża”⁸⁰⁴, nie da się ukryć, że duchowość prawosławia jest mu najbliższa i to ona buduje wizerunek najczęściej spotykanego w twórczości Miodraga Pavlovicia typu bohatera⁸⁰⁵.

Kiedy poeta mówi, że „Apokalipsa se leći lepotama”, wśród nich ma na myśli prawdę, dobro, ale i miłość, która jest zarówno gwarantem człowieczeństwa, jak i sposobem doświadczenia Boga („Miłość jest w nas, ale nie dlatego że tylko my kochamy, wbrew wszystkiemu i na przekór wszystkim, ale dlatego, że nas kocha wszystek świat, a kochając i odczuwając miłość, my właściwie ją zwracamy, zwracamy dług”⁸⁰⁶). Koncepcję tę zapożycza poeta nie tylko od Ojców Kościoła, ale przede wszystkim korzysta z inspiracji Danteskiej⁸⁰⁷.

Dante zajmuje również poczesne miejsce w jego esejistycznych rozważaniach o kulturze⁸⁰⁸. W eseju *Dante – davalac vizija* jego autor mówi o bogactwie wizji zawartej w *Boskiej komedii*, o jej teologii miłości i niepowtarzalnej kreacji Beatrycze⁸⁰⁹, do której

⁸⁰² *Ibidem*, s. 46.

⁸⁰³ M. Pavlović, *Velika Skitija i druge pesme*, Beograd 1972, s. 75.

⁸⁰⁴ P. Zorić, *op. cit.*, s. 61.

⁸⁰⁵ Por. P. Zorić, *op. cit.*, s. 61.

⁸⁰⁶ M. Pavlović, *Govor o ničem, op. cit.*, s. 51.

⁸⁰⁷ „Z drugiej strony wiersze *Ljubavi* i niektóre z wierszy *iz Rima* to poruszające krótkie wyznania, powstałe na gruncie strachu i żalu, z elegijną nutą bólu, który wiecznie trwa, raz ustaje i znów się rodzi, daje cierpienie, ale ma moc twórczej przemiany, sprawia, że miłość, bez względu na wszelkie przykrości, w twórczym akcie stwarzania zostaje poddana próbie, by jeszcze dokładniej poznać to, o czym pisał Dante: Miłość, która porusza Słońce i inne gwiazdy” – S. Leovac, *Poezija Miodraga Pavlovića*, „Izraz” 1964, nr 10, s. 284.

⁸⁰⁸ Włoski poeta w omawianej twórczości pojawia się także bezpośrednio, czego świadectwem są drobne przekłady jego twórczości (por. np. wiersz: *Ljubav*, [w:] M. Pavlović, *87 pesama, op. cit.*, s. 101).

⁸⁰⁹ M. Pavlović, *Dante – davalac vizija*, [w:] Tenże, *Obredi poetskog života*, Beograd 1998, s. 79-81.

nawiązuje też w innym tekście – *Dante prema Beatriči*⁸¹⁰. Opisując bogactwo wpływów i znaczenie prekursorów w twórczości Dantego, poeta jednocześnie czyni z włoskiego artysty wielką figurę własnych poetycko-filozoficznych inspiracji⁸¹¹. Pavlović we fragmencie tym nie wyznaje wprost, ale z interpretacji jego poezji wynika, że Dante miał znaczący wpływ na formowanie się serbskiego twórcy i jego mistyczne pojmowanie miłości jako źródła Bożego natchnienia.

Pavlović mówi o zbawiennych możliwościach poezji („usred ovog rata, koji sećanje briše / naučite pjesan, to je izbavljenje”⁸¹²). Ich przyczyny dopatruje się w twórczej mocy miłości. Ten sam model można dostrzec w dziele Dantego: W *Boskiej komedii* bowiem poeta jawi się jako człowiek, który podejmuje próbę wyzwolenia się ze zła i w trakcie tego wysiłku wznosi się aż do nieba empirejskiego⁸¹³. Podmiot czynności twórczych w poezji Miodraga Pavlovicia przypomina wędrowca z *Boskiej Komedii*: „Lutam po svetu punom grdnje”⁸¹⁴ – mówi podmiot liryczny wiersza *Putnik*, a na koniec wyznaje swoje pragnienie odnowy w zapale miłości i tworzenia:

Nemam na kome da se iskalim.
Hoću da se oglasim ljubavlju
i da uzbrdo krenem
sa pohvalom stvaranja na usnama⁸¹⁵.

Rolę Dantejskiego Wergiliusza przejął Orfeusz. W wierszu *Orfej u Koreji*, którego osnową jest mit o Eurydyce i Orfeuszu, bohater liryczny (zapewne tuż po złożeniu obietnicy Hadesowi, że nie obejrzy się za ukochaną) mówi: „Ne, osvrnuti se neću. Oni koje vole / Treba da gledaju u zemlju. Ruka tvoja gde je?”⁸¹⁶. Orfeusz, którego można utożsamiać z ogólnie rozumianym poetą, nie chce odwrócić się za swoją Eurydyką, jednak do końca pragnie pozostać wierny miłości. Eurydyka stanowi reminiscencję Dantejskiej Beatrycze, o której sam twórca mówi, że jest „ureczywistnieniem twórczej wyobraźni poety, może i realizacją swojej dziewiczej egzystencji przedrajskiej. Ta wizja niebiańskiej dziewicy, na wzór tej Dantejskiej, zarówno z tomiku *Nowe życie* jak i *Boskiej komedii* była powszechna w okresie życia poety”⁸¹⁷. W innym eseju Pavlovicia uczucie Dantego do Beatrycze przyrównane jest do uwielbienia względem Boga: To samo postuluje wykreowany w artystycznej wyobraźni Orfeusz – przeniesienie ideałów do świata doczesnego, sprowadzenie górnolotnej miłości na ziemię, aby uskrzydlić człowieka: „sakralizacja kobiety zamiast sakralizacji niebios, przeniesienie punktu sakralnego uniesienia z Boga na ideał o kobiecym kształcie”⁸¹⁸.

⁸¹⁰ M. Pavlović, *Dante prema Beatriči*, [w:] *Čitanje zamišljenog*, Novi Sad 1990, s. 21-30.

⁸¹¹ „Prawdziwe wizje, te wielkie, mają zawsze swoje źródło, są przejmowane od poprzedników, dopisywane, rozbudowywane, dokreślane” – M. Pavlović, *Dante – davalac vizija*, [w:] Tenże, *Obredi poetskog života*, Beograd 1998, s. 79-81.

⁸¹² M. Pavlović, *Obrana našeg grada*, op. cit., s. 105.

⁸¹³ W. Paluchowski, *Filozofia człowieka u Dantego. Próba rekonstrukcji na podstawie pism Konstantego Michalskiego*, Kraków 2000, s. 183.

⁸¹⁴ M. Pavlović, *Velika skitija*, op. cit., s. 66.

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ M. Pavlović, *Stub sećanja*, Beograd 1953, s. 44.

⁸¹⁷ M. Pavlović, *Dante – davalac vizija*, [w:] Tenże, *Obredi poetskog života*, Beograd 1998, s. 80.

⁸¹⁸ M. Pavlović, *Dnevnik pene*, Beograd 1972.

Droga Dantego – bohatera poematu *Boska Komedia* – wiodła dwukierunkowo, najpierw od środka, a następnie ku środkowi:

Z takim właśnie podwójnym ruchem umysłu spotykamy się w *Boskiej komedii* Dantego. W XIV pieśni *Raju* Dante ukazuje nam następujący obraz: *Woda w koliste zamknięta naczynie, / gdy otwór zrobisz na dnie lub w obwodzie, / z brzegów do środka lub ku brzegom płynie*. Jak woda w naczyniu, która porusza się zarówno od środka na zewnątrz, jak od brzegów ku środkowi, dusza poety kieruje się zarówno ku Bogu otaczającemu wszystko wokół, jak i ku Bogu znajdującemu się pośrodku wszystkich rzeczy⁸¹⁹.

Tę podwójną naturę boskości oddaje również jeden z wierszy Pavlovicia, w którym poeta zastanawia się nad prawdą tworzenia: „Da li je stvaranje mesto za objavljavanje istine, ili je stvaranje već ta istina koju treba čuti na najvišem planinskom vrhu”⁸²⁰. Wędrowka Dantego jest podróżą mistyczną i prowadzi w głąb duszy poety. W poemacie *Boska komedia* akcent postawiony jest na dotarcie do Boga, innymi słowy, liczy się punkt dojścia, chwila przemienienia, zbawienie ma miejsce w Raju – „Dante osiąga to spokojne centrum serca w chwili będącej zarazem końcem jego podróży i końcem poematu”⁸²¹. U Pavlovicia liczy się punkt wyjścia i sama droga, najważniejszy jest bowiem człowiek, to on wyznacza granice Boga – człowiek, który przegląda się w drugim:

Mora se preduzeti taj izlet do podnožja,
Do podzemlja, potkrovlja besovske izbe,
Da se prirodi pokaže da priroda
Nije odgonetka sama sebi,
Kao što ni tama u tami nije tamna –
svetlost je svetla samo drugom u tebi⁸²².

Serbski twórca w ten sposób akcentuje jedną z najważniejszych chwil *Boskiej Komedii*, kiedy Dantemu dane jest oglądać Boga w zwierciadle oczu Beatrycze. W ukazanym świecie przedstawionym ta sytuacja miłosna opisana w wierszu *Mora da se* to scena wyjściowa, na bazie której rozbudowany jest cały poemat Pavlovicia o poetyckim stworzeniu: „svetlost je svetla samo drugom u tebi”⁸²³. Kiedy Dante wznosi się do *Empireum*, podmiot liryczny – tu poeta, doświadczony piekłem, utożsamianym z wojną, o której mówi się bardziej lub mniej bezpośrednio („Ko vodi neprekidan rat / međ pticama bez kljuna i mrtvih i razvejanog grada?” [*Orfej u Koreji*], „strašni sud li je, šta li je” [*Epitaf slovenskog prapesnika*], „mnogi su se već branili od suđajskog vetra” [*Pevaču*], „i teškim rečima ruži svoje anđele / onaj što gromom zbori” [*Putnik*]) – wyrzeka się nieba na rzecz ziemi:

Ja ostajem gde sam
u zemlji jezika mog,
neću da mi se na vašim saborima sudi,

⁸¹⁹ G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, tłum. W. Błońska i inni, Warszawa 1977, s. 334.

⁸²⁰ M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, *op. cit.*, s. 114.

⁸²¹ G. Poulet, *op. cit.*, s. 343.

⁸²² M. Pavlović, *Srbija do kraja veka*, *op. cit.*, s. 141.

⁸²³ *Ibidem*.

ni da me pod otvorena nebesa bacite
na hladno rešeto večnosti⁸²⁴.

Podczas, gdy Dante przemierza kolejne kręgi, aby dotrzeć do *Empireum*, Pavlović zatrzymuje się na tym, co dzieje się między poszczególnymi kręgami, rezygnuje z wieczności na rzecz życia codziennego⁸²⁵. *Empireum* nie jest bowiem punktem granicznym, nie jest sytuacją wyboru, w której może sprawdzić się człowiek. Dlatego tak ważnym jest świadomy podmiot, za jakiego ma Pavlović poetę. Prawda bliska dobru rodzi się na drodze interpretacji, więc wiersz, który w mniemaniu poety jest zawsze reinterpretacją⁸²⁶ ma zadanie chronienia prawdy⁸²⁷. Poezja może być bowiem orężem w walce o wolność i człowieczeństwo („Kuda će oni što se klone zveri? / Branite se! Naučite pjesmu!”)⁸²⁸.

W poezji Dantego i Pavlovicia urzeczywistnia się średniowieczna koncepcja sztuki, która miała za zadanie naśladować naturę, stosować się do reguł piękna, by w ten sposób zbliżyć stworzenie do Stwórcy – ostatecznego piękna i wielonej miłości (czy też Stwórcę przybliżyć człowiekowi, jak woli serbski autor). Tym samym poeta urasta do rangi obrońcy piękna, a funkcja estetyczna łączy się perspektywą teologiczną u Dantego i antropologiczno-teologiczną u Pavlovicia. Finał poetyckiej wędrówki jest ten sam: czło-

⁸²⁴ M. Pavlović, *Velika skitija i druge pesme, op.cit.*, s. 11.

⁸²⁵ W *Boskiej komedii* bardzo precyzyjnie wskazuje się na trzy główne kręgi: piekło, czyściec i niebo – jeszce je ponadto bliżej dookreślając, a kategorie winy i kary są jasno wyznaczone. W poezji Miodraga Pavlovicia poszczególne kręgi mieszają się, dobro i zło nie mają jasno wyznaczonych granic, ich znaczenie rewiduje historia: „Mesečina. Odzivlju se vile u lesu, / kažu Az, i glagole broje, / svetlosni meandri idu preko granja / i prate arhisatrape znanja / kako seju znake za sanjiva plemena / i nebotom otvaraju izvore mleka. / Šta li će Balkan da uzdari / ratove il' fresku?” – M. Pavlović, *Velika skitija, op. cit.*, s. 49-50. Dominuje sytuacja rodem z czyścica, a obszar, na którym rozgrywają się wydarzenia to ziemia, świat ludzi, tutaj zostaje sprowadzone niebo i piekło, o czym zaświadcza wiersz *Pevačev povatak na zemlju*. Tutaj się grzeszy, więc tutaj należy i sądzić – ziemia ukazana jest jako jedyna możliwa przestrzeń do urzeczywistnienia ludzkiego zbawienia (por. Lj. Simović, *Bitka na granici nestajanja, op. cit.* s. 42): „zašto se odaste toj veri u pošast, / kad eno sunce bodro sija / i divna su zdanja za čovečjeg sina, / kule od mermerna i krovovi od medi. / Na čelu vam mesečev topaz / o sestre, zar ne vidite ono / što čovek na povratku iz smrti vidi?” – M. Pavlović, *Pesme, op. cit.*, s. 58. Twórcą w oryginalny sposób kontaminuje przestrzenie nieba i piekła, lokalizując je na ziemi. Świat ludzkich spraw przedstawiony jest bowiem jako jedyny możliwy punkt odniesienia zarówno dla życia doczesnego, jak i wiecznego. Może on pełnić odpowiednio funkcję raju lub piekła. Znamienny w tym względzie jest wiersz *Hotel-Dieu*: w miejscu, gdzie miał być raj, jest sierociniec i jadalnia dla ubogich. Rozczarowany podmiot liryczny, doszedłszy do „raju” stwierdza: „Žedni smo prešli preko vode, / A sve je u raju suvo” – M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici, op. cit.*, s. 39). Natomiast kiedy w wierszach *Silazak u had* i *Jutro u Carigradu* tematyzuje się wyjście Adama i Ewy z piekła, podmiot liryczny lokalizuje piekło i niebo właśnie na ziemi: „U Hori / neko obara vrata / zemnoga pakla” – M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 13. Idea piekła i nieba została sprowadzona do doczesnego świata ludzkich spraw, stąd miejsce sądu powinno być również tutaj. Nie ma zbawienia poza człowiekiem i „ako ovde mučitelj ne doživi kaznu, a mučnik izbavljenje, ostaće zanavek nekažnjeni i neizbavljeni” – Lj. Simović, *Bitka na granici nestajanja, op. cit.*, s. 43.

⁸²⁶ „Według założeń koncepcji czasu wszystko, co istnieje podlega ruchowi, zmianie, przeobrażeniu. Ale w umyśle ludzkim panuje przekonanie o punkcie, który równoważy pozostałe elementy, w którym przecinają się opowieść mityczna i czynności obrzędowe, przestrzeń wydarzeń historycznych i los wiersza, który to wydarzenia pamięta i chroni przed zapomnieniem” – M. Pavlović, *Obredi poetičkog života, op. cit.*, s. 49.

⁸²⁷ Nic dziwnego zatem, że w jednym ze swoich esejów Miodrag Pavlović wiersz utożsamia z ikoną – M. Pavlović, *Dnevnik pene*, Beograd 1998, s. 15. Ta odautorska koncepcja wiersza-ikony wynika z przekonania artysty, że ludzkie życie jest wartością najcenniejszą i stanowi swego rodzaju przejaw świętości.

⁸²⁸ M. Pavlović, *Obrana našeg grada*, Smederevo 1989, s. 105. Pojawia się tu podobna radość do tej, którą przeżywał średniowieczny pisarz w wierszu *Jutarnji zapis*, inaczej jednak kategoryzuje się Stwórcę: nie jest on Bogiem w chrześcijańskim tego słowa znaczeniu, ale utwór projektuje bóstwo na kształt plemiennego bożka.

wiek po spotkaniu z pierwiastkiem transcendentnym jest bogaty w wiedzę o sobie⁸²⁹. O ile u Dantego akcent zostaje postawiony na ruch odśrodkowy – człowiek dąży do Boga, o tyle ważny jest w twórczości Pavlovicia również ruch dośrodkowy – poszukiwanie tego, co transcendentne w człowieku.

3.3. Madonna i Sofia – ikonograficzne modele wyobraźni artystycznej

Chrystus i Bogurodzica stanowią dwie figury, które umożliwiają podmiotowi lirycznemu kontakt z transcendencją. Do spotkania z nimi dochodzi w świątyni. Należy przy tym zaznaczyć, że oznacza ona dla poety zarówno miejsce święte zlokalizowane w przestrzeni fizycznej, jak i przestrzeń duchową, intymną, którą sam w sobie buduje człowiek:

Przyswajając przestrzeń sakramentalną człowiek dokonuje pewnej przemiany w strukturze swojej psychiki. Kiedy doświadcza przestrzeni sakramentalnej, udaje mu się w sobie wydzielić miejsce dla wyobraźni i samopoznania. Powiększanie czy pogłębianie tego psychicznego wewnętrznego miejsca umożliwia ludzkiej wyobraźni sprawniejsze wyzyskanie idei bóstwa z naturalnych obszarów, gdzie się pierwotnie ujawnia i najczęściej przejawia⁸³⁰.

Stąd naturalne jest, że dążenie do Boga, czy też poszukiwanie transcendencji w człowieku przybiera w twórczości poetyckiej Miodraga Pavlovicia formułę rzeczywistych wypraw do miejsc uznanych za święte, katedr, sanktuariów czy monasterów. W nich bowiem człowiek jest bliżej Boga głównie za pośrednictwem Chrystusa i Bogurodzicy, ale też dzięki temu spotkaniu człowiek może budować własną *hramovnost*⁸³¹. W jednym z wierszy osoba mówiąca wyznaje: „Moja duša hoće svetilište”⁸³², a jak słusznie konstatuje Pavle Zorić,

W poezji Pavlovicia nie ma drugiego takiego wiersza, który by lepiej od tego wyrażał jego największe pragnienia. Sanktuarium, ołtarz pogański, świątynia chrześcijańska to miejsca tajemnicze, źródła piękna, przebliski niebiańskiej światłości, przestrzeń, w której spotykają się życie i śmierć, oplakiwanie martwych i hymny pochwalne. Przywiązanie do przestrzeni *sacrum* i prawdy mistycznej, jaką zawiera budowla architektoniczna przesiąknięta duchem świętym jest najbardziej charakterystyczne dla poety w okresie jego dojrzałej twórczości⁸³³.

Duchowe peregrynacje są głównym tematem tomiku *Hododarje*⁸³⁴. Dotyczą one podróży do miejsc świętych, kościołów i katedr Europy w przestrzeni geograficznej Austrii, Niemiec, Francji, Serbii, Macedonii i Grecji. Wszelkie doświadczenia mistyczne, które

⁸²⁹ Lj. Simović, *Bitka na granici nestajanja*, *op. cit.*, s. 44.

⁸³⁰ M. Pavlović, *Hram i preobraženje*, Beograd 1989, s. 29.

⁸³¹ *Ibidem*. Pojęcie to tłumaczy poeta bliżej w następujący sposób: „Przestrzeń *sacrum* to ja! Powie Bóg, któremu jest poświęcona świątynia, powie kapłan, który w niej służy, powie człowiek, który wstępuje w jej progi, powiedzą elementy obrzędu, w którym uczestniczy, siła życiowa, która się odnawia. To miejsce, gdzie wszystko rośnie, staje się wielkie, czyste i światłe” – M. Pavlović, *Obredi poetskog života*, *op. cit.*, s. 49.

⁸³² M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, *op. cit.*, s. 58.

⁸³³ P. Zorić, *op. cit.*, s. 125.

⁸³⁴ Tytuł tomiku *Hododarje* S. Jakimović komentuje następująco: „trochę zagadkowa nazwa brzmiąca archaicznie, prawdopodobnie neologizm złożony ze słów: pielgrzymka (*hodočašće*) i darowanie (*uzdarje*)” – S. Jakimović, „*Hododarje*” Miodraga Pavlovića, [w:] *Pesništvo i književna misao Miodraga Pavlovića*, *op. cit.*, s. 397.

stają się udziałem podmiotu lirycznego w czasie tych wypraw silnie wpływają na jego osobisty sposób postrzegania świętości. Każdy z wierszy stopniowo konstituuje świątynię ciała i ducha, w którą wkracza podmiot liryczny. Jasno rozdziela się przy tym te dwie sfery, wpisując je w pola semantyczne zmysłowości Zachodu i duchowości Wschodu⁸³⁵.

Swoje pielgrzymki do miejsc świętych rozpoczyna podmiot liryczny w Europie zachodniej, ich trasę wyznaczają kolejne tytuły: *Obalom Rajne, Amiens, Chartres, Alpi, La Rotondo, Salzburg, Tavant, Tornjevi Rouena, Katedrala, Mainz, Serabonne, Pireneji, Klauster u Elne-u, Posveta sv. Trofimu u Arles-u*. Pierwszy cykl *Otkriće Severa* przywodzi na myśl skojarzenia z duchową podróżą Dantego. Kolejne kręgi, piękno i miłość platońska potwierdzają te inspiracje:

Idemo od zemlje do zemlje, iz kruga u krug,
i tražimo kuću, nađemo poneki stub
i bedeme lepote, da nam zavist raste
jer lepe zgrade uvek su nam spolja;
mi krišom po tavanima grlimo se u snu.
Da l' treba ljubav pokazati na trgu?
Ne, to mogu samo zaista grešni⁸³⁶.

Ponadto podmiotowi lirycznemu w jego wyprawie również towarzyszy kobieta. Jej obecność zostaje w sposób sugestywny nakreślona już w pierwszym utworze *Obalom Rajne* („možda proleće, divna žena, il ranjen bog, / oni će nas povesti kuda treba”⁸³⁷). Ze względu na budowaną od początku atmosferę onirycznego marzenia nie można być pewnym jej realnego istnienia, choć wyimaginowaną jednak obecność kobiecej towarzyszki poświadczają liczne apostrofy, jakie stosuje podmiot liryczny do osoby, która pozostaje w jego fizycznej bliskości (pyta się na przykład szukając potwierdzenia – „videla si?”⁸³⁸). Tą kobietą podmiot liryczny jest oczarowany niczym Dante Beatrycze:

Budim se ko zna kad, vidim ozaren kamen,
jutro, ulicu praznu – moju, te krećem:
snom sam postao prosjak
i cipele zaboravio u hotelu,
okom ne mogu da joj domamim lepotu,
bosonog, u velikoj nadi kružim oko nje⁸³⁹.

⁸³⁵ Na temat różnic w sposobach przedstawienia świętych wizerunków w sztuce chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu; por. B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986; E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Warszawa 1988; B. Osińska, *Sztuka i czas*, t. 1: *Od prehistorii do rokoka*, Warszawa 2004; L. Kalinowski, [hasło] *Wczesnochrześcijańska sztuka*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 2006, s. 431–433.

⁸³⁶ M. Pavlović, *Hododanje*, *op. cit.*, s. 17.

⁸³⁷ *Ibidem*, s. 10. Nie można pominąć faktu, że pierwiastek kobiecy zaznaczony jest w samym tytule wiersza *Obalom Rajne*, a sygnalizuje go woda.

⁸³⁸ *Ibidem*, s. 17.

⁸³⁹ *Ibidem*, s. 12.

Zauważalna jest pewna prawidłowość: „Najpierw atencja względem kościoła przeobraziła się w miłosne uniesienie, a potem kościół przeistoczył się w kobietę”⁸⁴⁰. Gdyby nie tytuły poszczególnych wierszy, które na zasadzie metonimii przywodzą na myśl obraz katedr i ich największych zabytków, uwaga czytelnika skupiłaby się na kobiecie i szczególnej sytuacji lirycznej, która jej obecnością jest budowana. Wyraźny tytuł wymusza jednak czytanie holistyczne, które powoduje, że doświadczenie podmiotu lirycznego można rozważać w kontekście wrażeń związanych ze znanymi z odwiedzonych miejsc wizerunkami madonn. I tak, utwór *Amiens* przywodzi na myśl obraz *Vierge Dorée* (*Złotej Madonny*) – rzeźby usytuowanej w części *trumeau* w portalu w ścianie południowej transeptu Katedry Najświętszej Marii Panny w Amiens. Poszczególne elementy opisu sytuacji lirycznej można odnieść do tejże rzeźby. Mowa jest o królowej („Zašto da ne, i ja ću / da spavam s kraljicom noćas”⁸⁴¹). Fragment o skrzydłach w jej włosach stanowi odwołanie do postaci aniołów podtrzymujących koronę na głowie rzeźby, która niegdyś była pozłocena, co też zostało oddane w wierszu: „te zlatne ruke se moraju dotaći!”⁸⁴². Natomiast słowa: „na crvenom nebu gledam”⁸⁴³ stanowią aluzję do koloru katedralnych drzwi. Poeta pragnie również oddać to samo poczucie głębi przedstawienia, stwierdzając: „u pogled njen da zavirim”⁸⁴⁴. Przy takiej interpretacji towarzyszyki podmiotu lirycznego należałoby wyjaśnić status osoby mówiącej. Widzi ona siebie na miejscu dzieciątka Jezus w przedstawieniu *Vierge Dorée*:

U pogled njen da zavirim,
 čak i ako mučno se penjem
 po spoljnjoj strani snova.
 Sve je glatko, ona me prima
 i stavlja mi na potiljak šaku⁸⁴⁵.

Utwór *Chartres* w podobny sposób oddaje poetyckie wrażenia z wizyty w katedrze pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny w tytułowym mieście. Ponownie w centrum sytuacji lirycznej jest kobieta, którą rozpoznajemy jako Madonnę z witraża w tamtejszej świątyni (*Notre-Dame de la Belle-Verrière*):

O, večna rosa u stablu!
 I pustinjske u mramoru reke!
 Kosturi odeveni u plavo
 zglobove kriju, od živog umiru stida
 Ti konjanike gledaš, povorku straže,
 i vetar preobraženja unatrag smera.
 Riznica igračkaka! Čarolije zimske,
 i otkriće:
 već nisi više kćer nego žena,
 (uvek si žena bila)

⁸⁴⁰ B. Bošković, *Prevazidjeni bol*, „Savremenik” 1972, nr 3, s. 279.

⁸⁴¹ *Ibidem*, s. 11.

⁸⁴² *Ibidem*.

⁸⁴³ *Ibidem*.

⁸⁴⁴ *Ibidem*.

⁸⁴⁵ *Ibidem*.

nevestinski vez ti pada preko glave
i ruže menjaju miris, pahnu ponori noći⁸⁴⁶.

W podobny sposób można interpretować dalsze wiersze, na przykład *La Rotonda* w kontekście obrazu Madonny z fresków sanktuarium w tytułowej miejscowości czy *Salzburg* – mając na uwadze drewnianą rzeźbę Madonny z tamtejszej katedry. Jednak przyglądając się całemu cyklowi Otkriće severa, stwierdzamy przede wszystkim autorski sposób oddania zachodniego sposobu przedstawienia Madonny. Kreśląc poetycki wizerunek Madonn, Pavlović opiera się na stylu właściwym sztuce odwiedzanych regionów (jakby zupełnie według cytowanego wcześniej stwierdzenia poety, że kontakt ze świątynią zostawia trwały ślad w wyobraźni). Maria Panna ukazana jest jako dziewica w znaczeniu zmysłowej i królewskiej *Wenus*:

Zašto da ne, i ja ću
da spavam s kraljicom noćas.
Došao sam u njen grad,
sišao na njen trg i divim se telu
većem od obima sna⁸⁴⁷.

Choć wszystkie te sposoby przedstawień Madonny (a należy przy tym zwrócić uwagę, że poeta odwołuje się do różnych form – takich jak architektura, rzeźba, malarstwo tradycyjne i naścienne) mogą budzić zachwyt, to nie zaspokajają potrzeb duchowych podmiotu lirycznego. Każdy wiersz, każde spotkanie z zachodnim przedstawieniem Marii Panny budzi jego rozczarowanie, które stopniowo z każdym utworem narasta. Amplituda doznań podmiotu lirycznego ewoluuje od poczucia opuszczenia („U snu još jednom zaspim, ona ode / udvostruči se muk”⁸⁴⁸) do zupełnego niezrozumienia („Ljubav smo dobili te spuštamo glavu / i srce / u zagrljaju vraćamo i tuđi dug”⁸⁴⁹). W odczuciu podmiotu lirycznego zachodnia sztuka sakralna nie wzbogaca człowieka duchowo („snom sam postao prosjak”⁸⁵⁰), przeciwnie – stwarza iluzję wartości („Ljubav, razorno bekstvo u slobodu, / ostrvila se prostorom / i postaje neljudska praznina”⁸⁵¹).

W adekwatny sposób budowany jest kolejny cykl *Sazvezdan hod*, w którym podmiot liryczny zwraca się do Chrystusa. Ponownie wiersze stanowią aluzję do przedstawień świętego wizerunku, tu Chrystusa w sztuce: *Tavant* stanowi bowiem aluzję do fresku z tamtejszego kościoła przedstawiającego wyprowadzenie umarłych z podziemi po walce Chrystusa z Szatanem, a *Tornjevi Rouena* przywodzą na myśl płaskorzeźbę przedstawiającą Chrystusa Dobrego Pasterza na sklepieniu bramy pod zegarem Gros Horloge w Rouen. Aluzje nie są już tak czytelne jak w poprzednim cyklu, na przykład w utworze *Katedrala, Mainz* pada jedno zdanie „Tvoja je soba u uglu crkve”⁸⁵², które jedynie bardzo uważny czytelnik może odnieść do cyklu chrystologicznego na freskach namalowanych w ślepych arkadach wspomnianej katedry. Szukając w sztuce zachodniej Chrystusowego świa-

⁸⁴⁶ *Ibidem*, s. 13-14.

⁸⁴⁷ *Ibidem*, s. 11.

⁸⁴⁸ *Ibidem*.

⁸⁴⁹ *Ibidem*, s. 19.

⁸⁵⁰ *Ibidem*, s. 12.

⁸⁵¹ *Ibidem*, s. 16.

⁸⁵² M. Pavlović, *Hododarje*, op. cit. s. 27.

tła i wyobraźni symbolicznej, pielgrzym odnajduje jedynie mrok Apokalipsy i dosłowne przedstawienia:

Lako bi bilo reči da je san
to crnilo opšte,
od jave me detalj nesavladiv deli
i od tačnog znanja šta se zbiva⁸⁵³.

Podmiot liryczny czuje się coraz bardziej wyobcowany, a tęsknota za symbolicznym słowiańskim południem (metonimicznie wyrażonym przez wspomnienie Ochrydu czy Sołunia) i wschodnią duchowością – coraz silniejsza. Utwór *Poseta sv. Trofimu u Arlesu* stanowi prawdziwy moment przejścia, rozstanie z obcą sztuką Zachodu i wstęp do duchowości wschodniej, której *genius loci* stanowi Święta Góra Athos. Żegna się podmiot liryczny słowami:

Pozdrav od Vladislava, Ninoslava,
Od Rastislava i od Gojka.
Divna vam je mitra
I pastirski štap⁸⁵⁴.

Jednak pielgrzymka jest kontynuowana, o czym dowiadujemy się z części *Hododarje*, która swoją nazwą nawiązuje do tytułu tomiku sygnalizując, że oto będzie mowa o właściwych w tego słowa znaczeniu pielgrzymkach. Choć niektóre tytuły mogą wskazywać na konkretne miejsca jak Sołun czy Athos, już pierwsze słowa uświadamiają nam, że będzie to raczej podróż czysto duchowa. Zaprasza się bowiem do wspólnej drogi po ścieżkach Chrystusa: „Pred Tobom sijaju vrata dvora / i otvara se kula da udeš ko Jona⁸⁵⁵ / kroz cveće u neman⁸⁵⁶. Vladimir Vukašinić sugeruje, że poeta obrał motyw proroka Jonasza, ponieważ stanowi on prefigurację Chrystusa i na tej podstawie badacz wskazuje na logiczny związek między postaciami: asceta-Jonasz-Chrystus⁸⁵⁷. Podmiot liryczny, naśladując zatem Chrystusa, przyjmuje właściwą dla swojego nauczyciela postawę pokory i skromności. Celem pielgrzymki i duchowych poszukiwań jest podobnie jak przedstawionej postaci Chrystusa „dno uboštva i mir⁸⁵⁸. W unізieniu i prostocie osoba mówiąca w wierszu zwraca się ku górze Athos jak ku Zbawicielowi („kraj u gde svako stekne druge pretke / planino, / stepenico diva, / gnezdo u koje se dvorci sirotih sele, / o jazikorazumni breže, / šumo mirisnih mošti, / nebo s kojeg je svanulo veštastvo⁸⁵⁹):

⁸⁵³ *Ibidem*, s. 31.

⁸⁵⁴ *Ibidem*, s. 34.

⁸⁵⁵ W omawianej poezji Prorok Jonasz jest *alter* ego poety: „Staće mali prorok / u mene / kao u utrobu / kita / Tamo da sprema svoj govor / Jona” – M. Pavlović, *Knjiga staroslovná*, Beograd 1991, s. 9. Stanowiąc wewnętrzną figurę doświadczenia poetyckiego, związany jest także z implikowaną postawą poety-ascety: „Za doba kad izade / iz čeljusti sopstvene / i kitske / Da rekne da je / u isposniku našao / konak” – M. Pavlović, *Knjiga staroslovná*, *op. cit.*, s. 9.)

⁸⁵⁶ *Ibidem*, s. 75.

⁸⁵⁷ V. Vukašinić, *Poetsko bogoslovlje Miodraga Pavlovića*, *op. cit.*, s. 113.

⁸⁵⁸ M. Pavlović, *Hododarje*, *op. cit.* s. 76.

⁸⁵⁹ *Ibidem*, s. 77.

Daruj mi radosti pustinorodne,
provedi me kroz dlan tvojih vesti,
daj da čujem zvuke kad anđeli uzlete
sa padine snežne.
Smiluj se mom umoru i žeđi.
[...]
Ostavi mrvu svetlosti
negde spod trpeze
za mene⁸⁶⁰.

Przedstawiana rzeczywistość prawosławnej duchowości, której symbol stanowi Góra Athos jest mistyczna, „zanurzona” w Chrystusie. W omawianej poezji jest przedstawiana niczym duchowa ziemia obiecana. Z tamtejszej duchowości Pavlović czyni Chrystusowy znak zwycięstwa nad śmiercią i podkreśla jej moc wewnętrznej przemiany, której może dostąpić człowiek⁸⁶¹. Dzięki temu ma on w tej przestrzeni możliwość przebóstwienia. Różni się ona zupełnie od ukazanej duchowej rzeczywistości zachodniej. Poeta zwraca się do Chrystusa bezpośrednio jak do najlepszego przyjaciela, ukazuje go naturalnie i przystępnie, mimo że cykl *Hododarje* pisany jest w duchu mistycyzmu:

Gde je Sofija, pitao si?
[...]
Neznana ti majka. Ležiš u botaničkoj bašti
gde cveće ima oblik ognjila
i gledaš kako device rastu⁸⁶².

Zważywszy na powyższy cytat, zaakcentowana zostaje dalsza istotna różnica między duchowością wschodnią a religijnością zachodnią. Pierwiastek kobiecy w zachodniej sztuce sakralnej wyrażony jest głównie w postaci Bogurodzicy, przedstawianej jako istota bardzo kobieca, zmysłowa i realna. W duchowości wschodniej kobiecość wyrażona jest w sposób bardziej subtelny, głównie przez ideę Mądrości Bożej (*Sofia*) – „Sofija hodi preko proročkih glava”⁸⁶³ – odpowiada poeta Chrystusowi. W wierszu *Poslednji pogled u časovnik* Sofia jest opisana w tak mistyczny sposób, w jaki jej naturę mógłby oddać tylko poeta lub mistyk, jawi się jako feniks z otwartą w rękach (!) księgą pełną blasku:

Ptica umorna pada na prozor Stvoriteljice bola.
Tad umiru monasi
i pomoću njihovog daha ptica uzleti
s otvorenom knjigom u rukama,
puna sjaja⁸⁶⁴.

⁸⁶⁰ *Ibidem*, s. 78.

⁸⁶¹ „W wierszach inspirowanych klasztorami na Świętej Górze, wśród medytacji w duchu filozofii idealistycznej i liryki metafizycznej, pojawiają się symbole właściwe dla teologii prawosławnej: Święta Trójca, zmartwychwstanie, eucharystia, relacja praobrazu i obrazu” – P. Zorić, *op. cit.*, s. 129.

⁸⁶² *Ibidem*, s. 88.

⁸⁶³ *Ibidem*.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, s. 93.

W innym natomiast utworze można spotkać się z takim zestawieniem: „Haljina je njena sunce koje pada / Na zapadu joj češljaju duge kose”⁸⁶⁵. A kiedy w wierszu *Kroz klanac* poeta przedstawia Sąd Boży i mówi: „u mestu sunca sija slika”⁸⁶⁶, nasuwają się skojarzenia z obrazem *device-slike* („ucieleśnieniem czystości, mądrości, niezwykłej namiętności, kobietą wizją, wytworem umysłu, syntezą cielesnej i duchowej zasady”⁸⁶⁷) z poematu *Device mudre i ljude* opartego na wątku biblijnym. Sprawia to, że triadę Vladimira Vukašinovicia można uzupełnić o dalsze trójczłonowe zestawienie: wiersz – panna obraz – Mądrość Boża, udowadniając, że „ideał kobiety może być wyrażony za pomocą metafory przestrzeni *sacrum*”⁸⁶⁸.

Kontynuację tematu Athoskiego stanowią utwory nawiązujące do góry Synaj i tradycji hezychastycznej. Tradycja hezychastyczna zawiera się przede wszystkim w poetyckiej koncepcji dotyczącej emanacji energii. Wartości takie jak twórczość, pamięć, miłość i piękno stanowią emanację Bożej światłości i stopnie ludzkiego wtajemniczenia. Nawiązania do tradycji hezychastycznej niebezpośrednio wpływają też na wizerunek jednego z głównych bohaterów twórczości Miodraga Pavlovicia, postać ascety.

3.4. Okres szatański i Czas Ducha Świętego – wątki manichejskie

Głównemu motywowi w twórczości Miodraga Pavlovicia – apokaliptycznemu – został przeciwstawiony motyw stwarzania, całość zaś wpisana w koncepcje poetyckie, wywodzące poezję z obrzędu (widzianego w sensie liturgicznym). Śmierć rozumiana jako próba poetyckiej wyobraźni sprowadza na scenę następny kontrast, który współtworzy razem z odnawiającym się życiem. Wśród kolejnych dostrzegalnych tu antynomii można odnotować również cielesność i duchowość:

Sve je spremno da se duša vrati u telo, i da se telo vrati duši. Ali posle božanske pravde, čovek nije samo iskupljen, nije mu samo oprošteno. On je upućen u tajne, njegova duša postaje drugi ja i u njegovom telu kome se vraća život nastaje druga telesnost u jednom novom trajanju. Njegova put, više puta preporođena, počinje da živi u svojoj dragocenosti⁸⁶⁹.

Wspomniane przeciwieństwa mają charakter dualizmu warunkowego, reprezentację ich zjednoczenia stanowi miłość, symbolizowana przez postać Chrystusa, a w konsekwencji przez każdego człowieka, ponieważ Miodrag Pavlović podtrzymuje w swej twórczości myśl św. Pawła o powołaniu każdego do świętości, co na swój poetycki sposób wyraził przede wszystkim w utworze *Naučite pjesan*.

Jednak wymienione podstawowe pary przeciwieństw (śmierć / życie, dusza / ciało), mające charakter chrześcijańskiego dualizmu, nie należą do wyłącznych. Cytowany fragment o duszy i ciele wskazuje na jeszcze jedno źródło podobnych opozycji. Mówi bowiem poeta o swego rodzaju podwójności ludzkiego ciała i ludzkiej duszy oraz o ich drugich narodzinach. Koncepcję tej podwójności wyklada serbski autor w eseju *Dvojnici mitskih bića*, kiedy tłumaczy, że każde stworzenie ma swoje drugie oblicze, które zwyczajowo

⁸⁶⁵ *Ibidem*, s. 84.

⁸⁶⁶ *Ibidem*, s. 90.

⁸⁶⁷ P. Zorić, *op. cit.*, s. 125.

⁸⁶⁸ *Ibidem*.

⁸⁶⁹ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 47. We wskazanym fragmencie można dostrzec echa metempsychozy i koncepcji drabiny mistycznej.

mieści się w kategorii *profanum*. Podaje przykład człowieka, który stanowi takie *alter ego* Boga:

Każda istota mityczna ma swojego sobowtóra, najczęściej nie ze sfery *sacrum*, ale *profanum*, może to być sobowtór demoniczny, który w sobie skrywa inne byty nam nieznane. Człowiek jest takim sprofanowanym sobowtorem, i jasnym jest, że nie może być nigdy do bóstwa w całości podobny ani doskonały⁸⁷⁰.

Rozważając świat przedstawiony w prezentowanej poezji, należy mieć stale na uwadze wskazany motyw, ponieważ wyrażona rzeczywistość, jej przedmioty i wartości funkcjonują zasadniczo podwójnie. Również koncepcja Pavlovicia odnosząca się do języka jest tej samej podwójnej natury. Wspomina bowiem poeta o tak zwanym języku pierwszym, pochodzącym od Boga i drugim, mitycznym (sprofanowanym, naśladowującym już jedynie mowę Bożą), który jest właściwie omówieniem języka pierwszego⁸⁷¹.

Świat człowieka jako całość jest również zawieszony pomiędzy dwoma skrajnymi porządkami: „Posledni obed: / Pod našim nogama je nebo, / Gore: niska tavanica groba”⁸⁷². On sam jest przez to wewnętrznie rozdarty: „U nama žvi još jedan čovek, čovečuljak. On je budan kad se nama spava, ili nas po danu drži na svojoj uzi. Kad on hoće naše se mrdaju uši. Kad mi krećemo na put, on bi rado ostao kući. Između nas i njega lako se nesloga izrodi. Dok jedemo, on kaže da je gladan sasvim drugog jela”⁸⁷³. W eseju *Dvojnici mitskih bića* poeta dopowiada: „Mój sobowtór jest moim Bogiem, i mój sobowtór jest moim demonem”⁸⁷⁴. *Dvojniki* to także często obecny bohater liryczny:

Ko je naša završna slika?
Čovečji lik iznad planine visi,
deo autoportreta ili pripitomljen Satan?
Žena što se oslanja na početke
i uvek iznova pokazuje drobno dete?
Ili nas bolje predstavlja veliko drvo
koje liči na cvetanje i na raspeće⁸⁷⁵.

Świat przedstawiony jawi się zatem jako efekt zmagania dwóch przeciwstawnych sobie sił Bożych i demonicznych – „‘Satansko doba’ i ‘vreme Svetog Duha’ naporedo teku. U dualističkoj viziji sveta Miodraga Pavlovića ta dva principa se sukobljavaju, slaveći pobjedu čas jedan, čas drugi”⁸⁷⁶. W jednym z wierszy podmiot liryczny zastanawia się, która z nich przeważa: „Ko je zapravo jači: / demon koji nas prlja / il bog koji nas pere”⁸⁷⁷. Ta bosko-demoniczna rozgrywka pociąga za sobą dalsze przeciwieństwa. W opozycji do siebie przeciwstawione są siły kreacyjne i destrukcyjne, wzniosłe – to jest duchowe i ni-

⁸⁷⁰ M. Pavlović, *Hram i preobraženje*, Beograd 1989, s. 63.

⁸⁷¹ Por. M. Pavlović, *Govor o ničem*, op. cit., s. 7-33.

⁸⁷² Podwójność wyraża również odwrócony porządek, gdzie dół oznacza zarówno dół, jak i górę oraz odwrotnie – góra oznacza górę i dół.

⁸⁷³ M. Pavlović, *Bitnji ljudi. Priče sa uskršnjeg ostrva*, Beograd 1995, s. 39.

⁸⁷⁴ M. Pavlović, *Hram i preobraženje*, Beograd 1989, s. 64.

⁸⁷⁵ M. Pavlović, *Knjiga horizonta*, Beograd 1993, s. 47.

⁸⁷⁶ P. Zorić, op. cit., s. 71.

⁸⁷⁷ M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, op. cit., s. 8.

skie – odzwierzęce, dobre i złe⁸⁷⁸. Opozycyjny rozkład tych sił, widoczny w ciągu całej twórczości koncentruje się w cyklu wierszy, w które został wkomponowany manichejski motyw. Časlav Đorđević, znajdując jego punkt odniesienia w średniowieczu i posługując się konkretnymi przykładami, również wskazuje na binarny charakter świata przedstawionego w wyobraźni poetyckiej Miodraga Pavlovicia i wyróżnia inne opozycje: stary-nowy, heretyk-władca, bałwochwalca-pustelnik, ogół-władza, święty-powszedni, dogmatyczny-wolny⁸⁷⁹. Ich źródło tkwi raczej nie w *Biblii*, ale w herezjach chrześcijańskich proveniencji gnostyckiej, przy czym doskonale oddaje wizję poety odnoszącą się do współczesnej sytuacji społecznej, o czym on sam mówi: „suštinski svet je kržljav i manihejski opredeljen”⁸⁸⁰. Na bazie tych opozycji został zbudowany „bogomilski” cykl wierszy. Jeden z nich w sposób szczególny kumuluje wskazane dualizmy:

Sve što je Nigde bilo
da li će opet biti?

Nebo je bilo čador ljubavni,
sada je pećina čađava;
prošle su horde bratoubica.

Borovi zlatni u hram su vodili,
sada je tu kamen jar skorele krvi,
psi je podivljali ližu.

Sunčev me zalazak nekad
po imenu kao cvet svoj,
vetar je s harfom u ruci
išao planinskim grebenom
sa mnom naporedo dok sam pevao.

[...]

Ko će sad u polju čekati
jutarnji poziv izlazećeg sunca
ko će da nađe pesmi nov početak
i bolji kraj?⁸⁸¹

Wskazując na powyższe opozycje, Miodrag Pavlović wykorzystuje egzemplia z życia Chrystusa. Na przykład w wierszu *Pesme o vodi* postawa Chrystusa, wyrzekającego się dóbr ziemskich zostaje przeciwstawiona konformizmowi ludzi majątnych, którzy chcąc wykupić swoją wygodę, na osobę Chrystusa reagują obojętnością i wzruszeniem ramion: „Dolazi

⁸⁷⁸ W odniesieniu do poematu *Svetli i tamni praznici* A. Popović podkreśla, że tu „sučeljavaju božansko i demonsko, pokretačko i rušilačko, spiritualno i nagonско, dobro i zlo” – A.B. Popović, *Tri principa stvaralačkog univerzuma*, [w:] M. Pavlović, *Poezija*, Beograd 1986, s. 23.

⁸⁷⁹ Č. Đorđević, *Miodrag Pavlović, pesnik humanističke etike*, op. cit., s. 145.

⁸⁸⁰ M. Pavlović, *Ulazak u Kremonu*, op. cit., s. 68.

⁸⁸¹ M. Pavlović, *Velika skitija*, op. cit., s. 65-66.

smicanje sveta – / Pa šta? Ko će to da promeni?“⁸⁸² Wydaje im się, że wszystko można kupić, również spokój sumienia. Jednostkowa postać Chrystusa jest też przeciwstawiona aparatowi władzy. Zarysowany zostaje dysonans między siłą ducha a przemocą fizyczną:

Tog jutra ne beše sunca
samo prah svetlosti jake
kao da sijahu sunca dva...
u semnicima Radost, znak da je Nigde obavljen čin.
Ne u telu nas ljudi,
nego u onom što lebdi...
Jedno je telo zašjalo ko dragulj
na delu neba što se čuva
za retka otkrovenja...
Radost je putem plaveti prošla,
devojke putevima trave
on jedan danas
i bezbrojna vojska spremna da ga kolje⁸⁸³.

Natomiast w cyklu poetyckim *Metamorfoza* została ukazana doczesność poczynañ przywódcy narodu, którego prawa nie przetrwały po jego śmierci. W czasach rozboju i niewiary, które nastąpiły po załamaniu się wyznaczonych przez króla praw rodzi się potrzeba naturalnego porządku: „mora da se su zbije te guje iz tame i zadrži razorenje bića“⁸⁸⁴. Wywołuje ona w podmiocie lirycznym wspomnienie antycznej Grecji: „Među Greima u Agori i kod Persijanaca na dvoru / ...iako nije bilo zla...sunce je imalo svoju smenu / Sposobnu da sve nadsija“⁸⁸⁵. Na tle tego wspomnienia budowana jest sylwetka Zbawiciela. Dla ludzi wierzących stanowi on nadzieję na ponowne ustanowienie kontaktu z Bogiem. Po jego śmierci nastaje mroczny czas grzechu i zabijania bohaterów⁸⁸⁶. Wykorzystując elementy filozofii bogomilskiej, wskazuje się na to jak fałszywi bogowie wykreowani przez historię i kulturę stają na drodze ku transcendencji:

Sve što na glavu liči
bacaju po livadama na hrpe
i noću gaze konjima.
Zemlji otvaraju okna
te vade srebrnu rudu
što glavi proročkoj slična je,
pa je obese o hrastovo granje.
I oblake kad ljudski pokažu lik
čakljama svlače i kopljima bodu⁸⁸⁷.

⁸⁸² *Ibidem*, s. 56.

⁸⁸³ M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, *op. cit.*, s. 89.

⁸⁸⁴ *Ibidem*, s. 20.

⁸⁸⁵ M. Pavlović, *Oktave*, *op. cit.*, s. 34.

⁸⁸⁶ Znaczenie figury Chrystusa w interpretacji Pavlovicia nie do końca jest czytelne, nie wiadomo czy pojawił się po to, by ożywić wiarę czy zagasić ostatnią nadzieję; ustanowić, czy przerwać na wieki związek z transcendencją.

⁸⁸⁷ M. Pavlović, *Velika skitija*, Beograd 1969, s. 25.

Proweniencji manichejskiej jest przede wszystkim opozycja światła i ciemności, która w twórczości Miodraga Pavlovicia ma charakter konstytutywny dla świata przedstawionego. Światłość oznacza przede wszystkim boską / Bożą emanację:

Potęga ciemności jest rzeczywista, ale światłość, tak jak miłość wszystko pokona. Istnieje światło poznania, światło Bożego objawienia, światłość, w której widać treści nasych pragnień, prawdziwych i nieukojonych. Czekamy na światło uzdrowienia i powrotu, mamy nadzieję na światłości oczyszczenia a po cichu przyjmujemy na siebie ognie piekielne i słodkie. Ciężko jest im się oprzeć, ale trzeba je pokonać, z pomocą tego, kto wszystkie światłości posyła, również te, którym zaprzecza⁸⁸⁸.

Natomiast świat ludzi znajduje się gdzieś „z drugiej strony”, przedstawieni są oni jako wygnancy skazani na banicję w ciemności. Człowiek w tej rzeczywistości artystycznej egzystuje w świecie mu nieprzyjaznym, naznaczonym traumą upadku tak osobistego, jak i cywilizacyjnego, a wszystkim tym jego doświadczeniom nadaje się jeden – ciemny – odcień:

Samo u čoveku koji igra
ostade utočište duboke tame
i česma sila mračnih, nižih od zemlje,
tamnijih od pećina ispod vasseljene⁸⁸⁹.

Przy eksponowaniu opozycji światła i ciemności, zwłaszcza w kontekście tomiku *Svetli i tamni praznici*, warto powrócić do zagadnienia dwoistości języka, który najpierw jako tak zwany pierwszy – oświeca przez prawdę, a drugi – mityczny, przez to że omawia rzeczywistość⁸⁹⁰, w konsekwencji ją zaciemnia: I sve što je rođeno da peva / U nama cvili i preti i škripi / Kao zubala u strašnom snu⁸⁹¹. Na gruncie tych dwóch praktyk językowych pojawia się inna opozycja: natury i kultury, których artefakty poeta metaforycznie wyraża jako właśnie owe jasne i ciemne święta. Natura i kultura generują dwie odmienne praktyki ludzkiego sposobu postępowania: kontemplacji świata (człowiek wówczas składa samego siebie w ofierze⁸⁹²) oraz jego konsumpcji (świat staje się krwawą ofiarą człowieka, ofiarą w znaczeniu naturalistycznym, a nie liturgicznym)⁸⁹³.

Człowiek bardzo oddalił się od światłości, od transcendencji, o czym mowa w wierszu *Duh se ruga Carigradu*. W utworze tym ukazane jest zejście Ducha Bożego na ziemię zatopioną w ciemności. Duch zastanawia się, co począć ze światem ludzi, którzy dla Boga stracili znaczenie. Sytuacja człowieka w świecie jest dramatyczna: „Bożanstwo poslednju

⁸⁸⁸ M. Pavlović, *Nebo u pećini*, Beograd 1996, s. 104.

⁸⁸⁹ M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, op. cit., s. 20.

⁸⁹⁰ Mit stanowi drugi stopień transcendencji języka, ponieważ omawia to, co było bezpośrednio przed nim, świat sam w sobie. Ponawia on rytuał, którego znaczenie zanikło: „Mit nałożył się na rytuał wtedy, kiedy sens rytuału przestał być jasny” – M. Pavlović, *Govor o ničem*, Beograd 1987, s. 18.

⁸⁹¹ M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, op. cit., s. 21.

⁸⁹² Poeta mówi o poświęceniu siebie w akcie twórczym: „To gde stojim / jeste dubina / u njoj je / jedna šupljina / još niže / tamna duplja / i dno / Neko mi pokazuje / visinu neba / zlatni svod / i svetlost / kako pada / na moje teme / na žrtveni sto” – M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, op. cit., s. 10.

⁸⁹³ Koncepcja rozdziału natury i kultury umożliwia lepsze zrozumienie poetyckiego postulatu Pavlovicia: „Krik treba ponoviti!” Krzyk, odruch pierwotny, stanowi wezwanie poety do odejścia od poezji klasycznej, która nie zawiera w sobie tego przywracającego człowieka naturze elementu transcendencji.

poruku šalje / Preko mrklog mraka⁸⁹⁴. Paradoksalnie w ciemności ukryty jest klucz do poznania. Drogę do oświecenia rozpoczyna zrozumienie czym jest ciemność, w tym poznaniu upatruje się wyzwolenia („čak je i crveno slepilo pakla neka svetlost”⁸⁹⁵):

Prvi zadatak, koji mora da ispuni da bi došao do slobode u svesti o transcendentnom, jeste da dođe do svesti o mraku u kome se nalazi: da ga konstatuje, da otkrije njegov sadržaj, da ga razume, da odredi granice onoga što mu je u tom mraku nametnuto kao sloboda, i da te granice pređe na visokom talasu jedne dublje svesti o sebi⁸⁹⁶.

Manichejczycy wierzyli, że celem życia ludzi, którzy chcą być zbawieni jest przebudzenie *pneumy* (ducha) czy *nous* (rozumu), cząstki świetlistej substancji, którą Jezus ich obdarował. Wątek ten jest wszechobecny w poezji Miodraga Pavlovicia, w której rozum stanowi obronę przed złem i ciemnością⁸⁹⁷. Charakterystyczny w tym względzie jest utwór *Krik treba ponoviti*, który budową i stylistyką nawiązuje do Modlitwy Pańskiej:

Iskro razuma,
najčovečnija od svih čovečnosti,
uteši majke,
proreci...
prodri u preteću budućnost...
i pomози...
da pravda i mir
kao zagrljaj i radost
postanu razlog jedno drugom⁸⁹⁸.

W poezji Pavlovicia pojawia się też charakterystyczna dla nauk gnostyckich postać Sofii Achamot, która stanowi inkarnację rozumu⁸⁹⁹:

trozupcem prevrćeš vodu i tražiš trojstvo
dok ti sa leđa prilazi mudra žena
i pod oblake teške s tobom staje
kao pod venac ili krunu⁹⁰⁰.

⁸⁹⁴ M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, op. cit., s. 9.

⁸⁹⁵ *Ibidem*, s. 21.

⁸⁹⁶ *Ibidem*, s. 56.

⁸⁹⁷ Lj. Simović, *Bitka na granici nestajanja*, op. cit., s. 10. Słusznie zauważa Lj. Simović, że postawę wobec wszechobecnego zła w pierwszym tomie charakteryzuje nadzieja („treba ponovo pronaći nadu” – M. Pavlović, *87 pesama*, op. cit., s. 119), ale od następnego poeta zastępuje ją rozumem i w nim upatruje wyzwolenia. Por. P. Evdokimov, *Pravoslavlje*, tłum. J. Klinger, Warszawa 1994, s. 13-14: „Wschód odgranicza rozum, z jego nie kończącymi się rozróżnieniami dyskursywnymi, zwróconymi ku temu, co wielorakie i sprzeczne, więc Bogu – przeciwstawne, od umysłu, przewyższającego antynomie, a w drodze intuicyjnej integracji, dążącego ku jednoczeniu i jedności. Ewagriusz z Pontu doprecyzował różnicę poziomów oraz hierarchię: »zdolność pojmowania ma swą siedzibę w sercu, rozumowanie w mózgu«. Serce jest niepodzielnym ośrodkiem zdolności pojmowania w sensie »mądrości«. Nie przeczy ona myśli dyskursywnej, uświadamia nam jednak ograniczenia tej ostatniej i scala ją z »umysłem odnowionym« [...] poznanie wyrasta z miłości, a miłość zakorzeniona jest w umyśle. Patrystyka Wschodu nie oddziela »drogi miłości« od »drogi poznania«”.

⁸⁹⁸ M. Pavlović, *Stub sećanja*, op. cit., s. 35.

⁸⁹⁹ Lj. Simović, op. cit., s. 40.

⁹⁰⁰ Ze związku Sofii Achamot i Chrystusa powstał Demiurg.

Według filozofii manichejskiej⁹⁰¹ ci, którzy posiadali *pneumę*, należeli do grona wybranych (*electi*), wybrany czuje się również poeta: „Ko je poslao hitan poziv da se strada / I zašto je ono upućen meni?”⁹⁰². Ci, którzy nie mogli być wybranymi, mogli nimi zostać w następnym wcieleniu, dlatego wyznawca doktryny manichejskiej był w pewnym sensie obciążony podwójną odpowiedzialnością – za swoje i innych wyzwolenie. Tę podwójną odpowiedzialność odczuwa również poeta, kiedy mówi:

Molim se za one što se tebi mole
rasuti međ stenjem i burama
molim se za sestre u crnom i sestre-slike
što svake noći prvo sve vide onda ožive
molim za one u molitvama bolje
nek izdrže bosu i posni po gudurama⁹⁰³.

3.5. Tradycja ludowa – *Divno čudo* w odsłonie kart Tarota

Na filozofii dualistycznej zasadza się cały poemat *Divno čudo*, o którym mówi się, że jest to dzieło „najbardziej skomplikowane”⁹⁰⁴ i „najmniej komunikatywne”⁹⁰⁵, co głównie wynika z syntetyzującej formy i treści utworu mającego ambicje eposu. Utwór ten opiera się przede wszystkim na teorii poety odnoszącej się do podwójnej natury języka i dwoistości świata. Wykorzystuje mit kosowski, próbując dotrzeć do jego pierwotnej struktury zasadzającej się na przymierzu człowieka i Boga. Ponieważ człowiek oddalił się od Boga, jego sposób widzenia rzeczywistości również stał się nieprzeźroczysty – obudowany mitami. Budując obraz *Divno čudo* poeta odwołuje się do kart tarota, które stanowią doskonałą wizualizację mitycznego sposobu myślenia dążącego do spotkania z transcendencją. Obrazy zapożyczone z kart stanowią ramy zewnętrzne utworu. W nie natomiast wpisana jest odautorska koncepcja wiersza-ikony, której poszczególne elementy rozpoznaje uważny interpretator na podstawie ogólnej znajomości omawianej twórczości i jej symboli. Tę podwójność świata przedstawionego widać w tytule poematu, którego pierwszy człon odnosi się do rzeczy pierwszych, drugi – związany raczej z ludową wyobraźnią – na nim jest nadbudowany.

Tarot jako teoria symbolistyczno-filozoficzna nie jest wyraźnie zaznaczony w poemacie *Divno čudo*. Pojawiają się jednak pewne metafory, które odwołują interpretatora cyklu do takiego sposobu odczytań: „ti si samo učesnik / božanskog Romana / i tu pripovest dugu / u odlomcima pamtiš / dobio si je sa slomljenih ploča / i kroz reč pesnika / koja se takođe vrtila / u krugu”⁹⁰⁶, „Čovek je stvoren da gata / Sve što je otišlo pod zemlju / ulazi još jednom kao predznak / na dvorske dveri / sa obrnute strane vremenskog točka / stani preko puta ogledala / to je perspektiva za pevača / koji zna porekla / i zgrešenja Atlante”⁹⁰⁷, „Nama koji to znamo / najbliže su drevne slike / one spajaju ženu narikaču / i sve

⁹⁰¹ Por. S. Runciman, *op. cit.*

⁹⁰² M. Pavlović, *Hododanje, op. cit.*, s. 79.

⁹⁰³ M. Pavlović, *S Srbijom do kraja veka*, Beograd 1997, s. 144.

⁹⁰⁴ A.B. Popović, *op. cit.*, 47.

⁹⁰⁵ P. Zorić, *op. cit.*, s. 127.

⁹⁰⁶ M. Pavlović, *Divno čudo*, Beograd 1989, s. 10.

⁹⁰⁷ *Ibidem*, s. 21.

učešnike / na velikoj gozbi očišćenja”⁹⁰⁸. Słowa te składają się na ogólny charakter Tarota jako wizji świata i odnoszą się do takich jego rozumień jak na przykład powieść (*roman*) w odcinkach o rozwoju człowieka, ponieważ uznaje się, że karty kolejno przedstawiają etapy ludzkiego życia; zamknięty krąg (*krug*), dlatego karta Głupiec raz bywa uznawana za ostatnią, a raz za pierwszą – gdyż wierzy się, że początek może być tożsamy z końcem; lustro (*ogledalo*) – pojęcie to podkreśla wagę osobistego postrzegania i indywidualnej interpretacji; obrazy, archetypy (*drevne slike*), ponieważ znaczenia poszczególnych kart nie da się „sprowadzić do jednego czy dwóch haseł bez utraty substancji”⁹⁰⁹.

Tarot wpływa zarówno na warstwę znaczeniową, jak i organizację całego cyklu. Określa on kolejno występujące postaci i kreuje bieg wydarzeń. Przede wszystkim jednak przedstawione w ten sposób poszczególne znaczenia i sensory składają się na ogólną wizję świata, jaką można odczytać z obrazu poetyckiego *Divno čudo*.

Rozważania na ten temat warto rozpocząć od analizy postaci z serbskiego poematu, bowiem odgrywają one kluczową rolę, będąc reprezentantami pewnych idei, a jedna z nich ma znaczenie szczególne, bowiem „rozdaje karty”. Pierwszy zostaje wspomniany Książę, choć później będzie on utożsamiony z kartą Księżyc, najpierw definiuje się przez Księcia Pentakli. Do wartości tej odsyła jego opis, mówi się bowiem o tej postaci, że jest „bogaty i wielki za plugom”⁹¹⁰, a zważyć należy, że w tarocie monety⁹¹¹ (pentakle) reprezentują żywioł ziemi. Najistotniejsze jest jednak to, że pojęciem kluczowym dla tej wartości (monety) jest ciało. Przeciwstawia się ono innemu pojęciu zawartemu w karcie, która względem Księcia Pentakli występuje jako towarzysząca, a mianowicie – Królowej Kielichów. Kartę tę w poetyckim cyklu uosabia paw, który najczęściej jest na niej przedstawiony, a w poemacie spotykamy w jego kwestii takie oto słowa: „paun / širi svoj rep / poslan sa crnog mora / nekim zagonetnim / čovekom / On se krije / i svetlošću zlatom / iz visokog perja / većeg od smreka / i na oštroj visini/ borja”⁹¹². Warto jednak dodać, że pojęciem kluczowym dla wartości kielichów jest dusza. I tu zawiera się sedno sprawy, w dalszej części Książę-Księżyc będzie reprezentowany przez dwa kluczowe i przeciwstawne pierwiastki duszy i ciała. Sama dusza, czyli wspomniany na wstępie paw, częściej jednak będzie się pojawiał pod postacią feniksa, który to później zostanie wyposażony w dodatkowe konotacje. Postać Księcia zostaje w dalszej części skojarzona z Księżycem: „jedva se mesec domogne / svoga Roga / da pomogne na putu kneza”⁹¹³. Ponadto w pierwszej części poematu jest mowa o tym, że na Księcia czeka wybranka serca, zapowiada się jego zaślubiny: „Prodi lugom / pokupi zdravac / i bosiljak u spletu / uzmi i ono cveće što svetli / mesečinom / i zakiti se prutom / koji je dobar na zboru / žena te čeka u pećini / i sve će biti tvoje”⁹¹⁴, natomiast część druga nosi znamienny tytuł *Mesečeva svadba*.

Przy takim porządku rzeczy naturalnie drugą ważną po panu młodym jest panna młoda, narzeczona Księcia / Księżyc. Mówi się o niej początkowo dość ogólnie: „żena (...) u pećini”⁹¹⁵, by potem przejść do wysoce trudnych w interpretacji obrazów: „boginja / pri-

⁹⁰⁸ *Ibidem*, s. 23.

⁹⁰⁹ E. Bürger, J. Fiebig, *Tarot dla początkujących*, tłum. G. Zajączkowska, Königsfurt 1999, s. 14.

⁹¹⁰ M. Pavlović, *Divno čudo*, *op. cit.*, s. 6.

⁹¹¹ Głębsze znaczenie monet kryje się w biblijnym pojęciu talentu.

⁹¹² M. Pavlović, *Divno čudo*, *op. cit.*, s. 6.

⁹¹³ M. Pavlović, *Divno čudo*, *op. cit.*, s. 43.

⁹¹⁴ *Ibidem*, s. 6

⁹¹⁵ *Ibidem*.

tajena / starinski odevena i daleka⁹¹⁶, „boginja ti što silaziš s neba / kao svetla slamka⁹¹⁷, i doći do opisu Pani, która jest najważniejszą gwiazdą nieba: „vladarica drevna sa licem tamnim i svetlim / odevena u skrlet / sedi nad gradom / i preti / kraljeve zagovara / pesnike privodi urečenoj čaši / i sve ih vuče u ponor⁹¹⁸. Ciąg tych skojarzeń ostatecznie pozwala na identyfikację kobiety z Kartą Słońce.

Istotną rolę pełni również postać poety, którego przyrównuje się do alchemika⁹¹⁹. Natomiast jego wypowiedzi stanowią jednogłos ze słowami pawia-feniksa („kaže paun i feniks⁹²⁰), co można by uznać za metaforę poezji jako głosu duszy narodu (książę jest bowiem reprezentantem narodu, a jak już zostało to stwierdzone, feniks jest wyrazem jego duszy). Poeta jest zatem tym, który „rozdaje karty”, pośrednikiem, którego poetyckie wizje można by przyrównać do obrazów z kart. To on potrafi przywołać obrazy przeszłości kluczowe dla zrozumienia dziejów. On też daje ich interpretacje.

Znamienny dla cyklu jest fragment, w którym pojawiają się obrazy zapowiadające ucztę, choć ma się wrażenie, że będzie to raczej krwawa uczta: „svake se godine klapa / savez sa višnjom silom / jedenje je samo gluma / gromadnih tela na vrhu planine / iako zvanice grizu / sve od kosti do čela / žrtvom se obavlja smena⁹²¹. Choć wspomniana uczta miałyby być zapowiedzią nadchodzących zaślubin, ma się wrażenie, że jest to przeczcucie zbliżającej się wojny. Wykładnia interpretatora-poety jest bowiem następująca: „Umiranja se moj rod / više ne libi / smrtnost nam je zadana / odavno / i razmestila se ona / ovih dana / po telu i po glavi / otkotrljala se s kockama / bačenim niz naša leđa⁹²². Początkowo poeta został skojarzony z alchemikiem i feniksem, natomiast w dalszych partiach utworu jego opis jest wzbogacany o kolejne motywy: „Ipak je pevač / licem kad je pao / u trbuh zemlji / ničice ostao / zvezdogleđa / njegovu dušu za ruku vodi / neka crvena pređa⁹²³, także ostatecznie, choć może bez zupełnej pewności, można mu przypisać Kartę Gwiazda. Warto jeszcze zauważyć, że nie tylko mówi się o nim w trzeciej osobie, ale także on sam, jako autor, również przedstawia się na tle gwieździstego motywu: „moja će reč da se probije / i provuče / teško je nositi / spratove božanstva / kao tvrd naboj / i bedem između zvezda⁹²⁴.

Jednak taka właśnie paralela pozwala na dalsze ciekawe interpretacje. Należy bowiem odnotować, że pojawia się także gwiazda zaranna, Jutrzenka – inaczej Lucyfer (Karta Diabeł): „Ima još mnogo svedoka / i sudija / između nas ako je ovo sporno / pozivam gospodara pakla / zatim neka govori obična stena / i najzad neko sasvim odozgo / velik kao kit / u duši zvezdan⁹²⁵. Ponadto fragment, któremu według kolejności zdarzeń można przypisać Kartę Diabeł (*vide* dalsza część rozdziału) obfituje w gwieździste motywy: „sijaju dragoljubne oči / sazvežđa što su se / u tkanje nekog tela / slegla / i uplela / i ono kroči / okreće se u svom / rudarskom zvonu / hoće da otvore negde vrata / i da u planinsku utrobu / puste zoru / što ispod Danice zvezde / prvo leži / zatim se ležeći penje / kao leptotica

⁹¹⁶ *Ibidem* s. 8.

⁹¹⁷ *Ibidem*, s. 15.

⁹¹⁸ *Ibidem*, s. 71.

⁹¹⁹ *Ibidem*, s. 20.

⁹²⁰ *Ibidem*, s. 23.

⁹²¹ *Ibidem*, s. 54.

⁹²² *Ibidem*, s. 18.

⁹²³ *Ibidem*, s. 60.

⁹²⁴ *Ibidem*, s. 7.

⁹²⁵ *Ibidem*, s. 12.

żena⁹²⁶. Można zatem wysnuć teorię, że przedstawiona grupa nie jest jednolita, raz jest pokazana *in plus*, jako ci, którzy potrafią czytać ze znaków nieba, a raz *in minus*, przywołując skojarzenia z siłami nieczystymi. Natomiast przypatrując się trzem kluczowym postaciom cyklu poetyckiego, Księżciu, jego narzeczonej i poecie, można stwierdzić, że tworzą one spójną całość reprezentując ciała niebieskie. Przy tym Książę przedstawiony jest w zdecydowanie dualistycznym kontekście. Można wskazać na konotacje, które generuje jego ciało (materia-jutrzenka-diabeł-fałszywy prorok) i dusza (paw-feniks-poeta-prorok).

Nie tylko postaci, ale przede wszystkim prezentowane obrazy są naznaczone symboliką Tarota. Następujące po sobie majsjony, bo tak można by określić wydzielone tytułami partie utworu stanowiące kolejno ułożone reprezentacje kart Tarota. Pierwsza partia tekstu, najwięcej mówiąca o uczcie i postawie księcia zawiera się w całości w pierwszej części *Gozba vekova na Rtnju*. Można jej przypisać znaczenia Karty Głupiec, która może znaczyć zarówno koniec, jak i początek. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na następujące partie tekstu: „Ja bih počeo / od poslednjih stvari / ne od stradanja / ili porođajnih / muka / mislim / starost je već bila / ona / nije na početku / ni na kraju⁹²⁷; Stvoritelj će morati / sve i da ponovi / stvaranje, potop / poglavlje o svađama / iz predanja / i slike što vazduhom jezde / kao mit⁹²⁸. Najwięcej jednak mówią słowa samego Księcia: „Ja sam poslednji / a bio sam prvi / i spreman da od mene / opet sve počne / pleme⁹²⁹.”

Następne karty-obrazy zawierają się w dwunastu podtytułach, jakie można nadać poszczególnym fragmentom drugiej części *Mesečeva svadba*. Tę część rozpoczyna oczywiście karta Mag, która odkrywa wolność i zdolność kreacji, jaką posiada każdy z nas. Zawiera jednocześnie przestrożę, że siły te mogą służyć zarówno dobrej, jak i złej sprawie („Ne preigraj pčelinji rode / majke insekte rode / da budu / da bodu⁹³⁰”). Kolejny poetycki obraz powiązany jest z drugą kartą – Kapłanką, która wnosi możliwości wyboru, tu metaforycznie przedstawionego za pomocą wielości dań. Trzecią odsłonę, której można by nadać tytuł z talii kart Tarota – Cesarzowa – rozpoczyna krótki opis kobiecej wszechmocy nad siłami natury: „Zato i nevesti / stižu dobre vesti / da će se kroz nju preneti / vreme žedno pamćenja / i kosmičke obesti / što traže ljudsko kolo / smisao za sutra / i pokret buđenja / što nije moglo biti luđe⁹³¹. Dalszemu fragmentowi można przypisać kolejną kartę – czwartą – Cesarz. Tekst jak i karta mówi o władzy – ziemskiej, możliwej i łatwej do osiągnięcia („onaj što sedi u čelo stola / i stalno rukom zove / nudi mu plast. I čast na dlanu⁹³²”) i tej „nie z tej ziemi”, boskiej, która tu jest właściwa jedynie zjawisku z kultury prehistorycznej (*čudo iz Lepenskog Vira*).

Fragment piąty (reprezentowany przez kartę Kapłan) traktuje o sprawach ducha, do których autor zalicza poezję („sveštenice male / s prisoja davno zametenog / postoje od ljudskog viška / kao duša / ili njena pesma⁹³³”). Szósty fragment (któremu odpowiada kolejna karta – Kochankowie) jest apoteozą łączenia, pierwiastka męskiego (tu skojarzonego z siłą i wartościami narodowymi) oraz żeńskiego (łączonego z naturą i zdolnością kreacji oraz odrodzenia): „nek dođu na konjima / oni / za koje su žene i mlade / visoka plast /

⁹²⁶ *Ibidem*, s. 67.

⁹²⁷ *Ibidem*, s. 7.

⁹²⁸ *Ibidem*, s. 16.

⁹²⁹ *Ibidem*, s. 24.

⁹³⁰ *Ibidem*, s. 29-30.

⁹³¹ *Ibidem*, s. 33.

⁹³² *Ibidem*, s. 36.

⁹³³ *Ibidem*, s. 40.

i potonje poplave / otmičari neka se slegnu / oko kraljice svadbene / zastave neka pobodu / u tela ljubljena i rodna ko u živu vodu⁹³⁴. Następny fragment (któremu można przypisać Kartę Rydwan) przynosi złowrózbné opisy zmierzania ku katastrofie: „i razni su bogovi krenuli / kolima na noćni korzo / jedva se mesec domogne / svoga roga / da pomogne na putu kneza/ pre no što pljusak line / da stigne do kuće / no potok se obori na zemlju kao da vodopoad uzvraca/ u tečnom stanju⁹³⁵.

Ósmy fragment jako reprezentacja Karty Sprawiedliwość nie daje się już tak jednoznacznie odczytać, można jedynie słowa: „Mladoženja / nesigurnim hodom / prilazi kućnom pragu / i nevesta se njegova već nija / da li je čovek sa lađe / samo bog / ili telo koje nekom treba / on počinje da vitla / nečim oko sebe / zar nije zadovoljan / darima / i s Tobom⁹³⁶ przyrównać do sytuacji kiedy człowiek waha się między swoimi wyborami, nie wiedząc co jest (było) dobre, a co złe. Karta Pustelnik dotyczy głębin ludzkiej duszy, jest ikoną spojrzenia do wewnątrz własnego ja i być może o takim stanie autorefleksji w poetycki sposób opowiadają wersy: „Na izvoru su znanja / na uščima svadbe / prvo se reke upletu u vence / dubinom nose jemstva / ljubavi i plodnog spoja / da se pomeša znak modar / sa pritokom crvenom / kao što i jata maslinasta / i bodra / susretnu onog jedno / što uzvodno nosi ikru / i traži podvodnu pećinu / za ljubičasto cveće / svoga doba⁹³⁷. Ponadto za bohatera tego fragmentu, ze względu na charakterystyczny opis, można uznać wspomniane wcześniej *čudo iz Lepenskog Vira*, czyli boga-rybę. Czyżby to on miał być tym osamotnionym mędrce? We fragmencie dziesiątym Koło Fortuny można rozpoznać w proroczym, zagadkowym tonie wieńczących tę partię tekstu słów: „Nikada nismo živeli u jednini / niti su naši usamljenici / u šumi / pećini / na jezerskoj vodi / čamili bez trojstva/ u svadbama tako / sabiru se dva pola/ ali se ujedini Troje⁹³⁸. Następny fragment jest apoteozą mocy (*vide* Karta Moc), której reprezentację autor znajduje w słowiańskim bóstwie Daźbogu. Część *Mesečeva svadba* zamyka kluczowy fragment, którego znaczenie ułatwia zgrabne przejście do trzeciej części. Fragment ten według tarotowej kolejności można nazwać Wisielec, co popiera jego interpretacja. Tutaj bowiem przedstawione zostało wesele jako „savez sa višnjom silom/ jedenje je samo gluma / gromadnih tela na vrhu planine / iako zvanice grizu / sve od kosti do čela / žrtvom se obavlja smena⁹³⁹. Wesele nabiera zatem odwróconego porządku i zaczyna przypominać jakiś pradawny pogrzebowy obrzęd, którego pozostałości dziś można obserwować podczas stypy.

Nic dziwnego, że po takiej odsłonie dalsza, trzecia i ostatnia część utworu jest zatytułowana *Prelazak*, a następny fragment należy łączyć z kolejną kartą Tarota, jaką jest Śmierć. Przynosi ona ciemne obrazy i zapowiedź decydujących zmian: „Ne puca puška / niti se petao čuje / praskozorje sagnute glave / samo sebe snuje / i to da se zvezdana pregršt / po nebu baca / nije se čulo takvo čudo / otkad se Jabuka zlatna / rastvorila / i ugovor između spavača / i njegove tame / dobio u snovima / oduška⁹⁴⁰. Kolejna odsłona (tu Karta Umiarkowanie) jest ich usankcjonowaniem, zmiana wiąże się z końcem panowania

⁹³⁴ *Ibidem*, s. 42.

⁹³⁵ *Ibidem*, s. 43.

⁹³⁶ *Ibidem*, s. 46.

⁹³⁷ *Ibidem*, s. 47.

⁹³⁸ *Ibidem*, s. 51. Cały cykl *Divno čudo* jest bardzo bogaty w metafory, ze względu jednak na charakter niniejszych rozważań należy pozostawić niektóre kwestie w pewnym stanie ogólności i niedopowiedzenia, jeśli nie dotyczą one bezpośrednio problemu naczelnego poruszanego w tym rozdziale.

⁹³⁹ *Ibidem*, s. 54.

⁹⁴⁰ *Ibidem*, s. 59.

Księcia: „od svoje blagosti / ti [kneze] si posrno / prošlo je tvoje razdoblje / vidi mesec kako ispija reku / i njeno se korito smrzlo”⁹⁴¹. Następny obraz i Karta przywołuje postać Diabła, tu skojarzonego z Jutrzenką (o czym była mowa wcześniej). Potem przychodzi już ostateczne załamanie (zgodne z przepowiednią kolejnej karty Wieża), które znajduje swoje przełożenie w metaforycznym obrazie przejścia nocy w dzień: „Zar nije bolja / zar nije od noći / bolja zora / pita devojka jedna / pa onda glas čitavog zbora / nek svane / po telu svetlost”⁹⁴² i ostatecznego triumfu słońca jako Gwiazdy Diennej (*vide* Karta Gwiazda): „vladarica drevna sa licem tamnim i svetlim / odevena u skrlet / sedi nad gradom / i preti / kraljeve zagovara / pesnike privodi urečenoj čaši / i sve ih vuče u ponor / vidim tako gura / i velika zvezdana kola”⁹⁴³ nad Księżycem: „tih / i bez reči / plamenim krugom / izdvojen / ne gleda nikog / a svi vide / kako u zoru / on napada nešto / u sumrak”⁹⁴⁴.

Zaświadcza o tym także kolejny poetycki obraz (któremu można by przypisać dziewiętnastą kartę – Słońce): „zbor je sve veći / i peva / *slava, slava* / oblaci skidaju / plašt od pare / ostaje boja / duboko tamna / kao kad krv pokulja / iz lakta”⁹⁴⁵, zamyka go natomiast wizja na miarę karty Sąd Ostateczny: „Ko ume i uspe / da bude usmen / taj je sa svoje usne / Klonio ledeno stenje / On ume da umre / na sredini puta / od života do greha / i natrag / Uradi da usni / na prilazima pakla, gde su prolazi uski / i padne polako / na jezgra od stakla / uveren da će da uspe / u smrti da učini / ono što ushte”⁹⁴⁶. Piękne podsumowanie i zamknięcie poematu stanowi ostatnia odsłona. Niczym dwudziesta pierwsza karta Tarota Świat przynosi ona zwieńczenie tego, co się dokonało na planie wydarzeń, oznacza bowiem powrót do początku – słońce schodzi, pozwalając nadejść srebrzystej poświęcie księżycza („gasne upornost svetla”⁹⁴⁷).

Trzy strofy, na które podzielony jest ostatni fragment spaja powietrze: jako wiatr, który chmurami przysłania ostatnie promienie słońca, jako boski oddech, który nadaje sens poezji, jako dusza, czyli Boże technienie. Przy dwóch pierwszych przykładach pokazane jest, że ta sama substancja może zarówno coś przygasić, jak i rozbuchać. Przyrodzie i poezji przyzwolona jest kreacja. W przypadku trzecim, kiedy jest mowa o jednostkowym historycznym bycie, uprasza się o prawdę: „O / moga smrtnika / i zemljinog kneza / neka u istinu / obuku”⁹⁴⁸, aby nie stracił on swojego ludzkiego wymiaru formowanego ręką Boga, a nie człowieka: „pre no što nebivanju preda / uzdarja vedra / i vrelu osnov / svoje duše”⁹⁴⁹ (dusza jest tu pojmowana przez pryzmat iskry Bożej).

Dzięki wewnątrzpoetyckim odniesieniom semiosfera⁹⁵⁰ poematu ulega podwojeniu, wzbogaceniu o znaczenia, jakie niesie ze sobą poetycko-teologiczny plan wyrażania⁹⁵¹. W postaci Księcia można bowiem rozpoznać Chrystusa (w utworach Miodraga Pavlovića

⁹⁴¹ *Ibidem*, s. 63.

⁹⁴² *Ibidem*, s. 69-70. Słońce należy identyfikować nie tylko z narzeczoną Księżycza, ale traktować również przez pryzmat paraleli Książę-Naród, bowiem często motyw solarny połączony jest z wizją zbiorowości, ludu.

⁹⁴³ *Ibidem*, s. 71.

⁹⁴⁴ *Ibidem*, s. 73.

⁹⁴⁵ *Ibidem*, s. 75.

⁹⁴⁶ *Ibidem*, s. 76.

⁹⁴⁷ *Ibidem*, s. 77.

⁹⁴⁸ *Ibidem*.

⁹⁴⁹ *Ibidem*.

⁹⁵⁰ Termin J. Łotmana.

⁹⁵¹ „W dziełach Miodraga Pavlovića myśl racjonalistyczna nie jest mocno ograniczona od ezoterycznej. Poza tym współczesni badacze uważają, mimo różnic, które ich dzielą, że te dwie sfery poznania się przenikają” – P. Zorić, *op. cit.*, s. 90.

nazywanego gwiazdą), wcieloną Mądrość Bożą (najczęściej przedstawioną pod postacią feniksa):

Ptica umorna pada na prozor Stvoriteljice bola.
Tad umiru monasi
i pomoću njihovog daha ptica uzleti
s otvorenom knjigom u rukama,
puna sjaja⁹⁵².

Postać proroka identyfikowana na kartach tarota odsyła tu przez wewnątrzpoetyckie powiązania do figury Jonasza (która zawiera w sobie projekcje poety-ascety) i znów wraca do osoby Chrystusa:

Staće mali prorok
u mene / kao u utrobu
kita
tamo da sprema svoj govor
Jona⁹⁵³.

Trzymając się wskazanego kontekstu i mając na uwadze interpretacje płynące z analizy mitycznych obrazów, można wśród nich rozpoznać znaki obecności Chrystusa, do których odnosił się poeta w innych swoich utworach – koniec i początek (karta Głupiec): „od Golgote mimoiden, Hristos, / večno dete”⁹⁵⁴, twórca (karta Mag): „ono što govori – odjek je reč tvoračke i prze”⁹⁵⁵; dawca wolności (karta Kapłanka): „je moguće uz Njega postati dete, i zaslužiti – Vavedenje”⁹⁵⁶, panujący nad naturą (karta Cesarzowa): „Nestvorenost ne može da bude pobeđena stvaranjem”⁹⁵⁷, pan świata ziemskiego (karta Cesarz): „božanstvo – dijagonala / i svetlost na ruci koja stara”⁹⁵⁸ i niebiańskiego (karta Papież): „Gospodar neba”⁹⁵⁹, mający moc jednoczenia (karta Kochankowie): „I čekam blaženstvo, kada nebo i zemlju spoji isti trzaj”⁹⁶⁰ i dar proroctwa (karta Rydwan): „Nebeska tela će sestiti u kolica, kao što ih je nekad video pesnik mitski”⁹⁶¹; asceta (karta Pustelnik): „Mali prorok / [...] / u isposniku našao je konak”⁹⁶², oznaczający jednię, pełnię (karta Koło Fortuny): „Trojjednosc nosi u sebi tajnu krsta”⁹⁶³ i moc (karta Moc): „hleb / i njegova preobraženja”⁹⁶⁴ ten, który złożył siebie w ofierze (karta Wsielec): „Gospode, usliši Hrista, usliši svog Sina kada se za nas moli!”⁹⁶⁵

⁹⁵² *Ibidem*, s. 93.

⁹⁵³ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 9.

⁹⁵⁴ M. Pavlović, *Ulazak u Kremonu, op. cit.*, s. 39.

⁹⁵⁵ M. Pavlović, *S Hristom netremice, op. cit.*, s. 23.

⁹⁵⁶ *Ibidem*, s. 15.

⁹⁵⁷ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 107.

⁹⁵⁸ M. Pavlović, *Ulazak u Kremonu, op. cit.*, s. 15.

⁹⁵⁹ M. Pavlović, *Nebo u pećini, op. cit.*, s. 101.

⁹⁶⁰ *Ibidem*, s. 24.

⁹⁶¹ *Ibidem*, s. 56.

⁹⁶² M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 9.

⁹⁶³ M. Pavlović, *Nauk duši*, Beograd 1998, s. 86.

⁹⁶⁴ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 25.

⁹⁶⁵ M. Pavlović, *S Hristom netremice, op. cit.*, s. 26.

Trzecia część poematu przedstawiająca mityczne zaślubiny nieba i ziemi to radość Eucharystii i powrót do wątku apokaliptycznego w postaci wariacji na motyw zaślubin Baranka („I usłyszałem jakby głos liczego tłumu i jakby szum wielu wód, i jakby huk potężnych grzmotów, które mówiły: Alleluja! Oto Pan, Bóg nasz, Wszechmogący, objął panowanie. Weselmy się i radujmy się, i oddajmy mu chwałę, gdyż nastąpi wesele Baranka, i oblubienica jego przygotowała się; i dano jej przyoblec się w czysty, lśniący bisior, a bisior oznacza sprawiedliwe uczynki świętych”, Ap. 19, 6-8). Intertekstualnie odnosi się ona do sensu zawartego na przykład w tym poetyckim obrazie:

To gde stojim
jeste dubina
u njoj je
jedna šupljina
još niže
tamna duplja
i dno

Neko mi pokazuje
visinu neba
zlatni svod
i svetlost
kako pada
na moje teme
na žrtveni sto⁹⁶⁶.

Na przykładzie poematu *Divno čudo* po raz kolejny potwierdza się określenie stosowane wobec autora Miodraga Pavlovicia, że jest to „piewca historii i kultury”⁹⁶⁷, co dopowiada Đorđe Despić następująco:

Miodrag Pavlović svoje artystične povolaŋie wobec literatury, kulture, historii, civilizacije, potvrđuje ve vsim svojim djelima. [...] Z konsekventnog čerpanja z historii, literacijske, kulturne, društvene i civilizacijske izrasta Pavlovićeva zainteresovanje čovikom i svijetom⁹⁶⁸.

Człowiek stanowiący centrum opowieści Miodraga Pavlovicia to zatem najważniejszy bohater omawianej twórczości, która w celu wydobycia znaczeń ludzkiego świata sięga w głąb niejednej tradycji.

⁹⁶⁶ M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, op. cit., s. 10.

⁹⁶⁷ Por. S. Gordić, *Pesnik povesti i kulture*, [w:] M. Pavlović, *Izabrane pesme*, Beograd 1979, s. 151-161.

⁹⁶⁸ Đ. Despić, op. cit., s. 17.

Zakończenie

Przyglądając się twórczości poetyckiej Momčila Nastasijevicia, Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia, można zauważyć, że średniowiecze stanowi w niej ważny punkt odniesienia. W zakresie funkcjonowania wskazanych tradycji średniowiecznych można w analizowanych dziełach dostrzec zarówno podobieństwa, jak i różnice, które mają zasadniczy wpływ na kształtowanie indywidualnej autorskiej percepcji – a przez to również na poetycki obraz epoki.

Wśród wytypowanych tradycji w zakresie najszerszym eksploatowana jest w omawianej poezji tradycja biblijna. Jej elementy w poezji Momčila Nastasijevicia wpływają na ukształtowanie świata przedstawionego i stanowią ważny składnik zawartej w nim wizji artysty-proroka. W twórczości Vaska Popy tradycja biblijna ma wpływ na rozpatrywane całościowo dzieło, determinując charakterystyczne dla niego rozdzielenie przestrzeni na zewnętrzną naznaczoną motywem apokaliptycznym i wewnętrzną, której głównymi właściwościami są miłość i kreatywność. W poezji Miodraga Pavlovicia wspomniana tradycja, a szczególnie temat apokaliptyczny funkcjonuje nie tylko jako źródło poetyckiego *symbolicum*, ale również znajduje rozwinięcie w postaci oryginalnej koncepcji poetyckiej odnoszącej się do harmonii wynikającej z podstawowych przeciwieństw, jakimi są początek i koniec.

Podobnie jak biblijna, również tradycja patrystyczna znajduje swoje odzwierciedlenie w strukturze artystycznej omawianej poezji. Zarówno w twórczości Nastasijevicia, jak i Pavlovicia widoczne są ślady obecności myśli Ojców Kościoła związanej z pojęciem piękna i prawdy. Stąd Nastasijević czerpie swoją koncepcję zmaterializowanej melodii, Vasko Popa odnajduje inspiracje dla idei Słowa Żywego, a Pavlović widzi źródło rozważań nad aspektem transcendentalmym języka. Ponadto u wszystkich omawianych poetów zauważalne są charakterystyczne dla teologii patrystycznej elementy tradycji apostoelskiej: niesienie Dobrej Nowiny oraz przede wszystkim świadectwo twórczej mocy Słowa.

Tradycja hezychastyczna – niewątpliwie obecna u Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia głównie dzięki bezpośrednim odwołaniom do znaczenia, jakie posiada w kulturze prawosławnej Góra Athos – u Momčila Nastasijevicia ulega silnemu powiązaniu ze strukturą, organizacją i koncepcją dzieła poetyckiego do tego stopnia, że staje się ważnym elementem, bez którego nie można by było zrozumieć konstytutywnej dla omawianej twórczości idei macierzystej melodii. Powrót do źródeł (główne założenie wspomnianej koncepcji) to przywracanie słowu jego kosmicznej wielkości, które w poezji Nastasijevicia odbywa się na drodze mistycznej wypełnionej hezychastycznymi cnotami milczenia, wyrzeczenia, czuwania, cierpienia, a przede wszystkim wewnętrznego wyciszenia, co w rezultacie prowadzi do pochwały anty-mowy i sprawia, że figura milczenia staje się znakiem obecności Słowa.

Właściwa dla wszystkich omawianych poetów jest również inspiracją teologią ikon, której elementy (głównie pojęcie antynomii ikony oraz odwołania do Obrazu i Prą obrazu) w ich twórczości wprowadzane są w zakres oddziaływania słowa poetyckiego, przypisując mu zdolność do wyrażania niewyraźnego, czyli tajemnicy istnienia oraz ikonizację podmiotu (najczęściej podmiotu czynności twórczych, co staje się przyczyną porównań twórcy i Boga). Momčilo Nastasijević podstawą swej poezji uczynił ikonę krzyża, w której dostrzega źródła wszelkiej tajemnicy. Vasko Popa, przywołując postać ikonopisarza i święte obrazy ze średniowiecznych serbskich monasterów, nadaje przedstawianej przestrzeni cechy transcendentne. Poeta wprowadza również ikonę w zakres rozważań autotematycznych, szczególnie eksponując krzyżowanie perspektyw. Z kolei Miodrag Pavlović we właściwy sobie sposób z ikony tworzy symbol dzieła poetyckiego i umieszcza ją wśród swoich definicji z zakresu teorii poezji. Poeta w jednym ze swoich tomików – odwołując się do zachodniego typu przedstawień Bogurodzicy i Chrystusa – wskazuje na prawosławną ikonę jako źródło prawdziwej duchowości, w niej odnajdując punkt własnych odniesień estetycznych i religijnych.

W artystycznych wizjach Nastasijevicia, Popy i Pavlovicia głęboko nasyconych dualizmami, nie mogło zabraknąć odwołań do tradycji manichejskiej. W poezji Momčila Nastasijevicia odnotować można dysonans między sferą subiektywną-indywidualną związaną z człowiekiem a sferą obiektywną-kosmiczną, obszarem działania sił demonicznych i świętych. Stąd podstawowe przeciwieństwa dotyczą przede wszystkim tego, co zmysłowe i duchowe, sfery ducha i materii, ciała i duszy. W twórczości Vaska Popy, której zasadą naczelną jest dążenie do wypracowania harmonii, pojawiające się dualizmy najczęściej zostają ukazane podczas próby zniesienia ich opozycyjnego statusu. Wskazać jednak można na stałą opozycję figury psa i wilka, które stanowią znaki *constans* aksjologicznej reprezentacji. Świat przedstawiony w poezji Miodraga Pavlovicia jest natomiast szeroko i wprost opisywany jako obszar zmagania dwóch przeciwstawnych sobie sił Bożych i demonicznych. Tu też pojawiają się bezpośrednie nawiązania do bogomilizmu.

Momčilo Nastasijević, odwołując się do tradycji ludowej w poetyckiej interpretacji mitu solarnego, nie zapomina o jego chrześcijańskim aspekcie – wpisując w niego również figurę Chrystusa. Natomiast Vasko Popa, aktualizując mit świętego Sawy i kosowski, tradycję cerkiewną odsuwa na dalszy plan, głęboko eksploatując motywy serbskiej literatury ustnej. Ponadto odwołując się do tradycji ludowej, poeta przez zabieg karnawalizacji i wprowadzenie alchemicznego motywu *coniunctio oppositiois* podkreśla dualistyczną naturę przestrzeni. Jeszcze inaczej czyni Miodrag Pavlović, który odwołując się do symbolologii Tarota, podejmuje próbę wykazania cykliczności historii.

Choć aktualizacje tradycji średniowiecznych są rozpatrywane w niniejszej pracy na pierwszym planie, to nie można nie dostrzec, że często bywają one pochodną przyjętych przez autorów założeń charakterystycznych dla ówczesnych nurtów literackich, z którymi byli związani. Nałożywszy na wybrane elementy tradycji średniowiecznych siatkę dominujących w dwudziestym wieku modeli poetyckich, można dostrzec charakterystyczne dla autorów sposoby ich realizacji.

Każdy z poetów często nawiązuje do tradycji Księgi, niejako organizując wypowiedź wokół jej jednoczącego (w czasie i przestrzeni) rozumienia, w tle realizując koncepcję Stephana Mallarmégo (Księga jako suma myśli, które miały dać konieczność stworzenia). Dla Momčila Nastasijevicia ową Księgą jest przyroda, z której poeta odczytuje Boże znaki. Jego świat poetycki wypełniony jest symbolami, stąd naturalne jest jego czytanie według zasad, jakie cechowały symbolizm. Vasko Popa wspomina Księgę, kiedy mówi

o świętym Sawie, przywódcy wilczego stada, który pożera jej karty. W obrazie tym dostrzec można tendencje nadrealistyczne. Miodrag Pavlović natomiast czyta ze znaków kultury jak z wielkiej Księgi, zwłaszcza kulturze europejskiej nadając status źródła wszelkiej transcendencji i wartości. Ponadto zaś w jej jednoczącej sile upatruje zbawienia. Właściwy dla twórczości Miodraga Pavlovicia motyw Księgi doskonale wpisuje się w nurt neoklasycystyczny, który uznawał za najważniejszą jedność i ciągłość kultury, myśli oraz twórczości artystycznej różnych kręgów cywilizacyjnych oraz okresów w dziejach ludzkości, szukając w nich tego, co stałe i ponadczasowe. To są tylko drobne przykłady, które nie ograniczają możliwości odczytań wskazanych wątków według ich właściwego kontekstu historycznoliterackiego.

W takim kontekście apokaliptyczne elementy wizualne u Nastasijevicia można odbierać jako cechy modernistycznego, skłonnego do ciemnych kolorów obrazowania, bestializację rzeczywistości i motyw sądu przedmiotów nad ludzką codziennością w twórczości Vaska Popy rozumieć jako efekt nadrealistycznych refleksji nad siłami panującymi nad człowiekiem, natomiast apokaliptyczną koncepcję poetycką Miodraga Pavlovicia jako naturalną pochodną poszukiwań i powrotów do źródeł kultury, która sama sobie jest końcem i początkiem. Konsekwentnie w motywie stwarzania świata, jaki jest obecny w poezji Nastasijevicia można dopatrywać się inspiracji rozwojem cywilizacyjnym i zachwytu nad nowoczesnością oraz zdolnościami człowieka (tkanie i tkacz przedstawiają się wówczas jako metafory twórcy i materii, z której powstaje dzieło). Źródłem kreacji w poezji Vaska Popy jest serce, w miłości upatruje poeta wszelkiego początku – serce jako leitmotiv może być naturalną konsekwencją fascynacji światem ludzkich odczuć wewnętrznych. Tę samą rolę, co serce w poezji Pavlovicia odgrywa rozum, tym samym poeta ów realizuje jeden z neoklasycystycznych postulatów prymatu pierwiastka racjonalnego. Postać Jonasza, czyli reprezentacja poety-kapłana u Nastasijevicia i Pavlovicia stanowi wyraz powrotu do romantycznej wizji natchnionego wieszca. Stąd wynika również liturgizacja czynności twórczych, którą zaobserwowaliśmy w omawianej twórczości. Koncepcje logocentryczne, których źródła upatrywaliśmy w *Ewangelii św. Jana* mogą stanowić natomiast odautorskie realizacje idei czystej poezji Stephane’a Mallarmego i Paula Valery’ego.

W twórczości Nastasijevicia, Popy i Pavlovicia symbol odgrywa kluczową rolę. Poci ci jego znaczenie odnieśli do pojęcia ikony, rozumianej nie w sensie odwołań do desygnatu, ale w znaczeniu, jakie dotyczy właśnie symbolu, to jest znaku ustalonego na drodze umowy społecznej, sugerując możliwy sposób odczytań w duchu hermeneutyki eschatologicznej⁹⁶⁹. Ikona w pojęciu serbskich poetów stanowi symbol ludzkiej zdolności i przygotowania człowieka – artysty do kontaktu z transcendencją oraz przejaw boskości w dziele ludzkiego życia. Jest zasłoną odsłaniającą świat prawdziwy – kosmiczne stworzenie (Nastasijević), alternatywny – dzieło sztuki (Popa) i głębszy – duchowy wymiar rzeczywistości (Pavlović). Ikona – symbol promieniuje w omawianej twórczości wyznaczając inne powiązania, takie jak uprawianie sztuki i sprawowanie liturgii, czy określanie poety jako kapłana. Drugim kluczowym symbolem jest świątynia: symbol spotkania transcendentnego i ludzkiego. Jego znaczenie wynika z tendencji ekspresjonistycznych (poszukiwanie tego, co pierwotne w człowieku, chęć wyzwolenia od obiektywnej rzeczywistości, zainteresowanie usytuowaniem człowieka w kosmosie zjawisk endo- i egzo-

⁹⁶⁹ Według założeń hermeneutyki eschatologicznej, „koncepcja symbolu, jaką [ona] dysponuje [...] jest niewątpliwie bliska istocie ikony” – D. Jewdokimow, *Człowiek przemieniony. Fiodor M. Dostojewski wobec tradycji Kościoła Wschodniego*, Poznań 2009, s. 79.

gennych) i stanowi metaforę przyrody oraz przestrzeni wewnętrznej modlitwy (Momčilo Nastasijević), *langue i parole* (Vasko Popa), podmiotu kształtowanego w duchu chrystologicznym (Miodrag Pavlović). Symbol świątyni współgra z figurą drogi – kolejnym symbolem, tu duchowego rozwoju. Dualizm zawarty w świecie przedstawionym omawianej poezji jest naturalną konsekwencją oglądu rzeczywistości w aspekcie symbolicznym.

Reasumując, w odniesieniu do tradycji średniowiecznej (rozumianej jako całościowy zespół zjawisk kulturowych) można w dwudziestowiecznej poezji serbskiej dostrzec podejście (neo)manierystyczne (jednoczesne rozczarowanie historyzmem przekładające się na mitologizację, łączenie tradycji cerkiewnej z ludową, uruchomienie kontekstów intersemiotycznych)⁹⁷⁰. Dorobek ideowy i artystyczny serbskiego średniowiecza jest dwudziestowiecznym poetom doskonale znany i wysoko ceniony, ale też uznany za niedościgniony wzór, w całości niemożliwy do implementacji w powojennej rzeczywistości. Poszczególne elementy dawnej tradycji są szeroko wykorzystywane, funkcjonują jako obrazy na stałe zapisane w świadomości użytkownika kultury, których nie można się wyprzeć. Można natomiast stworzyć pewne wariacje na wybrane tematy i zróżnicować sposoby ich realizacji.

Na przykładzie zaprezentowanej twórczości widać, że poezja dwudziestego wieku odkrywała swoje średniowieczne korzenie na sposób (neo)manierystyczny (mniej lub bardziej śmiały czy świadomy). Nastasijević, Popa i Pavlović to artyści, których twórczość trudno wpisać w określony nurt literacki. Również kwalifikacje poczynione w obrębie niniejszej rozprawy są w dużym stopniu umowne, a ich konwencjonalność wynika właśnie z odrzucenia przez omawianych autorów jednoznacznych reguł dyktowanych przez założenia poetyckie epoki, w której tworzyli i wejście w sieć bardziej skomplikowanych układów kształtowanych przez relacje współczesności i przeszłości. Każda z omawianych poetyk między innymi przez jaskrawe nawiązania do tradycji średniowiecznej (co nie było jeszcze rozwiązaniem typowym) zaskakiwała odbiorców – a w przypadku zdeklarowanego prekursora takich poczynań, Nastasijevicia – wręcz wywoływała zakłopotanie⁹⁷¹.

W ostatecznym rozrachunku twórczość poetycka Momčila Nastasijevicia, Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia stanowi żywe świadectwo trwałych wartości ideowych niedocenianej przez wielu krytyków i twórców (zwłaszcza pierwszej połowy dwudziestego wieku) epoki średniowiecza, a przede wszystkim wyraz docenienia jej potencjalnego znaczenia dla współczesnej sztuki.

⁹⁷⁰ W tym kontekście niezwykle cenna jest uwaga M. Pavlovicia, który stwierdza narodziny kierunku (neo)manierystycznego wraz z pojawieniem się na scenie poetyckiej M. Nastasijevicia. Warto przytoczyć dłuższy fragment jego wypowiedzi: „Jeśli zatrzymamy się tylko przy naszej poezji dziewiętnastego i dwudziestego wieku, dostrzeżemy, że tradycja retoryczna, która obejmuje także romantyczną zdecydowanie przeważa nad manierystyczną. Nieracjonalność, świeżość, ludowe pochodzenie nie tylko naszych poetów, ale naszej nowej kultury po większości tłumaczy tę asymetrię, o której Curtius powiedziałby, że jest ‘zdrowa’. Początki, ślady marnierizmu znajdujemy w twórczości Lazy Kosticia, Djordja Markovicia Kodera (co do którego w ogóle nie jest pewne czy był poetą), trochę u Dućicia, w jego nastrojowych i symbolicznych obrazach natury, sporadycznie Velimira Živojinovicia Massuke, u wczesnego Dedinca. Rzeczywisty i pomyślny początek naszego nowego manierizmu przedstawia dopiero twórczość Momčila Nastasijevicia. Nasz manierizm zrodził się wraz z twórczością jednego wielkiego poety i pewną narodową koncepcją poezji i wyrazu poetyckiego, tak jak to miało miejsce w poezji angielskiej przed trzema wieki, kiedy pojawił się Jon Don”- M. Pavlović, *Osam pesnika, op. cit.*, s. 186.

⁹⁷¹ Por. A. Belić, *Nasilje nad jezikom*, „Naš jezik” 1933, z. 9, s. 257-262.

Bibliografija

Podmiotowa

- Nastasijević M., *Sedam lirskih krugova*, wyb. i przedm. V. Popa, Beograd 1968.
- Popa V., *Kora*, Beograd 1953.
- Popa V., *Nepočin polje: pesme*, Beograd 1956.
- Popa V., *Sporedno nebo: pesme*, Beograd 1968.
- Popa V., *Uspravna zemlja*, Beograd 1972.
- Popa V., *Vučja so*, Beograd 1975.
- Popa V., *Kuća nasred drumu: pesme*, Beograd 1975.
- Popa V., *Živo meso: pesme*, Beograd 1975.
- Popa V., *Rez*, Novi Sad 1981.
- Pavlović M., *87 pesama*, Beograd 1952.
- Pavlović M., *Stub sećanja*, Beograd 1953.
- Pavlović M., *Oktave*, Beograd 1957.
- Pavlović M., *Mleko iskoni*, Beograd 1963.
- Pavlović M., *Velika Skitija*, Sarajevo 1969.
- Pavlović M., *Nova Skitija*, Beograd 1970.
- Pavlović M., *Hododarje*, Beograd 1971.
- Pavlović M., *Svetli i tamni praznici*, Novi Sad 1971.
- Pavlović M., *Velika Skitija i druge pesme (izabrane i nove pesme)*, Beograd 1972.
- Pavlović M., *Zavetine*, Beograd 1976.
- Pavlović M., *Karike*, Kragujevac 1977.
- Pavlović M., *Pevanja na Viru*, Beograd 1977.
- Pavlović M., *Bekstva po Srbiji*, Beograd 1979.
- Pavlović M., *Vidovnica*, Beograd 1979.
- Pavlović M., *Divno čudo*, Beograd 1982.
- Pavlović M., *Zlatna zavada*, Niš 1982.
- Pavlović M., *Sledstvo*, Beograd 1985.
- Pavlović M., *Poezija*, Beograd 1986.
- Pavlović M., *Svetogorski dani i noći*, Priština 1987.
- Pavlović M., *Obrana našeg grada*, Smederevo 1989.
- Pavlović M., *Ulazak u Kremonu*, Beograd 1989.
- Pavlović M., *Knjiga staroslovna*, Beograd 1991.
- Pavlović M., *Bezazlenstva*, Valjevo 1989.
- Pavlović M., *On*, Novi Sad 1989.

- Pavlović M., *Cosmologia profanata*, Beograd 1990.
 Pavlović M., *Esej o čoveku*, Vršac 1992.
 Pavlović M., *Pesme o detinjstvu i ratovima*, Beograd 1992.
 Pavlović M., *Knjiga horizonta*, Beograd 1993.
 Pavlović M., *Nebo u pećini*, Čačak 1996.
 Pavlović M., *Međustepenik*, Vršac 1994.
 Pavlović M., *Bekstva po Srbiji i Sledstva*, Valjevo 1995.
 Pavlović M., *Novo ime kletve*, Beograd 1996.
 Pavlović M., *Srbija do kraja veka*, Beograd 1997.
 Pavlović M., *S Hristom netremice*, Beograd 2001.
 Pavlović M., *Život u jaruzi*, Smederewo 2006.

Przedmiotowa

- Aleksander R., *Folklorni elementi u poeziji Vaska Pope*, „Književnost” 1991, nr 11-12, s. 1572-1587.
 Alexander R., Vučja so: pesma i njena struktura, „Književnost” 1997, nr 5-6, s. 960-974.
 Alexander R., *The structure of Vasko Popa's Poetry*, Columbus 1985.
 Andrejević D., *Srpska poezija XX veka*, Beograd 2005.
 Antonijević D., *Igra smrti (I)*, „Letopis Matice Srpske” 1991, t. 447, z. 6, s. 962-982.
 Antonijević D., *Igra smrti (II)*, „Letopis Matice Srpske” 1991, t. 448, z. 1, s. 98-119.
 Antonijević D., *Mit i stvarnost: poezija Vaska Pope*, Beograd 1996.
 Antonijević D., *Polje koje se uspravlja*, „Savremenik” 1975, nr 10, s. 275-285.
 Averincev S.S., *Poetika ranovizantijske književnosti*, tłum. D. Nedeljković, M. Momčilović, Beograd 1982.
 Babić S., *Pet više pet: portreti*, Novi Sad 1990.
 Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.
 Baturewicz F., *Znaczenie symboliczne kolorów i kwiatów*, Warszawa 1924.
 Bičkov V.V., *Vizantijska estetika. Teorijski problemi*, tłum. D.M., Kalezić, Beograd 1991.
 Bloom H., *Lęk przed wpływem*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
 Bogdanović D., *Stara srpska književnost*, Beograd 1991.
 Bošković A., *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Beograd 2008.
 Bošković B., *Prevaziđeni bol*, „Savremenik” 1972, nr 3, s. 278-288.
 Božović G., *Antropološke figure*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1933-1936.
 Božović G., *Lepota i gnoza*, „Književnost” 1997, nr 5-6, s. 786-790.
 Brkić S., *Osvetljeni sprudovi: eseji*, Novi Sad 1994.
 Bulajić J., *Od maternje melodije do Hrista*, Beograd 2013.
 Bułgakow S., *Ikona i kult ikony*, tłum. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002.
 Bürger E., Fiebig J., *Tarot dla początkujących*, tłum. G. Zajączkowska, Königsfurt 1999.
 Čidilko V., *Studije o poetici Vaska Pope*, Beograd 2008.
 Czapik-Lityńska B., „Jeszcze nie”. *Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*, Katowice 2006.
 Čajkanović V., *O vrhovnom Bogu u staroj srpskoj religiji*, Beograd 1994.
 Čajkanović V., *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*, Beograd 1994.
 Despić Đ., *Poezija zagubljenog humaniteta*, „Letopis Matice Srpske” 2000, t. 466, z. 7-8, s. 91-99.

- Despić Đ., *Poreklo pesme. Potencijal intertekstualnosti u poezji Miodraga Pavlovića*, Beograd 2008.
- Despić Đ., *Semantički aspekti Pavlovićevog intertekstualnog postupka u knjizi „Mleko iskoni”*, „Letopis Matice Srpske” 2008, t. 482, z. 3, s. 513-535.
- Dizdarević-Krnjević H., *Sašapatanje s tradicijom: U pejzažu starog sveta „Nepočinpolja” Vaska Pope*, „Književna istorija” 2000, nr 110, s. 15-44.
- Duhovne reči*, red. B. Ćeliković, Gornji Milanovac 2001.
- Dąbrowska-Partyka M., *Teksty i konteksty. Awangarda i kultura literacka Serbów i Chorwatów*, Kraków 1999.
- Deretić J., *Istorija srpske književnosti*, Beograd 2004.
- Dimitrijević, *Svetac srpskog jezika. Rana čitanja Momčila Nastasijevića*, Gornji Milanovac 2011.
- Dimitrijević D., *Visoko je zapisano: (od Kobi do Hrista u delu Momčila Nastasijevića)*, Gornji Milanovac 2004.
- Dragojlović D, *Istorija filozofske misli u Srba epohe feudalizma*, Beograd 2009.
- Dziadul P, *W oczekiwaniu na Paruzję. Myśl eschatologiczna w prawosławnym piśmiennictwie słowiańskim do początku XVI wieku* [dokument elektroniczny], UAM, Poznań 2011.
- Đorđević Č., *Miodrag Pavlović, pesnik humanističke etike*, Kragujevac 1984.
- Đorđević Č., *Pesnikovo svevideće oko: eseji o pesniku Miodragu Pavloviću*, Beograd 1997.
- Đorđić Č., *Pevanje o atonskoj svetlosti*, „Književnost” 2006, nr 3-4, s. 425-435.
- Đorđić S., *Spisateljska feniks-ruka*, „Letopis Matice Srpske” 2007, t. 479, z. 3, s. 440-450.
- Đorđić S., *U korenu jezika i na tragu bića*, [w:] Nastasijević M., *Poezija i proza*, wyb. i przedm. S. Đorđić, Beograd 2002, s. 7-20.
- Eco U., *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Kraków 2006.
- Egerić M., *Srećna ruka: ogledi o srpskim pesnicima i kritičarima*, Beograd 1979.
- Erenrajh-Ostojić M., *Između stvari i ništavila: esej o poeziji Vaska Pope*, Beograd 1962.
- Erenrajh-Ostojić M., *Popa, nadrealizam, Nastasijević*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 334-343.
- Erenrajh-Ostojić M., *Stradanje pesnikove svesti*, „Letopis matice Srpske” 1973, t. 412, z. 6, s. 633-648.
- Evdokimov P., *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, Warszawa 1994.
- Filarska B., *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Gavrilović Z., *Neizvesnosti. Ogledi i kritike 1952-1985*, Beograd 1985.
- Gil D., *Prawosławie-Historia-Naród. Miejsce kultury duchowej w serbskiej tradycji i współczesności*, Kraków 2005.
- Glavnije bilje u narodnom verovanju i pevanju kod nas Srba po Angelu de Gubernatisu*, red. R. Bratić, Beograd 1912.
- Glušćević Z., *Duhovna misao Momčila Nastasijevića*, „Istočnik” 1992, nr 3-4, s. 75-84.
- Glušćević Z., *Književnost i rituali*, Beograd 1998.
- Glušćević Z., *Poezija i magija*, Beograd 1980.
- Głowiński M., *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Golijanin-Elez S., *Intertekstualnost i identitet (antički mit u poeziji Miodraga Pavlovića)*, „Riječ. Časopis za slavensku filologiju” 2010, nr 3, s. 212-231.

- Gordić S., *Pesnik povesti i kulture*, [w:] M. Pavlović, *Izabrane pesme*, Beograd 1979, s. 151-161.
- Goy E., *O dva liriska ciklusa Momčila Nastasijevića*, Kruševac 1969.
- Goy E.D., *The Escaped Mystery: The Poetry of Momčilo Nastasijević*, Bloomington 2010.
- Gordić S., *Poezija i oružje*, Novi Sad 1998.
- Grzenia J., *Język poetycki jako struktura polifoniczna. Na materiale poezji polskiej XX wieku*, Katowice 1999.
- Guriewicz A., *Kategorie kultury średniowiecznej*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1976.
- Guriewicz A., *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy: Exempla XIII w.*, tłum. Z. Dobrzyński, Warszawa 1997
- Guriewicz A., *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, tłum. Z. Dobrzyński, Warszawa 1987.
- Hadži-Tančić S., *Pesma-esej Miodraga Pavlovića*, „Delo” 1987, nr 3, s. 55-71.
- Hamović D., *Između čoveka i tvorca*, „Književnost” 1997, nr 5-6, s. 1962-1968.
- Hamović V., *Dva pesnika prevratnika*, Beograd 2008.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985.
- Ignjatović S., *Književnost i novi mit: eseji*, Novi Sad 1988.
- Ignjatović S., *Poetsko i mitsko (o poeziji Miodraga Pavlovića)*, „Stremljenja” 1991, nr 1-3, s. 225-229.
- Jagla J., *Zielnik Matki Boskiej. „Święte” rośliny w malarstwie średniowiecznym i wczesnorenesansowym*, „Panacea” 2009, nr 1, s. 32-34.
- Janić Dj., *Bog u poeziji Momčila Nastasijevića*, „Teološki pogledi” 1971, nr 1, s. 63-74.
- Jastrzębowska E., *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Warszawa 1988.
- Jerkov A., *Na granici postmodernog doba: Ivan Lalić i Miodrag Pavlović: kritička autorefleksija*, „Književnost” 1993, nr 11-12, s. 1215-1221.
- Jewdokimow D., *Człowiek przemieniony: Fiodor M. Dostojewski wobec tradycji Kościoła Wschodniego*, Poznań 2009.
- Jerotić V., *Možemo li izbeći kletvu*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1971-1976.
- Jovanović A., *Mač u oblaku*, „Sveske” 1991, nr 9, s. 143-154.
- Jovanović B., *Duh paganskog nasleđa*, Novi Sad 2000.
- Jovanović J., *Poetska gramatika Vaska Pope*, Beograd 2001.
- Jovanović Ž.M., *Bibliografija Momčila Nastasijevića*, „Srpski književni glasnik” 1938, t. 53, z. 6, s. 472-276.
- Jović D., *Moć jezika u Popinjoj poeziji*, „Savremenik” 1975, nr 10, s. 266-273.
- Kažić V., *Poezija i poetika Vaska Pope*, Beograd 1972.
- Kekić A., *Struktura „sporednog neba” Vaska Pope*, „Letopis Matice Srpske” 1998, t. 461, z. 3, s. 513-521.
- Klauza K., *Teokalia – piękno Boga: Prologomena do estetyki dogmatycznej*, Lublin 2008.
- Književno djelo Miodraga Pavlovića: zbornik radova sa naučnog skupa „Pjesnička riječ na izvoru Pive*, red. J. Delić, Plužine 2005.
- Koljević N., *Klasici srpskog pesništva*, Beograd 1987.
- Konstantinović R., *Biće i jezik: u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, Beograd 1983.
- „Kora” *Vaska Pope. Kritike i polemike (1951-1955)*, red. G. Tešić, Vršac 1997.
- Kordić S., *Pesnička slika i likovno pismo (Popine pesme i Vujalijine slike, zajedno)*, „Polja” 1992, nr 399, s. 166-167.

- Kordić R., *Poetska mistagogija*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1943-1955.
- Kornhauser J., *Strategie liryczne serbskiej awangardy*, Kraków 1991.
- Kostandinović A., *Mitsko u poezji Vaska Pope* („Uspravna zemlja”, „Vučja so”), Niš 1998.
- Kostandinović A., *Kontinuitet pevanja, pevanje kontinuiteta*, „Književna reč” 1998, nr 500, s. 89.
- Kostić Z., *Arhaično i moderno: eseji o našim pesnicima XX veka*, Beograd 1983.
- Kragujević T., *Božanstvo pesme*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1976-1999.
- Kragujević T., *Mitsko u Nastasijevićevom delu*, Beograd 1976.
- Kragujević T., *Svirač na vlati trave: eseji*, Zrenjanin 2006.
- Krkljuš-Raičević G., *Intuitivne slike Miodraga Pavlovića*, „Zbornik Matice Srpske za Književnost i jezik” 2006, t. 54, z. 2, s. 242-245.
- Kult svetih na Balkanu*, red. M. Deteljić, Kragujevac 2001.
- Kvas K., „*Gluhote*” Momčila Nastasijevića u svetlu Rifaterovog tumačenja poezije, „Književna istorija” 2004, nr 124, s. 381-405.
- Lalić I.V., *O poeziji dvanaest pesnika*, Beograd 1980.
- Lalić I.V., *O poeziji Vaska Pope*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 385-395.
- Laković A.B., *Jezikotvorci: gongorizam u srpskoj poeziji*, Zrenjanin 2006.
- Le Goff J., *Kultura srednjovekovne Evrope*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1994.
- Leksikon srpskog srednjeg veka*, red. S. Ćirković, R. Mihaljčić, Beograd 1999.
- Leovac S., *Kritičko-poetska svest Momčila Nastasijevića*, [w:] *Prilozi za istoriju srpske književne kritike*, red. P. Palavestra, Beograd 1984, s. 273-288.
- Leovac S., *Momčilo Nastasijević: književno delo*, Gornji Milanovac 1983.
- Leovac S., *Poezija i tradicija: kritički eseji o srpskoj književnosti*, Beograd 1995.
- Leovac S., *Tri znamenita pesnika*, Beograd 2000.
- Lipszyc A., *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma*, Kraków 2004.
- Lis I., *Święci w kulturze duchowej i ideologii Słowian prawosławnych w średniowieczu*, Kraków 2004.
- Lis-Wielgosz I., *O trwałości znaczeń. Siedemnastowieczna literatura serbska w służbie tradycji*, Poznań 2013.
- Lukić J., *Teorijska osnova književne kritike Miodraga Pavlovića*, „Zbornik Matice Srpske za književnost i jezik” 1985, t. 33, z.1, s. 289-309.
- Magarašević M., *Moderno u Pavlovićevom pesništvu*, „Poezija” 1997, nr 9, s. 54-67.
- Magarašević M., *Svetlosti književnosti*, Beograd 1990.
- Marczewska M., *Wierzba – drzewo diabelskie (z rozważań nad ludowym, językowym obrazem drzewa)*, „Kieleckie Studia Filologiczne” 1999, t. 13, s. 65-79.
- Marković S. Ž., *Srpska književnost između dva svetska rata, pojave pisci i dela*, Beograd 2004.
- Matić B., *Lepota iracionalnog*, „Književnost” 1992, nr 5-7, s. 936-940.
- Mihajlović B., *Portreti*, Beograd 1988.
- Milosavljević P., „*Gluhote*” Momčila Nastasijevića, „Letopis Matice Srpske” 1975, t. 416, z. 1-2, s. 67-75.
- Milosavljević P., *Poetika Momčila Nastasijevića*, Novi Sad 1978.
- Milošević M., *Od simbolizma do avangarde: književnokritički, književnoteorijski, književnoistorijski, esejistički i analitički tekstovi*, Novi Sad 2004.
- Milošević N., *Zidanica na pesku: književnost i metafizika: Crnjanski, Desnica, Nastasijević, Lalić, Andrić, Selimović*, Beograd 1978.

- Milošević N., *Književnost i metafizika : zidanica na pesku*, Beograd 1996.
- Mirković Č., *Izazov konkretnog*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1968-1971.
- Mišić Z., *Poezija opsednutih vedrina*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 317-327.
- Nastasijević M., *Izabrana dela I*, wyb. i przedm., M. Pavlović, Beograd 1966.
- Nastasijević M., *Izabrana dela II*, wyb. M. Pavlović, Beograd 1966.
- Nastasijević M., *Misli*, przedm. S. Vinaver, Beograd 1938.
- Naumow A.E., *Biblia w strukturze artystycznej utworów cerkiewnosłowiańskich*, Kraków 1983.
- Naumow A.E., *Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, Wrocław 1976.
- Palavestra P., *Posleratna srpska književnost 1945-1970*, Beograd 1972.
- Paluchowski W., *Filozofia człowieka u Dantego. Próba rekonstrukcji na podstawie pism Konstantego Michalskiego*, Kraków 2000, s. 183.
- Pantić M., *Andrić i Popa: ukrštaj različnosti*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 428-430.
- Pantić M., *Svet iza sveta: ogledi i kritike o srpskoj poeziji XX veka*, Kraljevo 2002.
- Paovica M., *Demonska komedija Miodraga Pavlovića*, „Letopis matice Srpske” 2002, t. 470, z. 3, s. 294-321.
- Pavković V., *Duh modernizma (eseji o srpskim pesnicima XX veka)*, Beograd 2000.
- Pavlović M., *Čitanje zamišljenog*, Novi Sad 1990.
- Pavlović M., *Dnevnik pene*, Beograd 1972.
- Pavlović M., *Eseji o srpskim pesnicima*, Beograd 1992.
- Pavlović M., *Govor o ničem*, Niš 1987.
- Pavlović M., *Hram i preobraženje*, Beograd 1989.
- Pavlović M., *Nauk o duši*, Beograd 1998.
- Pavlović M., *Ništitelji i svadbari*, Beograd 1979.
- Pavlović M., *Obredno i govorno delo*, Beograd 1986.
- Pavlović M., *Od kamena do sveta*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 327-334.
- Pavlović M., *Ogledi o narodnoj i staroj srpskoj poeziji*, Beograd 1993.
- Pavlović M., *Osam pesnika: Dučić, Dis, Srezojević, Bojić, Nastasijević, Savić-Rebac, Prodanović, Popa*, Beograd 1964.
- Pavlović M., *Otvaraju se hilendarske dveri. Putopisni zapisi*, Beograd 1997.
- Pavlović M., *Poetika modernog*, Beograd 1978.
- Pavlović M., *Poetika žrtvenog obreda*, Beograd, 1987.
- Pavlović M., *Poezija i kultura*, Beograd 1974.
- Pavlović M., *Putevi do hrama*, Beograd 1991.
- Petković N., *Nastasijevićeva pesma u nastajanju*, Beograd 1995, „Zbornik Matice Srpske za književnost i jezik” 1992, t. 40, z. 1, s. 13-50.
- Petković N., *Ogledi o srpskim pesnicima*, Beograd 2004.
- Petković N., *Poetska misao Momčila Nastasijevića*, „Izraz” 1964, nr 8/9, s. 174-192.
- Petrović M., *Tragovima hodočašća (I): o poeziji Vaska Pope*, „Književna kritika” 1987, nr 5, s. 125-139.
- Petrović M., *Tragovima hodočašća (II): o poeziji Vaska Pope*, „Književna kritika” 1987, nr 6, s. 62-74.
- Petrović M., *Univerzum Vaska Pope*, Niš 1995.
- Pervić M., *Živi pesnici*, Beograd 1963.
- Pesništvo i književna misao Miodraga Pavlovića*, red. J. Delić, Beograd 2010.
- Petrov A., *Vasko Popa i srpska srednjovekovna poezija*, „Sveske” 2007, nr 86, s. 85-89.
- Poetika Momčila Nastasijevića*, red. N. Petković, Beograd 1994.

- Poezija Miodraga Pavlovića. Zbornik radova*, red. S.Ž. Marković, Beograd 1998.
- Poezija Vaska Pope*, red. N. Petković, Beograd 1997.
- Popović B., *Epski raspon Miodraga Pavlovića*, Beograd 1985.
- Popović B., *Umetnost i umeće poezje Vaska Pope*, „Savremenik” 1975, nr 10, s. 247-254.
- Popović B., *Vasko Popa: put ka univerzalnom*, „Izraz” 1968, nr 7, s. 9-31.
- Popović B.A., *Apokalipsa se leči lepotama*, „Politika” 1991, nr 28940, s. 15-16.
- Popović B.A., *Tri principa stvaralačkog univerzuma*, [w:] Pavlović M., *Poezija*, Beograd 1986, s. 9-59.
- Popović S., *Misli Momčila Nastasijevića o književnom stvaranju*, „Srpski književni glasnik” 1937, nr 50, s. 427-431.
- Popović-Perišić N., *Groteska igra kostiju*, „Savremenik” 1975, nr 10, s. 302-313.
- Potić D., *O lepom odsutnom*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1953-1961.
- Poulet G., *Metamorfozy czasu*, tłum. W. Błońska i inni, Warszawa 1977.
- Przemiany w świadomości i kulturze duchowej narodów Jugosławii po 1991 roku*, red. J. Kornhauser, Kraków 1999.
- Radulović N., *Alhemija u poezji Vaska Pope*, [w:] *Naučni sastanak slavista u Vukove dane 8-11 IX 2010*, t. 40/2: *Srpska književnost i evropska književnost*, Beograd 2011, s. 531-539.
- Rapačka J., *Godzina Herdera: o Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Warszawa 1995.
- Ređep D., *Popodne, zamišljenost, ista*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1937-1940.
- Rogač M., *Figuralnost / figurativnost u tekstovima Momčila Nastasijevića*, Beograd 2008.
- Rosić T., *Poezija i pamćenje: pesnički iskaz u savremenoj srpskoj poezji*, Gornji Milanovac 1988.
- Runciman S., *Manicheizm sredniowieczny*, tłum. J. Prokopiuk, Katowice 2007.
- Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića*, red. N. Petković, Gornji Milanovac 1954.
- Samardžija S., „*Tragom rodne ponornice...*” : *simboli poezje Vaska Pope i usmena tradicija*, „Gradac” 1998, nr 128-130, s. 147-154.
- Sava Nemanjić – sveti Sava. Istorija i predanje. Međunarodni naučni skup SANU*, oprac. V. Đurić, Beograd 1979
- Savremena poezija*, red. S. Lukić, Beograd 1973.
- Sikora I., *Mowa kwiatów. Symbolika roślin, kwiatów i kolorów*, Wrocław 1992.
- Simović Lj., *Duplo dno: eseji o pesnicima*, Beograd 1991.
- Skerlić J., *Srpska književnost u osamnaestom veku*, Beograd 1932
- Srpski simbolizam*, red. P. Palavestra, Beograd 1985.
- Stanarević R., *Motiv vuka u modernoj srpskoj i njemačkoj lirici*, [w:] *Naučni sastanak slavista u vukove dane 13-18 IX 1994*, t. 24/2: *Počeci i razvoj moderne srpske lirike*, Beograd 1995, s. 227-236.
- Stojnić M., *Srednjovekovni motivi u prozi XX veka: M. Nastasijević i A. Bunin*, „Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor” 2001, t. 65 i 66, z.1-4, s. 65-70.
- Strani kritičari o Vasku Popi*, „Savremenik” 1975, nr 10, s. 314-318.
- Strajnić N., *Izvor i tajna*, „Delo” 1978, nr 3, s. 67-78.
- Strajnić N., „*Jasike bele*” (*Momčilo Nastasijević, pjesnik izvornog sačinjanja*), „Književna istorija” 1978, nr 10, s. 587-625.
- Strajnić N., *Momčilo Nastasijević, pjesnik izvornoga sačinjanja: doktorska disertacija*, Osijek 1976.
- Strajnić N., *U sažetom obliku*, Novi Sad 2006.

- Strumišlo J., *Emblematyczne znaczenie roślin, kwiatów i kolorów, za pośrednictwem których w nieobecności można rozmawiać*, [w:] *Ogrody północne*, red. J. Strumišlo, t. 2, Wilno 1844, s. 356-368.
- Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji. Međunarodni naučni skup SANU, t. 8, Beograd 1998.
- Šindić M., *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, Beograd 1996.
- Šukalo M., *Horizontale i vertikale (italijanske) Miodraga Pavlovića: poetička skica*, „Letopis Matice Srpske” 2008, t. 482, z. 3, s. 500-513.
- Šutić M., *Književna arhetipologija*, Beograd 2000.
- Šutić M., *Slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevića*, Beograd 1979.
- Šutić M., *Vetar i melanholija: estetika, teorija, kritika*, Beograd 1997.
- Tatarkiewicz W., *Estetyka średniowiecza*, Kraków 1962.
- Tešić G.M., *Bibliografija o Momčilu Nastasijeviću*, „Književna istorija” 1972, IV, 16, s. 741-755.
- Timčenko N., *Napomena o poemi „Daleko u nama”*, „Književnost” 1975, nr 10, s. 296-301.
- Trifunović Đ., *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*, Beograd 1990.
- Trifunović Đ., *Rečnik drevnih reči u poeziji Momčila Nastasijevića*, [w:] M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, Beograd 1968, s. 187-198.
- Urošević V., *Atanorot na Vaska Popa*, „Razgledi” 1991, nr 1-2, s. 12-15.
- Urošević V., *Na temeljima drevnih znamenja. Numerološka simbolika u kompoziciji dela nekih savremenih jugoslovenskih pesnika*, „Gradina” 1983, nr 8, s. 36-37.
- Uspienski L., *W drodze ku wieczności*, red. i tłum. K. Leśniewski, W. Misijuk, Lublin 2004.
- Vasić A., *Bibliografija Vaska Pope*, Novi Sad 2007.
- Velmar-Janković S., *Savremenici*, Beograd 1967.
- Velmar-Janković S., *Vasko Popa, čudotvorac*, „Gradac” 1998, n2 128-130, s. 43-66.
- Wodziński C., *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2009.
- Woroniecka G., *Interakcja symboliczna a hermeneutyczna kategoria przed-rozumienia*, Warszawa 1998.
- Vučković R., *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo 1979.
- Vučković R., *Problemi, pisci i dela*, Sarajevo 1974.
- Vukašinović V., *Liturgija i kultura: dvanaest ogleđa*, Beograd 2003.
- Vuković Đ., *Ars combinatoria*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 396-405.
- Vraneš A., *Bibliografija Vaska Pope*, „Književnost i jezik” 1998, nr 1, s. 145-168.
- Zorić P., *Duša i svetilište*, „Književnost” 1997, nr 9-10, s. 1395-1420.
- Zorić P., *Miodrag Pavlović, pesnik ugrožene svetosti*, „Književnost” 1996, 1-2, s. 1562-1565.
- Zorić P., *Olujno nebo u životu i pesmi*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1940-1943.
- Zorić P., *Pohvala svetlosti*, Beograd 2002.
- Zorić P., *Teme i simboli Pavlovićevog pripovedačkog sveta*, „Gradina” 1983, n4 4, s 34-40.
- Zorić P., *Vrhovi, Miodrag Pavlović, Ljubomir Simović, Matija Bečković*, Beograd 1991.
- Žunić D., *Nacionalizam i književnost. Srpska književnost 1985-1995*, Niš 2002.

Summary

Palimpsest poetics – medieval traditions revisited in 20th century Serbian poetry (as exemplified by the works of Momčilo Nastasijević, Vasko Popa, and Miodrag Pavlović)

In the 20th century, scholarly attitudes towards medieval Serbian literary heritage were noticeably reevaluated. Favourable conditions for this reevaluation had been created by published studies on Byzantine aesthetics, developing European studies on the poetics of Old Russian literature, new art movements based on the concepts of abstraction and symbolism, and an increased interest in Orthodox Christianity. In this context, the author has observed an interesting trend in 20th century Serbia, with poetry reflecting on the symbolic language of Old Serbian literature, whose aesthetic value had not been recognized or sufficiently appreciated domestically before.

The subject matter of the study is dialogic in nature, which, along with other literature on the subject, has led the author to use palimpsestic reading methods. The choice has also been motivated by the fact that some elements of the ideology of the Middle Ages were ultimately distorted through the mediatisation of contemporary culture. This distortion has made it impossible to retrieve the meanings of the 20th century literature in the light of earlier culture in accordance with the principles of historicism.

The ability of a text to constitute a dialogue with another text is understood by the author, in accordance with Harold Bloom's influence theory, as *a metaphor entailing relational matrices (representational, temporal, spiritual, and psychological)*. Thus, the author chooses metaphors, especially symbols (because of the solid foundations in literary theory), as the principal mediators of meaning at a descriptive level.

The interpretation focuses particularly on elements of poetic structure that relate to the medieval tradition, constitutive of Serbian culture. A study of these elements has allowed the author to demonstrate some enduring values of Serbian culture, and to attain her principal objective, i.e. to capture a model for the reception of medieval culture by the preeminent 20th century poets: Momčilo Nastasijević (1894-1938), Vasko Popa (1922-1991), and Miodrag Pavlović (1928). In part, this has also been due to the adoption of Bloom's influence theory.

The medieval tradition referenced by the 20th century poetry comprises, in fact, several traditions mediated by the texts of the time: the Old Testament, the New Testament, the writings of the Church Fathers, and "other books", referred to as heretical. These texts became the main basis for deriving six such traditions: biblical, patristic, Hesychastic, iconographic, folk, and Manichean. The six traditions were revisited – receptively selected in the process of their reception by the aforementioned 20th century artists.

The present thesis, due to its subject matter and the chosen presentation method, gives priority to medieval inspirations. One cannot, however, ignore the fact that these inspirations

often followed from the principles, characteristic of the literary trends of the time, adopted by the artists. By applying the framework of the dominant poetic models of the time to the selected elements of medieval traditions, the author has been able to distinguish modes of reception characteristic of the selected artists.

In essence, with regard to the medieval tradition (understood here as the totality of the suggested set of cultural phenomena), the author has observed a (neo)mannerist approach in 20th century Serbian poetry (as evidenced by disappointment in historicism leading to mythicisation, concurrent with a blend between folk and Orthodox church traditions, and the activation of intersemiotic contexts). The 20th century poets knew and appreciated the ideological and artistic accomplishments of the Serbian Middle Ages, but also held them up as a model of excellence, altogether impossible to implement in the post-war reality. Particular elements of the earlier tradition were widely used; the images became permanently imprinted in the minds of the audience, impossible to deny. What was possible, however, was to create some variations on selected subjects and to diversify the measures for their execution.

Based on the selected examples, the author intends to demonstrate that 20th century poetry was discovering its medieval roots in a (neo)mannerist way (more or less boldly or consciously). The works of Nastasijević, Popa, and Pavlović are not easily ascribed to a single literary trend. Likewise, any categorisations proposed in the present thesis are, to a large extent, a matter of convention. This is due precisely to the fact that the discussed artists rejected the strict poetic principles of their time and entered into a complex web of connections shaped by the relations between the present and the past.

In conclusion, as emphasised by the method used, the poetry of Momčilo Nastasijević, Vasko Popa, and Miodrag Pavlović is a monument to the enduring values and the artistic potential of the Middle Ages, a period in art history that many critics (especially those writing in the first half of the 20th century) have underestimated.