

ОЉА ВАСИЛЕВА

СОЗЕРЦАНИЈА ПОПИНЕ
СПОМЕН-УМЕТНОСТИ
О циклусу Ходочашћа збирке
„Усправна земља” Васка Попе

Сва слова певају ирејке што су били
Јован Дучић

1

Залазак, боравак и повратак у свет мита, сопствене историје и поновног ваздизања некада успостављених светова, у нераскидивост која истовремено везује и песника и време, (раз)омеђавајући улогу песника чија се универзалност потврђује управо залажењем у просторе широког, дубоког и вишезначног културног простора, за песника какав је Васко Попа подразумевао је нимало једноставан дијалог са уметношћу средњовековља. Мерећи гласове које остављају и дословно безгласни феномени, песник на необичан начин приводи све елементе једног универзалног стварања себи и читаоцу у исто време. Зато, колико циклус „Ходочашћа” збирке *Усправна земља* подразумева важно сведочанство трајања уметности изван њених временских оквира, толико собом носи још једну страну песникове поетике, још један облик уткивања сећања у поље које изазива слободе (што је изузетно важна реч, посебно за циклус и збирку о којима говоримо), јер управо са њом „почиње битка, почиње одбрана људскости, обесмишљене изван ње саме а нападане и споља и изнутра”¹.

¹ Иван В. Лалић, „Поезија Васка Попе”, темат „Васко Попа”, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 25, бр. 128–129–130, 1998, 32.

То је одбрана у самом свом парадоксу осуђена на трајање; она је обележје поља двоструко опасног – и по песника и по песму, а са том опасношћу су се сусрели сви песници који су на било који начин зашли у велику причу поезије и песници који знакове унутрашње кохерентности своје поетике шаљу читаоцу.

Четири су специфична знака присутна у поетици Васка Попе, међусобно условљена, четири знака од којих су три она која уоквирују песников алегоријски троугао – бескрај (митски феноменолошко-егзистенцијални нерв), игру (језичко-поетичку) и уметност (простор речи и слике), док онај један посебно одржава песникову поетику отвореном за различите песничко-митолошке експерименте (јер ни песникове митске слике од којих ће настати препознатљивост његове поетике, бар у почетку, каже Новица Петковић, нису „долазиле непосредно из ма које митологије, као што је то код неких других песника, него посредством језика”²) и представља основу на којој почивају преостале три стране троугла, јер подразумева језик искони (песничке традиције) – та четврта страна јесте прича. Ту четврту, покретну а свеprisутну сферу Попа је посебно неговао, тако што „Вадио је своју четврту страну / Љубио је ломио је трипут / И поново је на старо место скривао”³ („Мудар троугао”). Специфичност тематике у циклусу „Ходочашћа” збирке *Усјравна земља*, коју одликује песнички промишљено присвајање одређене приче⁴ Попа је имплицитно обележио питањем: Докле се простиру и какве просторе (изван)језичке стварности попуњавају унутрашњи феномени обновљени митском рефигурацијом?

Изнутра тињајуће, везивно ткиво све четири стране песникове поетике које смо издвојили јесте облик. Он је тај који држи песму и који држи *ћела* Попине уметности, отварајући слојевитост стваралачког памћења. Та тела песникове уметности, од *Коре* па све до *Усјравне земље*, одликује истоврсна инверзна репрезентација – алегоризован језик јединке који у непрекинутом *крейшању* истовремено призива две супротне стране – трагику и апсурд, али и трајање у песми (језику). Константна диморфност Попине поетике доказ је жеље за свођењем почетка и краја у сржи феномена који се опева. Стога се и сам песник не пита олако „како живети

² Новица Петковић, „Увод у тумачење Попине поетике”, у: *Поезија Васка Попе* (зборник радова), Институт за књижевност и уметност, Београд 1997, 24.

³ Сви стихови из Попиних збирки биће навођени према издању: *Васко Попа*, прир. Драган Хамовић, Антологијска едисија Десет векова српске књижевности, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад 2015.

⁴ Директан поглед у бескрај подразумева причу „која се завршава / Пре свога почетка / И која почиње / После свог завршетка”, записује Попа у песми „Прича о једној причи” (збирка *Сјоредно небо*).

нерастргнут између та два бескраја, између оног сабласног у себи и оног окрутног око себе?“ („Речити тренутак“), како сабрати сопствени глас који константно дели оно сабласно присно (лично тумачење) и оно универзално окрутно (историју)? У јединственој динамици циклуса о ком говоримо преплићу се језик песме и језик манастира (његов језик је његова унутрашњост – фреске), у чему је основа друге врсте песникове игре која се само донекле одваја од оне егзистенцијално-језичке у претходним збиркама. Сличну потврду о читавом *језичком сисџему уметности* над којим се нашао посматрач можемо наћи још у јединственом погледу Јована Дучића који „језик“ и „лик“ једног града препознаје по његовим „унутрашњим истинама“⁵. Ширећи митолошко-симболичку подлогу своје спомен-уметности, Попа удвостручава унутрашње (уметничке) истине константом која обезбеђује најјачи динамички преплет два лика/лица уметности – језика и слике.

Различитим *облицима* уметности и њој природене егзистенције Попа одржава песму. Простор песме и простор слике у тренутку кад тај исти простор „сам себе дели / на две живе половине“ („Трагови хромога вука“) потврда су двоструке онтологије у спомен-циклусу, чињеницом да обележја једног света постају знакови другог и обрнуто (средњи век у садашњости и садашњост у средњем веку). И сам појам обрнуте перспективе (у чијем подтексту је мењање улога) у средњовековном сликарству (Успенски) пре свега има симболички значај у Попином циклусу „Ходочашћа“ јер доминантну улогу преузима *поглед*. Централно место у Попиној песми (као у распореду средњовековне слике) заузима феномен који је вишегласан и универзалан, проговара у име једног народа и његове културе (историје), док му глас ходочасника (који језички обликује нешто што је препуњено смислом) не унесе привид унисонности и индивидуалности. Тај централни феномен, бивајући попуњен митским, отвара своје просторе другачијим а опет исконским творачким принципима: бескрај на овај начин постаје поновна потрага, моћ срасла само са вечним бићем као што су манастири и њихове фреске.

Простор унутрашњег погледа попуњава разговор два уметника. Око песника и око сликара истоврсна су репрезентација и опипљивог (рецимо, стварање по узору) и оног духовног, метафизичког. Уосталом, још важније је споменути и то да су за Попу очи управо те које се безгласно враћају у просторе извора и искони (са значајним „уверењем да је неопходно прибавити ново повере-

⁵ Јован Дучић, *Градови и химере*, Сабрана дела у седам књига, Штампар Макарије, Београд 2008, 29.

ње речима, али речима народа, првог језико-творца⁶). Оно што су за песника речи-кључеви, за сликара су то боје, јер „Сликареве су очи извори, не само огледала. (...) Зато, кад сликар уме да говори, може му се веровати на реч, више него икоме. Речи су његове златоносне” („Сликарева реч”)⁷. Носилац изворне речи овде постаје и сликар, а не само песник, као потврда највеће духовно-стваралачке свести оних који причу искони уподобљавају сопственој космогонији. Онако како су сликареве очи извори, дакле оно у шта тек прави посматрач може проникнути, тако ни фреске нису једноставно огледало уметничког погледа.

Поред погледа и (об)лика који песниковим световима обезбеђују различите перспективе посматрања, још један значајан мотив, још од збирке *Кора*, постају *прагови*, као завршни израз песникових игара. Они су у вези са Попиним односом према језику и знаку, а призивају и песников систем заснован на дифузним траговима које речи као прави феномен остављају: речи-кости, као загонетке бескраја, речи-жеравице које су у сржи игре, и речи-змије, као отелотворење орфејског принципа (јер „због њих мораш научити да свираш у чаробну фрулу” – „Извор живе речи”), јесу категорије које се управо приписују свакој од три или четири специфичности Попине поезије. Међутим, само речи-кључеви обезбеђују траг који ће остати за песмом, јер „Те речи јесу и саме зачетак песме” („Извор живе речи”).

Ходање „са очевим штапом у руци” у том контексту може да представља најмање двоструки симболички траг: један води директно до Светог Саве, који као вучји пастир и „највећи путник међу Србима средњег века”⁸ проговара на почетку песничког ходочашћа док други, дубљи симбол одводи тумача до основе Попине (ауто)поетике: тај штап, који је притом очев, знак вишеструког наслеђа још од народне књижевности, симболизује све песникове очеве, и то очеве који су променили срж творачког и протејског, *очеве самих речи*: од народних песама, средњовековних песника и писаца, до песникових духовних сродника, јер чињеница је да „код правих песника увек чујемо двопев: њиховом се гласу придружује глас самога природног језика из дубина наше културе као из нашег прапамћења”⁹.

⁶ Драган Хамовић, „Вук загонетач из Усправне земље”, предговор у: *Васко Поја*, 21.

⁷ Васко Попа, „Записи о сликама и сликарима”, есеј „Сликарева реч”, у: Васко Попа, *Песме*, „Драганић”, Београд 2008.

⁸ Милан Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Просвета, Београд 1975, 32.

⁹ Новица Петковић, „Сликвна подлога Попинога стиха”, у: *Словенске ичеле у Грачаници*, изабрао и приредио Драган Хамовић, Завод за уџбенике, Београд 2007, 132.

Тај двопев увод је у песничко стварање још једне двострукости – отвореност простора различитих ходочашћа, чиме се експлицитно руши мит о нужности стваралачке изолованости, наспрам целине и затворености препознате језичке визије.

У самој оквирној песми, а од овог композиционог принципа Васко Попа не одустаје ни у другим својим збиркама¹⁰, песник читаоца суптилно уводи у стварање посве новог мита који је у истој кохерентности начео управо Звездозанац, Стваралац иза кога се траг бескраја претвара у његове речи које су „Лепше него свет / Нико не сме у њих да се загледа” („Звездозанчева оставштина”). У песми „Ходочашћа” зато и не следе случајно стихови везани за саме речи које ходочасника „одводе” светим путем (на исти начин се интерполирају знакови судбине у циклусу „Косово поље” кад кос „наглас чита / Тајна слова расута по пољу”), чија је одгонетка не тако близу. Напротив, она је у зачетку. Навешћемо почетне стихове:

*Ходам са очевим шћијајом у руци
Са ујаљеним срцем на шћијају*

*Сћиојала ми сричу слова
Која ми светишћи јујшћи исћисује
(„Ходочашћа”)*

Мотив трага, као што смо рекли, појављује се још од *Коре* заједно са мотивима друма и путовања. За лирског субјекта који је кренуо на пут подједнаку јачину има чињеница да друм којим се он креће оживљава („Друм уздахне / Дубоким тамним уздахом”, „Путовање”), али и да траг који оставља свака активност ван херметичког круга егзистенције (који најгласније потврђује циклус „Игре” збирке *Нејочин-јоље*) такође подразумева обриси хаотичности и велике загонетке, јер „се деле кад се множе” и „одузимају кад се сабирају” („Заборава брор”). Стихови које смо навели развијају исту песничку технику коју је покренуо циклус „Липа насред срца”¹¹

¹⁰ Од циклуса „Игре” у збирци *Нејочин-јоље* који има три оквирне песме у својству пролога – песма „Пре игре”, разраде – „Између игара” и епилога – „После игре”, преко циклуса „Врати ми моје крпице”, „Белутак”, „Зев над зевовима” и циклуса „Небески прстен” збирке *Сћоредно небо*, циклуса „Повратак у Београд” збирке *Усћравна земља*, па све до „Мале кутије”, која реактивира исти принцип циклусног компоновања са истакнутом оквирном песмом, Попа интенционално усмерава композиционо-семантичку реверзибилност. Јер, онолико колико оквирна песма може пружити један вид разрешења алегорије, толико може и усложнити песникову поруку и разложити је на нивое чије су ознаке песме самог циклуса.

¹¹ Из њега се техником кутије у кутији посебно издвајају песме целе изграђене по овом принципу, „Змај у утроби” и „Риба у души” (*Сћоредно небо*).

– лирско сажимање света и његових саставних делова по принципу кутије у кутији. У таквом песничком маниру читалац затиче свет у свету који се палимпсестно ниже („са очевим штапом у руци / Са упаљеним срцем *на* штапу”, истакла О. В.). Заштита од заборава лирском субјекту постаје понављање знака (цртање по песку), и то визуелне репрезентације исте оне приче коју треба да представи. Постављањем песничког гласа у простор који је до пола исписан митом и историјом, а од пола га чека песничко дописивање визионарског али искуственог, Попа окреће сопствену песму око централне осе – језика. Језички Одисеј ове песме коме „Стопала (ми) сричу слова / Која (ми) свети пут испишује” проговара о стварању сопственог кода, знака на ком ће почивати сва снага песникових метафора, огледала која воде другој страни универзалне Речи. Тај знак који песнички субјект урезује несвестан је, зато и не може добити одгонетку, а сама загонетка представљена је небеским знамењима увек кад се жели повратак на поље обележено игром: „Далеко сам још од тога / Да их одгонетнем / За сада ми на вучје сазвежђе личе”, каже песник оквирне песме циклуса.

Интересантно је то да у промишљању композиције песник одлучује да првој оквирној песми, која протиче у знаку саображавања памћења и песме, са очевим и очинским речима које подупиру свети пут обезбеди саговорника песмом „Хиландар”. Њом ће супротставити фигуру-носиоца која је песмом „Ходочашћа” поверена Светом Сави, мушком принципу, другој фигури која светом песме проноси библијску, лалићевску симболику Мајке, Богородице. Овај женски принцип, насупрот доминантној фигури Св. Саве (који са обележјем бога¹² и вука наставља свој пут зачет оквирном песмом „Ходочашћа”, пут који уводи у „песму укрштених путева”), у основи је изграђен на истој линији као и сама фигура Св. Саве – биће неземаљских обележја које се креће просторима свакодневности. Овај композициони принцип налазимо у свету народне књижевности која је фантастички и фантазијски принцип неговала динамичким и симболичким преплетом неземаљског и земаљског бића или простора.

Поред наведеног, у основи песме „Хиландар” налази се још један елемент који своје значење може прибавити управо у симболичком слоју народних песама – број три. Поред тога што се у основи овог броја крије троугао, онај језичко-феноменолошки принцип Попине поезије који одише трагиком и безизлазом, лирски

¹² Већ у XIII веку се Св. Сава поистовећује са старозаветним Богом; као и Бог показивао се у лику путника или просјака. Више у: *Словенска митологија*, енциклопедијски речник, ред. Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, Zeptr book world, Београд 2001, 476.

субјект зазивањем света утопије све три руке Богородице Тројеручице наглашава свој лични однос према уметности. Сваки длан Богородице Тројеручице представља један семантичко-симболички искорак: утопија првог длана нуди „Да се у чаробном мору окупам”, другог „Да се слатког наједем камења”, док утопија трећег длана позива песника-ходочасника који ће своје место наћи у најпоузданијем али недодирљивом свету, свету песме, са жељом „да у гнезду стихова преноћим”. Све три жеље, као три обраћања-молитве Богородици, у својој основи крију *захѿев за ѿреображењем*. Ослобођење тела у чаробном мору у први план поставља окретање од телесности, трансформацију као зазивање постојаности простора духовно-језичког. Други и трећи длан који прихватају ходочасника треба да обезбеде преображај душе која је на изабраном путу једном морала бити савладана мраком и безизлазом. Камењу (значајном симболу Попине поезије уопште, које Св. Сава у наредном циклусу „порађа”, тј. преображава из неживог у живо) и стиховима, а ова два мотива-симбола увек иду заједно, због свог симболичког потенцијала издржљивости и непроменљивости, Попа супротставља оку видљиве, материјалне, изразито социјалне (изванјезичке) ствари – прах и глад, као неминовно присећање на двострукост „златног доба” немањихке државе које је имало и свој сјај, али и дубоко укореењен унутрашњи немир пресликан на свест и поглед песничког субјекта („док ми не падне хиљаду магли на очи”).

2

Тражећи везивно ткиво које ће једног светитеља, архиепископа, саображавалачком снагом провести путевима до савременог песника који се промишљено креће просторима изабраних српских средњовековних манастира (Хиландара, чији је Католикон подигао краљ Милутин 1293/1303. године, као одраз јачине српске државе; Каленића, који задивљује својом архитектуром и сликарством; Жиче, која се живописношћу свог простора и историјском улогом одваја од осталих манастира; Сопоћана, чије фреско-сликарство остаје ненадмашно; Манасије, која је поникла на великом страдању Срба од турске руке, па све до Сентандреје која, као и Хиландар, излази из оквира тадашње и садашње државе, а представља трајни запис о додиру живота и уметности Срба принуђених да напусте границе своје земље), Попа је вековно-универзални, посвећенички и трагички дух видео у несумњивом *дијалогу ѿсеме и слике* од којих ће настати прича. Тако је песникова окренутост градњи онога што Борислав Радовић назива „кружном уметношћу”, довршеношћу коју само фреска заједно са тумачењем

достиге у оку посматрача, подложна за размену погледа различитих уметности. Онако како Попа полаже темеље једном од најзначајнијих дијалога између два уметника у есеју „Сликарева реч”, тако и Радовић на истом трагу прати развијену слику оне уметности у чијем кругу видимо отелотворење тројства – творца, алхемију дела и читаоца – слику над којом се мора упутити једна изванредна „похвала сликару”. Уосталом, сам уметник је „видилац који, за часак одлаже палету и кичицу, и одмиче се од платна, израња из своје визије управо да би протрљао и наше очи”¹³, поручује Радовић на особен начин мешајући живот и стварање, оне елементе који су код Попе подразумевано језички, затворени у високоиндивидуализован симбол стварања – реч и песму. У оквирима Радовићевог тројства песма уводница Попиног циклуса покренула је сву загонетност пута песничког субјекта који ће шифровану поруку исписану штапом преточити у представљање тежине улоге онога који се налази пред тумачењем унутрашњости – језика и речи саме фреске (слике), па све до Београда у који се враћа последњим циклусом збирке.

Својим лирским записом о сликаревим речима Попа наговештава песничку страну феномена слике, јер „свака сликарева реч могла би се унети у један речник боја и облика”, чији цео систем развија управо песник-одгонетач:

Да ли да га [сликарев речник боја – О. В.] научимо напамет, па да, најзад, знамо шта каже црвено, шта не каже плаво, шта крије бело, шта открива црно, куда одлази права линија, откуда се враћа крива, на које зло слуги троугао, на које добро круг? („Сликарева реч”)

Попа је овим лирско-феноменолошким записом о уметнику-сликару и његовом делу покренуо јединствен *језик боја* који ће кроз стилове средњовековног живописа добити посебну улогу у песмама „Хиландар”, „Жича”, „Сопоћани” и „Манасија”. Као да на том путу уткива у своју мисао боје-загонетке света универзалне двострукости Пола Елијара (јер „Док на једном месту мога срца пребива јад, / То на другом видим веома јасно, ја сам нада и светлуцаво / шаренило”, песма „Језик боја”¹⁴), Попа на трагу Елијара језик боја гради као право тело „које ће дуго опстати”. Из наведеног записа нашег песника крије се метафорички потенцијал сваке

¹³ Борислав Радовић, *Рвање с анђелом и дружи зајиси*, Нолит, Београд 1996, 8.

¹⁴ Хуго Фридрих, *Сиркуијера модерне лирике*, Светови, Нови Сад 2003, 297.

од боја, тако да оно што постаје необично у Попиним метафорама „садржано је у њиховом материјалу. Помоћу њега оне обичан и уобичајен свет премештају у неку чулима и смислу страну сферу”.¹⁵ Зато и не чуде боје које је за свој запис Попа узео¹⁶: црвено које треба нешто да „каже” читамо у антропоморфизованој слици „Црвене госпође Жиче”, манастира који се својим колоритом издваја, док су многе његове фреске (речи) уништене, што је разлог због ког се Жича код песника не узима као алегија унутрашњег живота уметника, већ као здање-узданица чији је историјски значај највећи (њено тело је несаломиво; она је седиште независне српске архиепископије са Савиним ликом као њеним обележјем). Уосталом, Жича, коју су подигли Стефан Првовенчани и Свети Сава (1208–1215), један је од почетних споменика рашке архитектонске школе,¹⁷ а ово је посебно важно због песниковог одабира манастира којем ће посветити песму. Све одлике манастира у овој песми као да су ту да зборе саме о себи: историја о простору, као и простор о историји („зрели таласи жита” као простор у потпуности антиаскетски наспрам „троугла у пламену”, на размеђи два историјска пута) као што сам песник за црвену боју везује „казивање”. Жича својом ванредном појавом и великом причом (крунисање свих Немањића од Св. Саве) уосталом своје место налази и у савременим прозним делима¹⁸.

Као што манастир Каленић представља једно од темена троугла (који чине Раваница и Љубостиња), тако се као један од највећих феномена песме „Жича” јавља симболички потенцијал места на ком је она саграђена. Самим тим што песник каже да „стојиш на самом врху / Изабраног троугла у пламену”, троугла који у есеју „Сликареве речи” слугује на зло, он Жичу утква у само језгро мотива-симбола који је присутан од прве његове збирке. Као што се у игри „мудрог троугла” из истоимене песме трагика бескраја налази у самом средишту, у сржи његовог постојања, тако и Жича,

¹⁵ Исто, 226.

¹⁶ Радован Поповић подсећа на то да је Попа био уредник едиције „Уметнички споменици Југославије” у издању Српске књижевне задруге, док је главни уредник био Иван В. Лалић. Више у: Радован Поповић, *Васко Попа, мит и маџија*, Службени гласник, Београд 2009, 71.

¹⁷ Жича није задржала сву раскош и монументалност нашег средњовековног сликарства као Сопоћани или Манасија, али оријентални нерв у сликарској техници и чињеница да интензивност плаве боје доминира на одећи у ширем контексту Жичу приближава Попиним симболичким спеговима у осталим песмама. Више о жичком фреско-сликарству у: Милан Кашанин, Ђурђе Бошковић, Павле Мијовић, *Жича: историја, архитектура, сликарство*, Књижевне новине, Београд 1969.

¹⁸ Роман Горана Петровића *Ојсада цркве Светог Сиса* протиче у знаку симболичких варијација једног манастира и средњовековне историје.

манастир представљен чистом антропоморфизацијом, као жена која се креће „У пратњи свог женика сунца”, у пределу који се по свему супротставља средњовековном аскетизму, носи дијалектику свог положаја. Жича се „географским положајем одвајала од других манастира. Ниједна краљевска задужбина није се у држави Немањића налазила северније од ње – требало је да независна српска архиепископија буде подједнако удаљена и од византијског Цариграда и од латинског Рима”.¹⁹ Она је вођа у троуглу који ће пркосити „и сунцосеку / И житоскврнитељу / Из два царска угла” под њом.

Чињеница да нема севернијег манастира од ње, као ни значајнијег манастира у историјском смислу, упућује на то да реч народа, његова историја и митологија, свесрпско осећање, уводи читаоца у вучју али „усправну” земљу, у темеље вертикале²⁰, реч која се налази у основи песникових игара облицима (језичке) егзистенције још од циклуса „Далеко у нама”, кад „Дижемо руке / Улица се у небо пење” („Далеко у нама, 1”), док „госпођа” Жича из нашег циклуса исто тако пркосно и неповратно корача искључиво „у правцу своје висине” („Жича”), и то „У једино могућем правцу”. Еротичност у песниковом гласу на коју је указала Светлана Велмар-Јанковић²¹ у читаочево памћење призива песму „Моја Раваница” Милоша Црњанског, која на сличан начин (антропоморфизацијом) речи лирског субјекта уткива у фигуру-симбол Богородице, „Једине драге пред којом клечим, / јер на њој не могу ни моје / блудне горке очи невеселе / да оставе трага”²². Око и траг код Попе у песми М. Црњанског се претапају у мирис, око и траг. Притајени звук самоунижења се може наћи и код Попе у стиховима којима се највидљивије претапају биће лирског субјекта и Жича („Из мога срца излазиш” и „Корачај љубим ти корак”).

За црну боју у есеју Попа одлучује да свѐже откриће. Доминантну симболику црне боје налазимо у песми „Хиландар”, у којој се песничка интерполација сопственог духовног света читава на икони Богородице Тројеручице, једној од два знамења манастира. Сама фреска је део целине манастира, али песник узима још један део већ наведене подељености – длан – духовну блискост и сродство са Мајком чије ће руке лирском субјекту омогућити оства-

¹⁹ Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича...*, 5.

²⁰ О Попином претварању песничке хоризонтале у вертикалу, у „тај крунски резултат Попиног модерног ’митологизма’” говори Драган Хамовић у наведеном предговору (27).

²¹ У тексту „Васко Попа, чудотворац” часописа *Градац* Светлана Велмар-Јанковић пише о еротичности према ономе *џи* коме се обраћа и зазива из света песник (61).

²² Милош Црњански, *Песме*, прир. Миљивој Ненин, Каирос, Сремски Карловци 2013.

рење жудње за другачијим светом, што је у основи песничког пута који води открићу. Међутим, црну боју у првом, издвојеном стиху Попа везује за Богородицу речима „Црна мајко Тројеручице”, апострофом која црно уводи као присутност али је више до краја песме не спомиње, она је подразумевана у судбинско-историјском страдању и у општечовечанском, духовном затамњењу.

Међутим, ако наставимо у овом смеру тумачења боја песниковим сопственим унутарцитатним сегментима, кад један текст може бити, и често и јесте, кључ за онај други, као најинтригантније питање се поставља питање плаве боје. Наиме, зашто се Попа одлучује за поглед с наличја, јер, подсетимо, њега интересује „шта *не каже* плаво” (истакла О. В.)? Боје византијске уметности – плава и златна – јесу боје предводнице у српском средњовековном сликарству, које је најчвршћи културни дијалог водило управо са Византијом. Њихова симболичка вредност везана је колико за семантику саме слике (фреске), толико и за појачавање семантичког потенцијала Попине поетике. Плава боја као најмање материјална од свих боја²³ представља позив у простор са друге стране. У сликарству она представља основни језик слике, чије ће облике које плаво ствара посматрач тумачити, док у Попиној песми ова боја поприма елементе филозофског. Поред тога што је плаво везано за бескрај, а сетимо се да је бескрај један од четири карактеристична знака песникове поетике, оно је у речницима симбола описано као саткано од нагомилане празнине, траг који у исти мах и раствара облике, олакшава их и отвара.²⁴

Плаво тако не каже да је одговор на праву семантику слике песма и њен језик. Стога Попа једино експлицитно спомиње плаво и златно у песми „Манасија”, а ову боју „отвара” њеним небеским аналогонима – звездама и небом: „Зографе / Шта ли видиш на дну ноћи // Златно и плаво / Последња звезда у души / Последњи бескрај у оку”. Ткање међууметничког дијалога два ствараоца – песника и сликара – Попа је експлицитно изразио управо песмом „Манасија”, имплицитно наговештавајући разговор два уметника у песмама које следе, „Каленић” и „Сопоћани”. Плаво, тако, не каже ништа о заводљивости неба, о тежини пространства, чиме се директно (поетички) одваја од простора у себи ширећи га на отворен простор ван себе, који уплиће и језикотворачки принцип. Зато и плаво, као једна у низу амбивалентности, треба да покаже другу страну поетике – двоструко језичко стварање.

²³ Жан Шевалије, Ален Гербран, *Речник симбола – митови, снови, обичаји, институције, облици, ликови, боје, бројеви*, превод и адаптација Павле Секеруш, Stylos art, Нови Сад 2013, 713.

²⁴ Исто.

За песника какав је Васко Попа Манасија (Стефан Лазаревић, грађена 1406–1418) је значила повратак у један сегмент српске историје који је остао интегрални део културе и писмености до данас – интерференцију уметности, стилова и историја.²⁵ Једна реч слике манастира која је посебно могла утицати на развијање Попине симболике јесте значајна представа *вука* на јастуку на коме стоји деспот Стефан.²⁶ Утицај западних уметности, као и укрштање византијског и позноготичког стила са егзотичном орнаментиком, значајно се читавао у сликарству, а песник какав је Попа лирски је контекстуализовао историју манастира у оку, како сликара-уметника, тако и песника-ствараоца, само једним стихом рефренског карактера: „Зографе / Докле твој поглед допире / Чујеш ли коњицу ноћи / Алах ил илалах”. Зато се плава и златна везују за мотиве-симболе кружног, херметичког карактера: у првој строфи за прстен и јабуку, у чијој унутрашњости је у једној од игара облицима егзистенције живео и сам лирски субјект (у тренутку кад предмет живи у песнику колико и песник у предмету); за јабуку која је воће бесмртности, постојаности и прстен који симболизује уметничку, језичку и духовну нераскидивост. Златна боја као симбол сунца, оног духовног и метафизичког, директно се супротставља „коњици ноћи”, историјској неумитности, у којој уметник оставља печат језиком својих боја.

Зографов поглед (а важно је рећи да је, по свему судећи, у Манасији постојао један главни сликар²⁷) у Попиној песми није заклоњен ни замагљен историјском неумитношћу, већ песник са ове стране света, његов стваралачки саговорник, тражи одговоре на питања оних који су створили традицију у другачијим околностима. Отуд преовладавање симбола бескраја, симбола уметничког склада и савршености која је безвремена, док се крај песме враћа свом почетку у кружној композицији – једино овакав бескрај код Попе може имати позитивну конотацију, јер је дубоко укорењен у оно што је око могло да види у српској средњовековној уметности, али и данас. Последњом строфом се семантика боја средњовековног уметника открива свезивањем са најдубљим космолошким симболима Попине уметности – звездом, бескрајем и оком. Зато и не чуди што последња строфа и доноси другачији распоред боја:

²⁵ *Манасија: историја – живопис*, ред. Стеван Томић, Радомир Николић, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1964, 50.

²⁶ Вучја симболика, која прати песника кроз многе збирке, у књигама српске средњовековне историје уметности тумачи се као одраз хералдичког карактера уметности: „У средњем веку он је [вук – О. В.] чак симбол Срба. Његова представа налазила се на грбовима српских великаша у то доба и свакако је настала под утицајем западне хералдике” (исто, 55).

²⁷ Исто, 88.

на почетку песме прво место је добила плава боја, док у последњој строфи ова улога припада златној, симболу раскоши и постојаности. Душу-звезду као свет у свету Попа ставља на исте основе као постојање бескраја у оку („Последња звезда у души / Последњи бескрај у оку”). Несумњиво је да разне врсте погледа песник управо семантички деривира из основног погледа у различите облике српске средњовековне уметности, који се необичним метафоричким спеговима враћају најслојевитијим облицима егзистенције. Зато сама егзистенција и није тема Попиног циклуса, јер представља имплицитни, подразумевани оквир, као и историја сама. И у овој песми време је ипак „зубе поломило”.

Иако у завршној песми „Сентандреја” изостаје симболички потенцијал плаве боје, овај поступак баш зато може да одговори на питање шта то не каже плаво. Јер, ова последња песма циклуса своју просторно-временску маркираност одваја од сјаја српске средњовековне уметности²⁸, али не и од универзално-семантичког потенцијала уметности Срба. На новоизграђеном простору, који није био примарно српски, проговара и другачија уметност, сликарство у ком преовладава златна боја, као и барокни и рококо украси. Читава песма испевана је у знаку броја седам, заокружености и коначности, у знаку Аполоновог броја²⁹ који се налази у сржи творачког, као и у оном симболичко-семантичком потенцијалу вертикале, јер, како каже песнички субјект: „Бежала си до краја вечности / Учинила још седам корака / Према северу”. Ови уводни стихови омеђавају простор Сентандреје као живописан микропростор из ког се издиже седам торњева³⁰, односно седам цркава, од којих су четири српске. Још један круг митског простора – језика мањине у земљи-гуђини – отвара управо ова песма, односно њен антропоморфизовани простор.

Све је овде у знаку одбране („Запалила си испод кубета / Седам стараца храстова / И прелила их вином”), настанка („Извадила из рајске реке / Лобању свог имењака свеца / И на темену јој саградила / Седам сунцомоља”) и трајања („Помирисала си цвет перунике / Затворила се у небеску круницу / И заћутала”). Одбрана од историје значила је бег у крај који ће омогућити исповедање језика и вере, где ће „седам стараца храстова” бити основа за њено постојање; творба самог мита настанка овог места (а не једне цркве) за Попу је значила отварање *моштва-симбола* *злаве* још од песме

²⁸ Са Великом сеобом Срба и њеним предводником Арсенијем Чарнојевићем почиње насељавање Јужних Словена на подручје Мађарске, односно Сентандреје. Више у: Пал Фојт, *Сенџандреја*, збирка Корвина, [Б. м., б. и., б. г.], 3.

²⁹ Ж. Шевалије, А. Гербран, *Речник симбола*, 816–822.

³⁰ П. Фојт, *Сенџандреја*, 5.

„Глава бескућница”, па све до циклуса који су обележени симболиком обезглављености и њеним естетичко-историјским потенцијалом у циклусу „Косово поље” у ком се венцоношчева глава претвара у „Светлозарну своју задужбину / И сунчеву намесницу”, у процват на месту где треба да буде глава, као човек наспрам историје; на крају, знак трајања постаје гугутка као симбол мира, док се једном речју, „перуника”, која води натраг до словенског бога Перуна, покреће заједнички симбол народа Јужних Словена.³¹ Митски потенцијал главе која је изашла из Дунава, „рајске реке”, истакнут је песнику омиљеним мотивима сунца и сунцокрета, у којима се код ствараоца *Ѕйоредноџ неба* „стичу путеви / Сваког срца и сваке звезде” („Звездознанчева смрт”), као симболичко ницање државе у држави, културе у култури и срца у вери.

3

Оно што је посматрачевом оку³² најпре доступно су боје, али лична перспектива одређује само тумачење слике. Поглед лирског субјекта у тренутку кад се налази пред здањем или фреском заправо је двоструко посредован, јер „у систему обрнуте перспективе не подударују се уметникова тачка гледања и тачка гледања гледаоца (сликарског дела)”.³³ Уметникова позиција је позиција посматрача који учествује у том свету, наставља Успенски, тако да је перспектива Попиног лирског субјекта попримила облике тумачења тумаченог. Језик песме и језик слике воде исконској жељи да се реконструише и семантички прошири она реалност (стварност) коју је средњовековни уметник имао пред собом. Зато се Попа ослања на (песнички) репрезентативне делове једне целине, ширећи загонетку, али и свепрожимајуће осећање припадања, иако ни песнику ни читаоцу није увек јасно „који се елементи слике треба да схвате непосредно, као самостални знакови, а који имају помоћну, синтаксичку улогу, учествују у образовању сложенијих знакова”³⁴. Наведеним промишљеним *начином* компоновања служе се оба уметника, и то је основна везивна и динамичка тачка њиховог дијалога.

Отуд песников двострука борба са видљивим и невидљивим које је још у основе свог „језика” уткао сликар у песниковом есеју „Сликареве речи”. Песма „Сопоћани” јесте песма-саговорница

³¹ Луј Леже, *Словенска митологија*, Графос, Београд 1984, 62.

³² О читавом систему моћи вида и погледа писала је Светлана Велмар-Јанковић, на примерима из збирке *Кора*, 46–49.

³³ Борис Андрејевич Успенски, *Поешика композиције • Семииошика иконе*, избор и превод Новица Петковић, Нолит, Београд 1979, 324.

³⁴ Исто, 280.

песме „Манасија”, јер заједно са њом нуди један значајан пут паралелног читања оне кружне уметности песника-уметника и сликара-уметника. Сопоћани (манастир саграђен 1255. године) јесте задужбина краља Уроша Првог, смештена у рашкој области, са основном одликом рашког фреско-сликарства – да се на једном зиду налази једна фреска (од земље до неба, како сам Попа каже). Читава песма је испевана у једном од неосимболистичких захтева – смењивању видљивог и невидљивог, тумачења и алузије. У њеној основи налази се монументалан, целовит *мит о стварању*, проширен до библијских алузија (кроз „капије вечног пролећа”) и почетног мита о стварању свега, да би се ова прича у песми „Манасија” сузила на само једног уметника чији се језик тумачи. Монументалност сопоћанског сликарства песник је нагласио у дистисима којима се улази колико у сам процес стварања, толико и у оно већ створено што песниково око гледа (јер, присетимо се записа „Песма”: „убрзо то твоје, од тебе створено, стане по белом свету да хода, и оно, по своме”):

*Румени мир снаге
Зрели мир величине
(...)
Млада лейиша њоноса
Месечарска сиџурносѝ
(„Сопоћани”)*

Ове стихове повезује промишљеност Попиног компоновања кроз инсистирање на истим конструкцијама: придев + именица као опис и симбол у исто време, као „својство + носилац тог својства”³⁵ (употреба тзв. генитивних и атрибутивних метафора карактеристичних за модерну поезију код Попе наглашава све елементе живописа; друкчије речено, сликовитост израза одговара насликаном). Први дистих директно упућује на класицистичку црту сопоћанског живописа „које одликовало се светлим бојама и пластичношћу фигура, модулираном мноштвом ситних линија”³⁶ (а сетимо се само симбола длана и његових линија у Попиној поезији), као једном од одлика рашког стила, међутим ни сопоћанско сликарство није прошло без обележја других културних средина. „Румени мир снаге” упућује на песникову везаност за боје које говоре: црвена овде симболизује младост, индивидуализам и свежину,

³⁵ Више у: Радивоје Микић, „Жанровски цитати у поезији Васка Попе”, *Поезија Васка Попе*, 117–141.

³⁶ Војислав Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Српска књижевна задруга – Просвета, Београд 1963, 9.

док својом снагом потврђује другу страну складне лепоте – зрелост и величину.

Други дистих са мрачнијим тоновима („Месечарска сигурност”) у оку мајстора који слика поставља обресе двострукости сопоћанског живописа³⁷ који га и одвајају од сликарства осталих средњовековних манастира. Један стилски израз одликује мир, светлост и склад са узором у античким мотивима, дакле један класицистички принцип у својој суштини, који се у потпуности може применити и на сам Попин однос према стварању (а о једној страни класицистичког нерва у Попином изразу писао је још Зоран Мишић). Други сликарски стил у припрати прати тамнији израз, одликује га наративност, драматичност и таман колорит, још једна диморфност хоризонталног пространства овог манастира. После првог дистиха који лежи у основи сопоћанског живописа следе стихови као пример песничког тумачења онога што је сликарево око видело „Од златних птица под земљом”, умећући естетички нерв митској опозицији горе-доле, па све „До силног воћа на небу”, од прве до последње линије једне слике. Рађање и смрт налазе се у једном језику слике.

Спомињући веома значајну категорију свог песништва уопште – облик који једини има моћ претапања и претварања („Докони облици / Прерушени / У руно изненађења”, „На зиду”), Попа смешта кулминацију створеног у средину своје песме, док други део обојен вечношћу и „месечарском сигурношћу” отпочиње борбом са временом које је, попут дидаскалије, смештено у заграду, као неименовани а увек присутни контрапункт уметности и њеној безвремености. Други део песме (после оног редукованог стиха „(Време је уједало”), који одликује сплет симбола везаних за историјске прилике тадашње српске државе али и залазак у представу-знак времена „светих ратника” чије су обележје мачеви („И капије вечног пролећа / И светло оружје среће”), припрема знамења која се налазе спремна у оку посматрача (и песника и сликара) да оставе уметнички траг који ће повести највећу борбу са временом и ову битку још и добити.

По чему знамо да је поље уметности добило борбу против поља историје (стварности)? Свесност сликара више је него присутна, иако оквир постојања, кад „У десници мајстора / Дамари света бију”, на оној истој десној руци венцоносца на коју слеће кос и започиње своју песму вече уочи боја на Косову пољу („Вечера на Косову пољу”), обзнањује своје присуство, међутим у вечитој игри времена и свараоца који у свом оку носи све приче о свету, док

³⁷ Исто, 52.

време гризе, а уметник истрајава, победу односи стварање и створено („(Време је уједало / И зубе поломило”).

Сличну поставку о стварању два времена и две перспективе у песми „Каленић” такође изнутра обдржава динамички однос између онога ко посматра, оног посматраног и онога који ствара. Ни манастир Каленић (властелин Богдан, 1413–1417) од свих средњовековних српских манастира није изабран случајно. Поред тога што је на свом путу посвећеног језичко-митског ходочасника обишао манастире сва три стилска правца (рашкој школи, односно рашком стилу припадају Жича и Сопоћани, у српско-византијској скупини која уноси значајне промене у односу на рашки стил своје место налази Хиландар, односно Католикон краља Милутина, док моравском стилу, који не доноси толико промене колико сазревање искуства, припадају Каленић и Манасија, рељефно другачији од осталих манастира јер је декоративност израза примарна), Попа је сваком од три стилска правца удахнуо по један индивидуално-слојевит језик проговарања. Сем што се од осталих манастира издваја живописношћу фасаде, „по свом сликарству, Каленић се сврстава међу главне споменике моравске школе”³⁸, те заједно са Манасијом и Раваницом чини „целину која се одликује високим уметничким дометом”.³⁹

Онај који ствара је у овој песми у другом плану, док се у основи налази релација већ створеног – фреске и онога који у тренутку посматрања ствара – лирски субјект. Ово је једина песма у којој се конкретне боје не појављују, већ се симболика њихове универзалности преноси на синтагматску метафорику која је градирана („Боје свићу”, „Боје зру” и „Боје горе”). Свитање, зрење и горење, речи које се везују за боје, покрећу исте симболичке спрегаве као у песми „Сопоћани”. У тренутку кад „Боје свићу” песнички субјект се налази испред фреске, првим стиховима мешајући улоге онога који говори и онога што је посматрано. Међутим, суптилним стилским средствима Попа не одустаје од двоструког композиционог принципа из песме „Каленић” који условљава њено читаво значење. Наиме, сама песма почиње питањем:

*Откуда моје очи
На лицу њвоме
Анђеле браће (истакла О. В.)*

³⁸ Драгиња Симић Лазар, *Каленић – сликарство, историја*, Интерагент, Крагујевац 2000, 71.

³⁹ Исто.

да би се на ове стихове надовезала апстрактна категорија живота (заборав) коју истиче апстрактна боја (она сама као ентитет и поетичност, зато и није значајно која је то боја), а њу граница заборав обележава начетом свешћу. Читалац би помислио да одговор на питање из првог стиха неће добити, али тренутак успореног ритма, моста између две стране песме (кад „Боје зру / На лакој грани времена“) отвара песнику пролаз ка (само)одговору:

Отуда *твој инат̄ лейи*
У углу усана мојих
Анђеле браше (истакла О. В.).

Песникове очи налазе се на лицу анђела као потврда унутрашњег, међусобно препознатог, пређутаног дијалога који ће и повести његовом разрешењу – тајној речи-осећању која је спремна за изговарање („У углу усана мојих“). Боје које свиђу, с друге стране, реферишу директно на стилски аспект каленићког живописа које одликује прозрачношћу, самим тим и дематеријализацијом, међутим оне су постављене као освит (свитање) у тренутку кад уметнику прети заборав. Зато се на мотив заборав надовезује изврсна, слојевита слика других који својом сенком прете уметнику и његовом погледу, као у песми „Манасија“ она „коњица ноћи“, јер „Туђе сенке не дају / Муњу твога мача / У корице да вратим“.

Сенка историје (и њених појединаца) не дозвољава савременом, духовном ратнику (лирском субјекту) да врати власт и поредак у руке анђела. Носилац моћи у разорној улози, али и носилац речи⁴⁰ у стваралачко-симболичком потенцијалу песме јесте управо мач. Надношење све веће сенке која спутава уметника појачано је следећим синтагматским спрегом у ком „Боје зру“, а њихово зрење директно је повезано са протоком времена у песми која треба имплицитно да развије стваралачки инат који ће се, са бојама које горе, кулминативно-градацијски конституисати као најјаче осећање припадања једној уметности. Видном протоку времена на лицу анђела Попа ће коначно супротставити своју духовну младост у потрази за правдом, јер „Боје горе / Младошћу у мојој крви“.

Желећи да нагласи (дис)континуитет у поетици свепожимања која је за Попу више него карактеристична, Иван В. Лалић је посегао за филозофско-сликовитом дистинкцијом између песничког опевања живота наспрам ког стоји опевање саме сржи творачког. Васко Попа је циклусом „Ходочашћа“ помирио две стране свог поетичког израза. Као и многи песници који су зашли

⁴⁰ Ж. Шевалије, А. Гербран, *Речник симбола*, 525.

у велику причу Поезије и њу принели чистим, националним елементима/симболима истовременог пада и уздизања, Попа је на темељима њихове речи изградио посве нову космологију, једну другу страну небеског осећања које своје корене налази у језику и причи уметности средњовековља. Митотвореније које прати културноисторијски значајан сегмент српског народа – градња манастира – Попа је јачином свог израза уткао у песмотвореније засновано на сличним језичким потенцијалима онога што се гледа и онога што се чита.