

НЕВЕНА САВИЋ

CARMINA FIGURATA У БАРОКУ: ЖЕФАРОВИЋ И ОРФЕЛИН

САЖЕТАК: Представљени рад истражује историјски развој и остварења „уобличене поезије” са тежњом ка целовитом проматрању ове специфичне песничке врсте у епоси барока. Њен постанак у старим цивилизацијама утемељиће Александријска школа у погледу саме графике, облицима универзалних или ратних симбола, али и магичним квадратом који ће директно од овог извора преузети, у погледу форме – барок, обогаћен молитвеном димензијом као наслеђем средњовековне традиције. Два магична квадрата која красе нашу књижевност, представљена у *Сѿемаѿоѿрафији* Христифора Жефаровића и *Свечаном ѿоздраву Мојсеју Пуѿѿнику* Захарије Орфелина, промишљана су на поетичкој равни времена у којем настају и недвосмисленој и чврстој вези са традицијом. Управо интензитет њиховог деловања утиче на бакрорезачку вештину и хералдичку праксу српских барокних писаца и приређивача зборника ликовног савршенства. Песма која естетском и надјезичном димензијом инсистира на двоструком реципијенту, читаоцу и посматрачу, од којих је неодвојива, као графичка реч и речита слика истовремено, свој врхунац достиже као *figurata* другог степена. Напослетку, грбови средњовековних породица и грбови Илирског царства, „плетенија словес” и потписи владара и великаша представљени су као чување традиције и континуитета *carmina figurata* у облику одговарајућем владајућим нормама, у времену од десетог до петнаестог века, које се у европским оквирима одликује затишјем овог песничког облика.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: барокни медијавелизам, Александријска школа (Оптатијан), магични квадрат, хералдика, европска и српска емблематика, Христифор Жефаровић, Захарија Орфелин, бакроре-

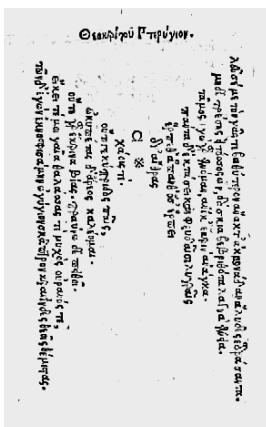
зачка вештина, традиција потписа средњовековних владара, другостепенени лавиринт.

Посиџанак и развој

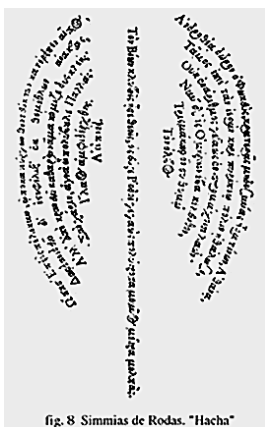
Класична дефиниција *carmina figurata*, песме-слике или „убличене песме” као метричко-графичко-симболичко означавање смисла песме са навођењем директних примера (углавном у вербалној елоквенцији без визуелне димензије) остаје изван стварног доживљаја и разумевања ове специфичне врсте. Првенствено из два разлога, зато што се визуелна димензија посматрала очима читаоца те се једном „разјашњена” слика преноси из речника у критичке радове, у недоглед, док је други разлог обично заобилажење релације са реципијентом као основне и нераздвојне функције фигурате. „Убличена песма” се појављује у тренутку када се слово почело присећати свог ликовног порекла и естетске вредности. Некада је имало моћ талисмана, магичну моћ у кабали и средњовековној алхемији, враџбинску моћ или способност да створи нови живот у египатској магији и гностичким текстовима.¹ Пиктограми и идеограми означавају увек више од једне просте речи, чиме би



Слика 1
представља убличену песму „Крила Ероса”, насталу 325. г. п. н. е (<http://text-mode.tumblr.com/post/42573575645/simias-rhodium-wings-of-eros-in-theocritus>)



Слика 2
представља убличену песму „Крила Ероса”, насталу 325. г. п. н. е (<http://text-mode.tumblr.com/post/42573575645/simias-rhodium-wings-of-eros-in-theocritus>)



Слика 3
представља убличену песму „Секира” (<http://www.ikona.net/blog/tag/calligrafia-2/>)

¹ Владан Радовановић, *Воковизуел*, Нолит, Београд 1987, 66.

се из данашње перспективе коришћења фонетским писмом могли одредити као надјезичне ознаке (слика 1). Дакле, сва писма Истока су калиграфска и по себи декоративна, док је латинично писмо у том смислу мање креативно и естетски упадљиво, са преломљеном линијом и економичном функцијом у линеарном читању.²

Carmina представља један део развоја у традицији песништва познатог као техничке игарије, технопагније (*τεχνοπαίγνιον*, *tech-poraignion*), који је имао за циљ да прикаже песниково умеће аранжирања речи на комплексне начине као и да моделује форму самим стиховима, тако да они делују на духовни или магични начин, чиме се јасно додирује са објект-поезијом која своје почетке налази у *Анџолоџији* из 7. века п. н. е. Симија (слика 3), Теокрит (слика 2) и Досијад се сматрају најбољим ствараоцима ове поезије, чиме је Порфирије Оптатијан, као репрезентативни представник и иноватор у овој сфери, управо настављач те грчке традиције. Тиме је, у „свадби Европе и Азије”, Александријска школа увела алегорију у библијску егзегезу, упућујући на мистичан, скривени и духовни садржај поред буквалног, комбинујући га и са визуелним доменом. Са јасним циљем да утичу на надјезично, проширује се само значење приказаног посредством читаоца и посматрача, отвара се спектар значења и алегорија у графичком облику, а такође се пружа једноставнији и бржи начин перцепције, и слика се поново претвара у реч правећи пун круг обогаћен новом димензијом – речитом сликом. Оптатијан је био први састављач *versus intexti*, писања двоструких стихова, који варирају на равни од акростиха до комплексних облика и засебних, самосталних илустрација, које ће пресудно утицати на византијску традицију.³ Једна од судбоносних чињеница је да радови Оптатијана својим датирањем упућују на моменте великих војних победа, предвођене царским приредбама и презентацијама, и у себи садрже поетичне одреднице за рат, тријумф и славље, док је иновативност имала за циљ да омекша срце императора и умоли опозив од изгнанства које му је одредио. Та традиција је сачувана све до барока, са извесном паузом од X до XV века. У својој *Песми 26* он приказује проблем фигурате тог времена кроз начин стварања и однос песника према музи, где песника (који у латинском може да значи и фантома) назива суровим зидаром Музине радости, која је погрешно заробљена у различитим класичним метрима, док су сломљених срца песници у кругу збуњености над сваком речју. Он притом наводи читаоца да „штимује” речи према свом инстинкту и тако ствара нове стихове од већ

² Исто, 69.

³ Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*, Нолит, Београд 1970, 100.



Fig. 14. — Poem XIX.

да и петоструке тајне линијске и геометријске облике са садржајем што велича Константина, Аполона и музе (*Musarum vinciri*) или пак Христа кроз skrivени облик палме и монограм (Хи-Ро, Р), који је први употребио цар Константин.⁴ Облик се у графичком смислу

постојећих. Јер речи имају могућност да манипулишу, али овим чином и да буду манипулисане, а када је песма скривена унутар графичког облика, она помера фокус од сликовитог говора, који чита пасивни посматрач, ка стварању „слагалице речи и слова”, која захтева активно учешће посматрача.

Тек када је употреба ових облика почела служити представљању самом императору на свечаностима, облик је прерастао у озбиљну графичку слику унутар специфичне врсте магичног квадрата, који је крио нека-



Слика 4
преузета из књиге Динка Давидова
Српска сѣмаиоџрафија



Слика 5
преузета из фототипског издања,
приредила Јелена Тодоровић

⁴ “The *Carmina* of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process”, <http://somegreymatter.com/carmina.htm>.

понављао око средишње осе квадрата, док је вербални део био јединствен и без тежње да се путем текстуалног понављања стигне до молитвеног стања које је акцентовао визуелни део, али се зато користио најразличитијим техникама унутар само једне песме, како би постигао ингениозну равнотежу унутар целине, готово увек панегричке. *Песма 19* (горе лево) је најкомплексније остварење и визуелно се позива на све претходне радове, у представи римског тријера (ратничког брода) са декоративним луком, док Христов монограм формира јарбол са речју „заклетва” на њему. Када се саставе слова, одгонетка носи поетичну поруку „Брод мора бити усмерен, а ти спреман умом да би се благородство твоје узнело крилима”⁵, којом је освојио милост повратка у домовину.

Магични квадрати и лавиринти

Порекло магичног квадрата (*carmen labyrinthicum*, *carmina quadrata*) може се датирати почецима интелектуализоване теологије – у питагорејском квадриријуму, у којем поред геометрије, аритметике и музике место астрономије замењује слово као звезда која медитативним дејством отвара сазвежђе. Циљ им је једнак – универзална хармонија коју је потребно разумети у космичком систему, умом и духом довести хаос до реда. Питагорејско начело да интуиција надмашује опсервацију јасно је наглашено, што би се у барокном систему поистоветило са нивоом кончета, где из фиксираних ствари дедуцирамо неочигледне! Његово порекло је у лавиринту, а Густав Рене Хоке наводи да таблица комбинација и комбинаторичка метода постоји откад је света, од Адама, а звали су је и алхемијским умећем. Тајна је у успостављању скривених односа, а маниристичка традиција почиње управо комбинаториком.⁶ Претходе му древна бајања и почиње техником састављања магијских записа употребљаваних у народној медицини⁷, док се у осмом веку јавља први пут ропалички стих у облицима троугла, правоугаоника, *квадрата*, дијаманта или преломљеног круга.

Нашу барокну књижевност красе два квадрата, први приказан у *Стемајографији* (Беч, 1741) Христифора Жефаровића и други у *Свечаном њоздраву Мојсеју Пућнику* (1757) Захарије Орфелина. Магични квадрат у *Стемајографији* (слика 4) представља име

⁵ Превод са латинског је тек лични покушај, услед изостанка превода овог стиха на српски језик до данас.

⁶ Gustav René Hocke, *Manirizam u književnosti: alkemija jezika i ezoterično umijeće kombiniranja*, prev. Ante Stamać, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1984, поглавље „Ars combinatoria” (46–53).

⁷ Никола Грдинић, *Формални маниризми*, Народна књига / Алфа, Београд 2000, поглавље „Графички поступци” (59–106).

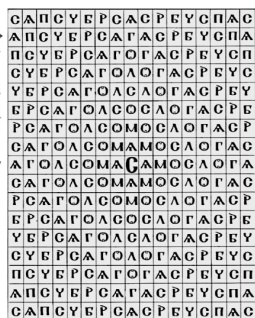
Арсениј које гради облик крста, док осмоструко „Четврти” спаја његове странице и тако настају четири квадрата у оквиру једног, што повезује библијску симболику овог броја, наследни део имена особе којој је посвећен и додатно геометријско решење у оквиру питагорејског поступка у грађењу магичног квадрата. У њему је и микроквadrat образован око почетног, централног слова „а”, величине три пута три са словом „с” у угловима, што чини четири оцила, односно тетраграм у облику крста са четири поља испуњеним словима, а подразумева и хералдичке симболе. Свети Сава је преузевши овај симбол имао на уму да њиме позове Србе да прогласе националну аутономију и започну отпор доминацији католичке цркве и Христифор Жефаровић би тиме могао сагледати исти историјски тренутак од једнаког значаја за српски народ и употребити овај симбол са политичком, историјском и верском мотивацијом, на ингениозан начин. Овде се треба задржати, у културно-историјској медитацији, над овим симболом, који ће нас одвести новој димензији. Наиме, крст са четири огњила своје извориште носи у византијској хералдици, а исходиште у озваниченом грбу српске државе од XIX века. Овај симбол прихваћен је као грб Србије када је Стефан Лазаревић примио деспотску титулу 1402. године. У *Стефановој грађи* носи амблематски и симболички значај (слика 6), а 1757. са барокно-рокајним украсима резао га је у бакру Захарија Орфелин.



Слика 6
преузета са форума
Крстарице



Слика 7
<http://www.srbijauzivo.rs/showthread.php?6391-Mi%C2%9Aljenje-o-novoj->



Слика 8
<https://udrurasen.wordpress.com/2012/06/11/>

У српском историјском контексту носио је увек политичку и песничку димензију. С једне стране, у мисионарској хералдичкој књизи посвећен Арсенију Четвртом Јовановићу, као и у политичком систему апсолутне монархије, показивао је културна стремљења

Србије, бескомпромисно православље и снажно национално осећање, да би у српској револуцији красио Карађорђевог барјак (слика 7), чиме је извршена подршка идеји и стварности српске револуције, толико јасна да је Беч цензуришао *Сѿемајѿоѿрафију* с претњом смртне казне.⁸ С друге стране, стихови посвећени овом знаку, који се налазе у потпису амблема или код Витезовића, у романтизму добијају још чвршћу националну симболику, представљену у изрекама и данас актуелним, али и у чисто уметничким покушајима Ј. Ј. Змаја⁹, којем се приписује ауторство трећег магичног квадрата, „српске амајлије” (слика 8). На тај начин четири оцила постају „убличена” песма, тиме што њихова визуелна димензија носи у себи историјски и идејни значај, и притом не мање поетички. Он постаје централни симбол у оквиру једног национално освешћеног (микро-форма), али и утопијски оствареног савршенства (макро-значење), и ми данас можемо увидети да је четвороструко „с” жива фигурата. Она је у квадрату *Сѿемајѿоѿрафије* уцртана у један продужени крст, јер вертикала и хоризонтала иду исувише изнад микроквдрата, што нам шаље утисак просторног усмерења које превазилази сам квадрат, на следећи начин: линија, ако сеже у недоглед, у једном тренутку ће се (временска координата) почети савијати и неизбежно је закључити да се таква линија у бескрајном, а са тим и апсолутном простору мора затворити, односно доћи до свога почетка у облику круга. С друге стране, почетно затворени облик се у бесконачности шири, али не растављајући се може једино доживети метаморфозу у другачији облик, природом космичке устројености сферичан. На тај начин се од почетног крста, а не круга као микрокосмоса, ствара тродимензионални облик кугле, лопте, а не већег круга као макрокосмоса, и тиме се путем задобијених нових димензија ствара јасна алегоричка трансформисања, постајања, процесуирања тела у душу, коначног у бесконачно, подразумевајући оба на том путешествију, у овом случају кроз форму односно тело. Зато је и магични квадрат једна врста кончетистичког симбола.

Осим верске и уметничке димензије потребно је задржати се још неко време у њеном политичко-социјалном оквиру који нас уводи у спознавање хералдичке равни, уско повезане са институцијом цркве и актуелним тренутком у којем се ствара.

Наиме, већ у првим данима након Сеобе успостављена је веза са Украјином¹⁰, која је имала за задатак да умањи значај притиска

⁸ Динко Давидов, *Српска сѿемајѿоѿрафија – Беч 1741*, Прометеј, Нови Сад 2011, 72.

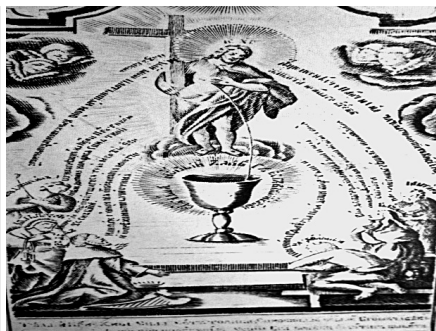
⁹ Динко Давидов, *Сѿудије о српској уметности XVIII века*, СКЗ, Београд 2004, „Предисловије”, 3–31.

¹⁰ Вања Краут, *Историја српске ѓрафике од XV до XX века*, Дечје новине – Народни музеј, Горњи Милановац – Београд 1985, 68.

са Запада, а одржи дух напуштених простора живим. У том смислу царска Русија Петра Великог учинила је одлучујући корак у чувању и развоју нових стилских формација једног заједничког духовног опредељења, који је осим школства и писане речи подразумевао и преношење графичког материјала, икона, илустрованих књига и стихованих бакрореза. Као што Жефаровић и Орфелин чине околницу српских барокних инвенција, тако су два бечка бакроресца пресудна за њихово остварење: Месмер, у вези са Жефаровићевим бакрорезима, и Шмуцер, заслужан за популаризовање Рубенсовог дела кроз бакрорезне копије, а који је бакрорезе по наруџбини наших људи израђивао услед чврсте пословне везе са Орфелином.¹¹



Слика 9, преузета са: <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=3021&m=2#page/1/mode/2up>



Слика 10, преузета из књиге Вање Краут *Историја српске графика од XV до XX века*

Почетком XVIII века црква је почела наручивати разнолики садржај у бакрорезној форми, јер је, поред уметничког и у погледу материјала економичног, увидела и пропагандни значај, који се огледа у подсећању на историју, традиционалне тековине и државничке заслуге. Један од примера је бакрорезно издање манастира Студенице, наручено од стране Арсенија IV Јовановића, са жанр-сценама лозе Немањића и грбова илирских земаља.¹² Ликовна порука је веома јасна, патријарх се залагао за одређени статус живља који ће ускоро прећи, по други пут, на територију Хабзбурговаца. Тако, паралелно са преговорима о привилегијама српског народа, 1741, реже се гравира *Св. Сава са српским светитељима дома Немањина* у Бечу (слика 9), према цртежима Христифора Жефаровића¹³,

¹¹ Исто, 71.

¹² Исто, 58.

¹³ Д. Давидов, *Српска сѐматикографија*, 86–87. Садржај подразумева и стихове Павла Ненадовића.

као и *Изображеније оружјиј илирически*, познатију као *Сѿематѿо-ѿрафија*¹⁴, а исте године Тома Месмер израђује и бакрорез рокајне Жефаровићеве представе кнеза Лазара са одсеченом светитељском главом. О значају ове године за српску барокну уметност сведочи и приказ прве кармине другог степена, када слова без додатних линија и „калупа” чине оквир саме фигуре. У овом случају то је наруџбина братства манастира Раковца у Срему по цртежу анонимног аутора, коју је Месмер резао под назовом *Христѿос Евхаристѿија* (слика 10), где се од верника око пехара са вином дижу у зрак молитвене речи у таласастим, неправилним линијама ка Христу са крстом, правећи композицију облика троугла, у којој влада деформитет пропорције и отелотворење речи на хајдегеровски начин. Можемо наслутити утицај овог бакрореза на Орфелинов *Лавиринѿ са ѿрадом* (о којем ће у наставку текста бити нарочито речи), који у том случају губи првенство у иновацијском уношењу најкомпликованијег облика фигурате у српској књижевности, јер иако значајно складнији он подразумева предложак непознатог аутора, шеснаест година старији.

Оживљавањем значаја националне историографије хералдика, у складу са барокним тежњама полижанровске концепције, долази до врхунца свог уметничког остварења као посебна врста емблема. Хералдика је, попут неке херметичке или окултне науке, затворен систем кодираних знања, која су доступна и отворена само за оног ко има прави кључ за дешифровање замршених симбола и значења.¹⁵ Она је у својој садашњој форми настала почетком XII века, али многи њени елементи и симболи су развијени још у древно доба историје људске цивилизације, њихово порекло сеже у митолошко доба древних Египћана, Грка, Римљана, Келта, Словена и других старих култура, али ту долазе у обзир и многобројни симболи пореклом из крсташких ратова и војног и цивилног живота тога доба.¹⁶ У њеном каснијем развоју витештво је имало пресудну улогу, украшавањем челенке на кацигама, али и грбовима осликаним на одећи, чију представу у свом оригиналу чувају и данас коњаници Палија у Сијени. Коришћена је и игра речима, вишеструко: као довитљивост ликовних представа које треба да упуте на идентитет пордице, њеног презимена, потом као мото, најчешће у облику борбеног поклича који се приказује на траци испод штита или

¹⁴ Рађену према узору *Сѿематѿоѿрафије* Павла Ритера Витезовића из 1701. године.

¹⁵ Небојша Дикић, „Симболизам у хералдици”, <http://www.czipm.org/simvolizam.html>.

¹⁶ Горе наведени текст преузет са интернет странице: <http://www.czipm.org/simvolizam.html>.

изнад челенке¹⁷, напоследку и у „потпису” емблематске представе, у форми поуке или заумног откривања симбола који у себи носи графички приказ.

Жефаровић је, као први српски бакрорезац, унео свежину нових тежњи, те се у његовим графикама читава дух традиције у преплитању са бароком. У прилог томе иде и чињеница да се у *Стемајтографији* читавају осим стварних, и измишљени грбови који треба да представе Илирско царство незнатних граница простирања, јер у себи сабира и грбове Венеције, Турске, Скита, Келта, Бесарабије, али и грб Унгарије и два аустријска грба, чиме актуелно стање јасно наводи на барокни мотив точка среће, а не на последицу заслуга, што нас упућује на оптимистични став изреке да ничија није до зоре горела, иако је то наизглед пријатељски чин усмеравања на везу и јединство Аустроугарске и Србије, од старијих времена једног утопијског оквира. За српски народ ова књига је првенствено имала значај документа о легитимацији свих државних, политичких и верских права, док је њен ликовни значај био од другостепеног значаја.

У предворју, као онај који уводи у хералдичку колекцију сачињену од 56 грбова, јесте грб илирског царства (Илуричко), сведен на апстрактно јединство двају симбола (слика 11). У „почасној тачки” уцртана је звезда са шест кракова која симболише божански карактер и испод ње, у позицији подножја, млад месец са значењем наде у славу. Исте мотиве, веома ретке у хералдици (јер су небеска тела на трећем месту, након живог и неживог света у осликавању), налазимо у периферној позицији грба *Xωῦλμια* (слика 12), где ишчитавамо у емблемској позицији потписа њихов лирски карактер под пером Жефаровића, али и ослањање на античке грчке тековине¹⁸, речима да су луна и звезда једнако сведочанство вере, између којих је Марс / Марсов народ заљубљен у Венеру (звезда зорњача), док је на славонском грбу звезда на почасном месту, као и на илирском, а Марс сам представљен је фигуром куне (слика 13), и овај приказ готово да је идентично пренет на данашњи грб Славоније, док је куна симбол одређених хрватских породичних грбова (пр.: породица Циндро), чиме се јасно упућује на игру мотива и речи који откривају из које регије ова породица потиче, у мору осталих које носе своје грбове из далеке прошлости.

¹⁷ Податак преузет са форума: <http://forum.arheo-amateri.rs/heraldika/uvod-u-heraldiku/>, који садржи исцрпне податке о правилима која хералдика носи у себи.

¹⁸ Ово није реткост у Жефаровићевом раду – управо се у портретисању светаца које претходи зборнику налази и слика цара Душана између Минерве и Хроноса, са функцијом „држача штита”, о чијој симболици пише Динко Давидов у предговору своје књиге *Српска стемајтографија*.



Слика 11, преузета из књиге Д. Давидова *Српска сџематџографџија*



Слика 12, исто



Слика 13, исто

Поред мотива орла и лава, омиљених у осликавању грбова, интересантно је да мотив вука, који улази у ред једнаке важности¹⁹, није осликан у *Сџематџографџији*, као ни традиционални мотив змаја, толико значајан за витешки ред у којем је деспот Стефан Лазаревић заузимао доминантно место, услед чега се на приказу грба породице Лазаревић овај мотив обмотава око целе површине грба.²⁰ Сматрам да је овде веома важно поменути змајевите облике који јесу присутни у делу, а носе са собом дугу традицију европског и афричког контекста. У *Сџематџографџији* налазимо василиска-кокатрикса на примеру грба Славоније мора Балтичког (слика 14), којег Жефаровић описује као златног дракона (змаја) како прелеће црвено поље. Уста, нокти и реп су му јарости склони, а у себи спаја многа дела ужасна и славна, као доказ древности једног народа. Василиск, као хералдички монструм, носи у себи двоструко ишчитавање: с једне стране је то знак клеветника и предсказање смрти, а с друге – знак древности рода и снаге, и управо због двоструког кодирања значајно је ретка представа у читавом хералдичком опусу, а његово постојање везује се за афричке корене који се остварују у англосаксонској графичкој, иконописачкој и хералдичкој уметности. Драгомир Ацовић у свом есеју²¹ наводи да је једино постојање овог симбола на нашем простору смештено на фрагменту пода Цркве Св. Архангела код Призрена и још на трифорама

¹⁹ Од српских средњовековних породица, Балшићи су препознатљиви по двоструко опетованом симболу вучје главе: <http://www.poreklo.rs/wp-content/uploads/2015/12/Balshici.jpgoriginal.jpg>.

²⁰ http://www.poreklo.rs/wp-content/uploads/2015/12/471227_362099930494228_675316779_o.jpg. Такође, змај је смештен испод кациге са роговима, мотива који деле породица Лазаревић и породица Бранковић, о чему се детаљније може дознати на веб страници Порекло: <http://www.poreklo.rs/2015/12/26/grb-lazarevica/>.

²¹ Драгомир Ацовић, „Речник хералдике – василиск и кокатрикс, апсида и зилант: мали монструм – велика невоља”, есеј доступан у целини: <http://srp-skoheraldickodrustvo.com/documents/heraldika/04-vasilisk.pdf>.

Студенице и Дечана. *Сѣматѳографіјом* се, тако, проширује оквир његовог присуства, као хералдичког монструма који носи двостру-кост, нарочито што мотив василиска прелази из црквеног у књижев-ни медијум, као и његовим простирањем од југа ка северу српске територије.²² На грбу Келта приказан је други змајолики облик, који заправо мало подсећа на змаја (слика 15), али га тако дефини-ше сам Жефаровић одредницама: „ѡквже дракѡни” и „Ѣмій ѡсть Ѣмїа и ѡго хота дракѡнѢ быти”. Зато можемо закључити да наш „словенизирани” барок, који је у декоративности задржао елементе византијског сликарста, у себи носи и друге, егзотично источњачке и северноевропске предлошке.



Слика 14, преузета из горе наведеног извора



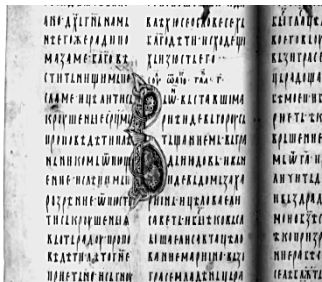
Слика 15, исто

Други магични, лавиринтски квадрат постављен је на на-словну страну *Свечаноѳ ѳоздрава* као свети славолук и капија (слика 5). Лавиринт који има један центар је псеудолабиринт (un labirinto univiaro), а Орфелинов се препушта слободама каракте-ристичним за цртаче барока.²³ Наиме, читав текст функционише на начин лавиринта, и Орфелин захтева ученог и радозналoг ре-ципијента који ће упловити у медитацију спектакла. Принципи

²² О природи василиска као хералдичког монструма навешћу одломак из Ацовићевог рада, који употпуњује слику горе наведену: „Монструм, наводно, настаје у ноћи када је звезда Сиријус (звана „Псећа звезда”) у зениту, а црни сед-могодишњи или деветогодишњи певац снесе на ђубришту јаје. На том јајету мора да лежи крастави жабац током више година (и до девет!), колико је потребно да би се из јајета излегао василиск.” Потом Ацовић наводи разлику између васи-лиска и коктатрикса, али и чињеницу да се услед његовог оскудног појављивања он код нас може увек назвати василиском, иако када посматрамо представу из *Сѣматѳографіје* јасно закључујемо да је у питању тело коктатрикса, услед чега овај мотив наводим у двојној одредници као „василиск-коктатрикс”.

²³ Радмила Михајловић „Захарија Орфелин, Поздрав Мојсеју Путнику”, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности*, бр. 15, 1979, 179–206.

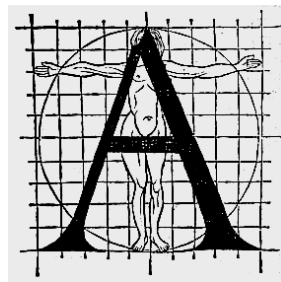
су заједнички за текст и слику па се магични квадрат чита у више смерова, а анђели су нацртани као одраз у огледалу. Принцип је зауман зато што можемо увидети да је портрет Мојсеја Путника дат кроз квадрат као симбол, јер његов лик чином устоличења постаје молитва и слава у потпуној стабилности оствареној на графичком плану да представи морални и духовни склоп владике. То је Орфелин видео као боље решење од приказа четвртог портрета, који би постао једнак онима који га бирају и задовољио би тек естетску форму пред којом је читалац пасиван. Бирајући ову опцију он је пак нагласио Изабраног, али и у структуралној стабилности Предодређеног, који у облику симбола дочекује на капији књиге и будућег славља. И визуелном формом дат је невидљив лик. Овај једносмерни лавиринт указује на непрекидно отелотворење идеалног реда и стабилности (Ј. Тодоровић), а уједно је метафоричко путовање за читаоца јер слова изврнута попут одраза у огледалу као бескрајно опетована структура понављања стварају утисак молитве и носе религијски смисао. Значај просторног усмеравања који је јасно изражен у првом лавиринту Орфелиновог дела биће јасније приказан кроз тумачење самог текста *Поздрава*.



Слика 16
Мирослављево јеванђеље



Слика 17
Београдско
четворојеванђеље



Слика 18
Ж. Тори *Цветно йоље*

Кићени маниристички стил ових писаца стизао је првенствено из старе српске књижевности под утицајем византијског маниризма, приказан у остварењима Доментијана и Силуана (13–15. в.) или „плетенија словес” (Јован Кантакузин и Константин Филозоф), где је песник инсистирао на једној речи, боји, феномену и увек на одређеном звучном валеру.²⁴ У погледу перцепције, средњовековни рукописи су указивали на који начин читалац треба да дешифрира *versus intexti*, тако што су одређена слова унутар текста истицана

²⁴ М. Павић, нав. дело, 103.

црвеним мастилом између црне боје осталих слова, па је сада активни посматрач морао да прати наглашена слова и да одгонетне сопственим напором закључни облик слагалице, те да прочита засебни текст или допуну постојећег. То су рани и једноставнији облици перцепције (слике 16 и 17) који се служе методом двостуке боје или писањем скривеног значења у асиметричним стиховима. У хришћанској традицији каролиншких, меровиншких, англосаксонских и романичних илуминација носећи апстрактни геометријски или натуралистички флорално-животињски контекст визуелног није било визуелна нарација²⁵, у директној повезаности са текстом, али као издвојена представа носи у себи богату поетичку многострукост: митску, естетску, историјску и уметничку. Тек се од ренесансе па све до данас открива да та традиција није изостала већ је променила свој облик и унапредовала у другачијим правцима. Тако у ренесансном делу Ж. Торија *Цвейно йоље* (слика 18) сва слова као носиоци форме и пропорције људског тела и лица чувају у себи и питагорејску традицију у којој су васпитавани, и митолошку и езотеријску димензију јер су сва слова рађена под знаком богиње IO (два генеративна органа).

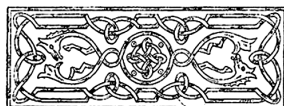
И симболисти су морали осећати неисписану причу Слова када су интуитивно проповедали енергију, облик и покрет слова који воде „вербалној оркестрацији” и метаморфози облика и чула. С друге стране, у маниризму и бароку ће се показати максима обликованог слова као поступка који има највише цењену вредност овог периода – енигматичност да отежава схватање и буде сама себи циљ, у игри духа и васпитавања у просторном читању. Та микро-



Слика 19
преузета из фото-
типског издања



Слика 20
<https://www.google.rs/search?tbm=isch&q=Zaharija+Orfelin+pozdrav+Moj-seju+Putniku&spell=1&sa=>



Слика 21
представља типичну
келтску верижну шару,
преузето са:
<https://www.pinterest.com/pin/187673509448298931>

²⁵ В. Радовановић, нав. дело, 74.

форма води истовремено увећавању у облику теоријског принципа и развијање у правцу нових врста уобличене песме, остајући слово или постајући реч као основна јединица компоновања која твори семантизован лик. Свака уобличена песма на простору странице приказује исто што и њена основна јединица – деловање својом материјалношћу кроз поседовање телесности и сопственог простора сваког визуелног знака!

У најави *Лавиринџа са градом* приказана је, у азијанском, маниристичком стилу, слика-иницијал, орао-корморан (слика 19), толико многозначан да би се могао сматрати барокним пиктограмом. И поступак парономазије са акростихом јесте манир карактеристичан за барокно сликарство.²⁶ Овај предзнак самог лавиринта од велике је важности у погледу разликовања другог и трећег лавиринта, који припадају истој врсти, али су са другачијим циљем употребљени. Управо јер је *Лавиринџ са градом* усредсређен на социјалну стварност и политичке прилике које треба да покажу идеал христоликог вође, идеалног монарха и светог ратника, док се *Лавиринџ са срцем* базира на метафизичкој равни свеколиког јединства у калокагатији срца, прилично удаљеној од актуелног стварносног тренутка како би обасјала универзалну и духовну истину. Зато се у другом лавиринту истиче „фон” да би се указало на племенито порекло, док се у трећем (*Лавиринџ са срцем*) порекло везује за мајчину утробу и предсказање, а то су два различита угла за посматрање. У богатом иницијалу који уводи у други лавиринт присутни су симболи моћи и мушког принципа: круна, мач, змај, грб, а онда директно у лавиринту тврђава, док је срце верижно, закривљено, тешко проходно у елегантним шарамма које на свечаном платну брижљиво носе анђели. Из чврстог загрљаја са земљом и укореењеног утвђења заумна нит меравиле тежи остварењу у лебдењу бестежинским простором. И то је маниристички принцип.

Лавиринџ са градом (слика 20) је насложенији облик уобличене песме, где су саме речи – и оквир фигуре и лавиринтска нит, и као стиховани лавиринт он је барокно остварење које нема своје узорце у било којој претходној епоси. У српској књижевности он је плод пољско-украјинског утицаја, који је неговао компликовани графички систем, плус загонетачки поступак, чиме уводи у песму метафоре и алегоријски принцип, и који је живео паралелно са византијским маниризмом у српској култури.²⁷ Симбол маниризма

²⁶ Дејан Јањић, „Покретне слике Захарија Орфелина”, *Књижевни преглед*, год. IV, бр. 6, јули 2013: <http://www.alma.rs/knjizevni-pregled/broj06/kp02.html>.

²⁷ М. Павић, нав. дело, 103.



је лавиринт који трансформише хаос фантастикона у инжењерску ингениозност Дедала, где дуктус уводи у „блудоврт” коврцавости и непрозирности да би надовезивањем створио загонетни, лавиринтски ред.²⁸ Његов облик је из *Књиге Келса* пренет у каролиншку графију (слика 21) и готску архитектуру, које су барокној бакрорезачкој сфери биле довољно загонетне и примамљиве да би их уз минималне трансформације пренела у своје радове у облику орнаmenta, а посредством З. Орфелина и у облик песме-слике. Његова графичка пројекција „модела космоса” изражена је лавиринтом и градом у њему, а у складу са маниристичким

начелима подразумева трансформацију универзумског хаоса у космос. Још директније, метафорика коју Орфелин користи означава преображену Божију снагу, те је изворно античка („метафора једнако Бог”) метафора и у директној вези са Тезауровим схватањем. У том смислу „небески аспект града” наслеђе је геометријског и културног схематизма, кроз апстрактно геометријски симболизам, а доживљен је кроз форму у којој се Бог приказао Мојсију. Тако Мојсије-Мојсеј, (Архи)пастир, иступа као заштитник мира у националној и политичкој идеји о обнови (renovation), у чијем се средишту асоцира на „пупак света”, светилиште које чува слику божанства. Путовање кроз лавиринт настаје из носталгије за Едемом (Хоке: сваки креатор лавиринта жели да буде избављен!), за поновним успостављањем времена које претходи паду човеком. Тада ходочасник треба да укине време, историјско и на тај начин избрише пад човека у историји, те Град постаје „космичка грађевина”²⁹, на више нивоа, у облику повратка центру (locus animae,

²⁸ G. R. Носке, нав. дело, прво поглавље.

²⁹ Сам изглед града у средишту лавиринта представљен је у најмању руку речено – наивно. Међутим, наива је циљана. Ако погледамо и друге минијатуре каролиншке ренесансе са представама разних грађевина, све личе међусобно, а лице и на утврђење из *Бечког Гenezиса*, прве илустроване Библије, у 6. веку (чија се слика може пронаћи овде: https://en.wikipedia.org/wiki/Vienna_Genesis#/media/File:ViennaGenesisPic13RebeccaEliezer.jpg и упоредити са изгледом града из фототипског издања, док се каролиншке варијанте могу погледати на следећим страницама: <https://www.pinterest.com/pin/515873332300384558/> и <https://www.pinterest.com/pin/192669690286823707/>.

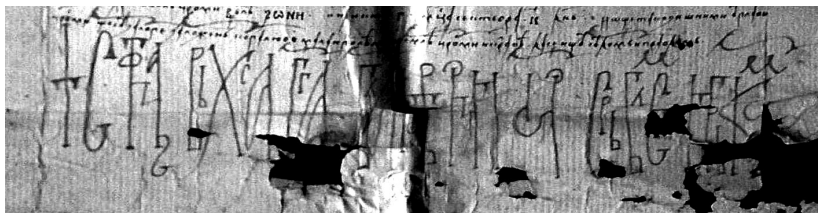
место душе) и идеализацији живота, архетипским током церемоније, корачања или игре, кроз вратнице смрти и рођења, у име будућности, путем иницијације у сакрално, у „апсолутну реалност”.³⁰ Утопијски карактер треба стога разумети у позицији псеудоисторијског места и времена које никад није садашње, а једнак је део историјске цикличности савршеног сатног механизма. Зато, када се Орфелин изузме из барокног система, он постаје креатор једне утопије, али у контексту самог времена он је репрезентативни примерак барокног човека. Његови унутрашњи принципи су барокни и тенденција ка утопији имала је поред социјално-политичког циља и могућност остварења потпуне експресије унутрашњег хтења, у сразмери један према један. Може се увидети да су се Захарији Орфелину поклопиле звезде када је испунио могућност да задовољи оба захтева створена из суштински једне тежње.

Класицистичка струја, која постоји у основи Орфелинових и барокних остварења, задовољена је у сагласности са другом, сензуалистичком (монументално-декоративном!) струјом и читавањем контекста визуелних остварења ми јасно уочавамо његов лик у правцу готика–маниризам–барок. А користећи се Тезауровом тезом о „божанском уметнику”, ингенију који постаје део сопственог остварења, видимо да се она код Орфелина доказује без средњовековне скрушености у јасно истакнутом ауторству у више наврата: на корицама у облику иницијала, у самом тексту кроз сопствени доживљај и личне тежње и најбитније – у оквиру саме фигурате, која кроз облик вињете представља дуг живот једне линије, оне која у рококоу достиже парадокс у тежњи ка бесконачном, али у затварању граница бескраја! Сада видимо четврту димензију путоказа, Орфелин путем другог и трећег лавиринта најављује рококо и *Поздрав* је упућен Мојсеју Путнику, али и новим тенденцијама српске књижевности унутар европског контекста.

С друге стране, важно је увидети и нит која се протеже у прошлост овог феномена, пре него што дотакне будућност у облику интуитивне најаве и конкретне инвентивности. „Потпис” Захарије Орфелина само је еволутивни (тима не мање и оригинални) резултат једне дуге и богате калиграфске традиције каква је српска; његови корени су у стилу „плетенија словес”, односно у јаком осећању и тежњи ка отелотворењу оних димензија језика које су до тада имале пратећи положај, конкретно акустичког, а потом и визуелног угла речи. Тај поступак, близак преписивачима и илуминаторима, чуварима и ствараоцима старе српске књижевности (од Силуана до Кантакузина и Константина Филозофа), није служио јасности већ

³⁰ Р. Михајловић, нав. текст, 145–158.

напротив – замагљивању казано³¹, као слика и прилика онога што су руски формалисти узимали за „онеобичавање”. Један од таквих искорака ка фигуративности слова и речи, недовољно истражен, јесте управо потпис владара и великаша приликом закључивања одређених споразума са вишим чиновницима своје и других земаља.



Слика 22, потпис цара Душана: <https://forum.krstarica.com/entry.php/45892-Srpske>



Слика 23, потпис краља Вукашина: <https://forum.krstarica.com/entry.php/45892-Srpske>



Слика 24, потпис деспота Стефана Лазаревића: <https://forum.krstarica.com/entry.php/45892-Srpske>

³¹ Сава Дамјанов, *Велики код – Ђорђе Марковић Кодер*, Службени гласник, Београд 2011, одељак: „Кодерово језикотворство у дијахроној перспективи”, 199.

Свој идентитет су на крајевима докумената истицали црвеним мастилом, величином која је заузимала значајан део површине хартије, а нарочито обликом слова и њиховим међусобним односом у простору владања лигатура и извесног правописног куриозитета. А онда та графичка особеност наткриљује оно што се неговало као манир великих достојника и креатора – топос скромности и позивање на Божију моћ и првенство, што у овакву форму уноси поетску димензију. Тако потпис није једноставно идентификовање именом и владајућим чином већ је његова структура у корпусу сачуваних докумената, рефренска јер је артифицијелност језичког израза и правописа на високом нивоу, слично грађењу девиза у барокном и логоа у савременом добу. Реч је о својеврсној фигури. *Повељу о Ђрђовини* септемба 1349. године краљ и цар Стефан (Душан) потписује на исти начин као и даровнице: СТЕФАНЪ ВЪ ХА БГА БЛАГЃВЪРНИ ЦАРЬ СРЪБЛЈЕМ И ГРКЃОМ (слика 22), а краљ Вукашин потврђује повластицу цара Стефана, додајући епитет христољубивости: вѣ хѣа бѣа благовѣр^Ни и хѣолюбѣви вѣлкаши^Нь краљ (слика 23), док Стефан Урош своју даровницу Дубровчанима обележава латиничним писмом. У извесном смислу највећу пикторалност у овом владарском маниру налазимо код деспота Стефана Лазаревића, који се потписује двоструко, као деспот српске земље или у облику владара све српске земље са поморјем и Подунављем, у зависности од политичких чинова којима се обраћа, па се у овом дужем облику наводи 1405, када потврђује повеље својих претходника: милостию божиною ꙗ^Нвсои земљь србьскои и поморію и поду^Ннавьскимъ стра^Намъ деспотъ стефа^Нь³² (слика 24). Питање лигатуре, како видимо, решио је на креативан начин илуминаторске вештине, што нас наводи на помисао да у време тиховања *carmina figurata* (од X до XV века) потреба за искораком са лексичког на виши ступањ њеног остварења није замрла и да потпуног прекида нема, већ се дотични песнички облик преселио у израз и тенденције владајућих норми. И зато, кад се изнова вратимо у XVIII век, када је *carmina* доживела свој препород, увиђамо да се, конкретно у потпису Захарије Орфелина, маниристичке интенције приказане кроз западноевропски облик лавиринта са основом у келтској шарни не могу и не смеју одвојити од интенција барокног медијавелизма,

³² Фототипска издања наведених докумената рашчитана су уз помоћ књиге Љубомира Стојановића *Сѣаре срѣске ѿвеле и ѿсма*, књ. I, Српска Краљевска Академија, Београд – Ср. Карловци 1929, у збирци Зборник за историју, језик и књижевност српског народа; Душанова „Повеља о трговини”, бр. 66, 59–64; потписи деспота Стефана Лазаревића налазе се у оквирима докумената бр. 212, 200–204 и бр. 214, 205. Потврда повластице цара Стефана преузета је са веб-сајта Monumenta Serbica.

што у овом примеру значи од кићеног стила „плетенија словес“ који је направио искорак у фигуралност.³³



Слика 25

Из дела
Cardiomorphoseos
Франческа Поне, Бар-
толомео Мерло, Веро-
на 1645. (<http://cei.revues.org/docannexe/image/2214/img-1.jpg>)



Слика 26

Емблем бр. 27: <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=209&m=2#page/46/mode/1up>



Слика 27

<https://archive.org/details/symbolaetemplema00lafa>

Трећи и последњи лавиринт *Поздрава*, представљен телом „верижног срца“, у служби је обожавања светог Христовог срца као хришћанске радости, али и „горућег срца“, у чијој ће се дубини кроз молитвено тиховање пронаћи радост што нас води ка површини као васкрсавању душе. Велика је вероватноћа да је сам мотив Орфелин пронашао у емблематици западноевропског барока, чији су примери многобројни.³⁴ Поред емблематске збирке *Cardiomorphoseos* Франческа Поне (слика 25) и друге италијанске емблематике XVII века, које Јелена Тодоровић наводи у незаобилазном предговору фототипског издања, треба још запазити и друга емблематска дела која су пресудно утицала на представнике Пољске, Украјине и Русије, преко којих је барок у свом највернијем изразу пренет код нас, где је од највећег значаја емблематски зборник *Ийиика јеройолийиика*. Емблематика је настала у XVI веку спајањем ренесансне традиције изучавања египатских хијероглифа и моде девиза која је продрла из Француске³⁵, онда је обрађивана у хума-

³³ О двоструким коренима језичких експеримената у XVIII веку пише Сава Дамјанов у горе наведеној студији, 204.

³⁴ Јелена Тодоровић, *Свечани поздрав Мојсеју Пушнику Захарије Орфелина*, Платонеум – Матица српска – Беседа, Нови Сад 2014.

³⁵ Никола Грдинић, „Морална симболика и емблематика украјинског порекла у српској књижевности 18. и прве половине 19. века“, *Зборник Мајице српске за славистику*, бр. 24, 1983, 43–52.

нистичким академијама у Сијени, које су се занимале хијероглификом и амблематиком као помоћним средством у XVIII веку, и коначно, прешла је у руску теолошку мисао (XVII и XVIII век) преко пољске Галиције.³⁶ Орфелин циљано користи срце, јер је оно омиљена тема барокне емблемске литературе, и управо се у *Ийици јеройолијици* (1712, док је издање за српску читалачку публику, тискано у Бечу, изашло 1774) налази више таквих примера.³⁷ Осим примера *Просјоите*, о којем је писано, навела бих емблем *Чинь любви* (слика 26), који нотом Орфелиновог васељенског израза даје слику анђела којем ђуле, везано за чланак десне ноге, не да да полети, али оно што га носи, јер анђео женског лика лебди, нису крила већ у десној руци мач (правда), а у другој срце у пламену (Христово). Потпис даје слику и начин доживљаја Мојсеја Путника, као христољубивог праведника и вође, што се преко ликовне представе горућег срца и потписа идентификује са доживљајем чина љубве: „Чудно иперславно ивелико дѣло. Творить гдѣ волюбившій сѣло. Какоже имы таци можемь быти. Символѣчести учать насъ примѣты любла.” Појам *Дружесѣво* користи мотив срца са крилима, које се у готово идентичном облику преноси из зборника *Символы и эмблемата*, из 1705. године, под редним бројем 120 (слика 27), док се у емблему под редним бројем 219 даје слика срца у пламену са потписом „Уздигао сам се после сагоревања”. Упечатљиво је да се у овом руском зборнику срце слика и када је у потпису реч о души, као њена графичка представа.³⁸ Све то нам потвђује чињеницу да је представа срца у барокној емблематској литератури била једна од омиљених³⁹, а видимо и да се користи на начин барокног поимања симбола, као над-појма, јер је својом представом спојио врлину и апстрактност. Такође, емблематска потка условљава бакрорезачки рукопис, што видимо по геометризму који служи искривљењу просторних димензија и реда који међу њима влада у *Поздраву*; потом мотив руке са писаљком из Орфелинове *Калиграфѣје*, који у сличном изразу, где писаљку замењује шестар, налазимо у већем броју емблема (у *Ийици* као емблем *Правило*, у зборнику *Символы и эмблемата*, бр. 67 са поетичким потписом „Ко тајанственост има – све има”), као и чувена представа двоглавог

³⁶ Дејан Медаковић, *Лујјеви српског барока*, Нолит, Београд 1971, 131–156.

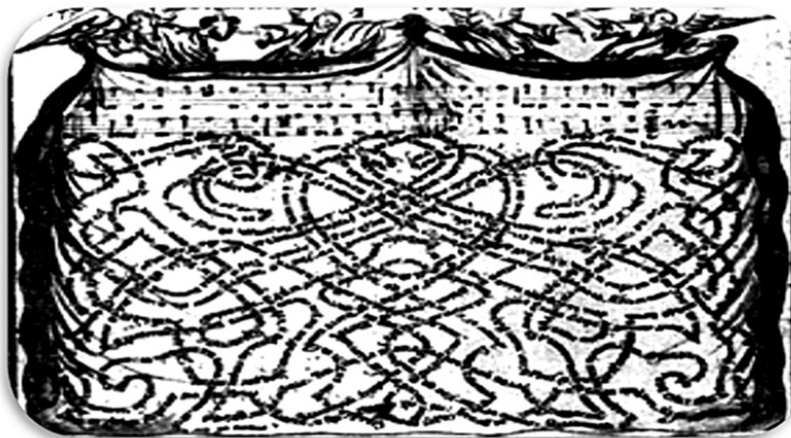
³⁷ Студија Николе Грдинића, горе наведена.

³⁸ Извесно поклапање налазим у још једном примеру, који ћу навести у фусноти како садржај текста не би постао исувише засићен. Наиме, у емблематском зборнику *Mater amoris et doloris* Антона Гинчера из 1741. године даје се слика срца прободеног мачем, поткрепљена библијским цитатом (Јеванђеље по Луки, 2.34): „А и теби самој прободше мач душу, да се открију помисли многих срца”, <https://archive.org/details/materamorisetdol00gint>.

³⁹ Студија Николе Грдинића, горе наведена.

орла-корморана, што уводи у *Лавиринџ са ѓрадом*.⁴⁰ Зато можемо закључити да се иновативност Орфелинова огледа у томе што није преузимао дословно садржај: уносио је измене, али је и користио фрагменте других дела, које је спајао у хармоничан однос свог израза. Зашто? Ради кончетизма, јер преузимањем фрагмената емблема повећава се загонетност дела, а тај је процес од средишњег значаја и за савремено песничко дело.⁴¹ Тиме смо се приближили максими овог дела јер увиђамо да је Захарија Орфелин створио нову врсту емблема, авангардну по начину увођења елемената (фрагмената) заборављених ликовних манира (потпис и симбол трискелиона, изворно из англосанксонске рукописне традиције), као и концептом који уместо вербалног наслова носи мелодију у облику нотног система, док се та мелодијска динамика преноси и разјашњава кроз слику у облику фигурате и „потписа” датог у облику песме за мелодију „Сјемо, сјемо лики”.

Ова „најважнија и најтипичнија песма српског барока” (Павић) представљена је у облику панегричке песме, слична класичној оди у којој кроз човечји крвоток песма стреми, струји ка срцу у радости и церемонијалној атмосфери чији је део (слика 28). Проучаваоци



Слика 28

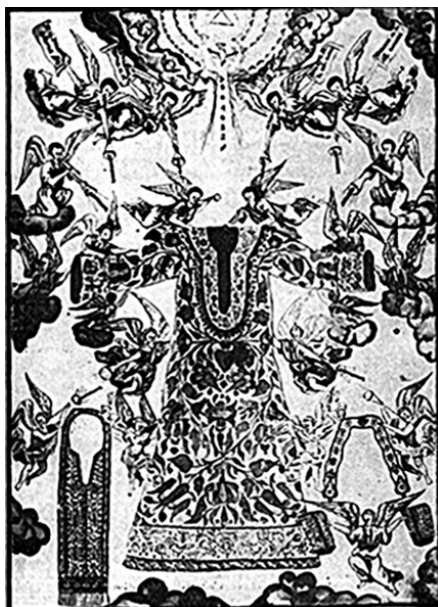
⁴⁰ *Сумвољы и емблемайа*, бр. 17 („Вођа и бранилац против непријатеља”: <https://archive.org/details/symbolaetemplema00lafе>), бр. 57 („Нема себи равна”, за слику корморана у пламену, што је углавном симболика ове животиње: <https://archive.org/details/symbolaetemplema00lafе>) и бр. 62 (двоглави орао са круном изнад глава и муњама у канцама, као „Заштиштеније величества”: <https://archive.org/details/symbolaetemplema00lafе>). Тиме се графичка са идејном представом поклапа и преноси на конкретна књижевна дела која представом слике подразумевају читаоца упућеног у традицију приказаног.

⁴¹ G. R. Hocke, нав. дело, одељак: „Emblematika kao umjeće gonetanja”, 148–155.

Позрава сагласни су са овом представом (Дагмар Буркхарт, Милорад Павић, Јелена Тодоровић, Смиља Мишић, Никола Грдинић, Дејан Јањић и др.), која у више-мање идентичном опису варира у свим тумачењима. Сам текст песме повезан је са ликовним садржајем на такав начин да се тек у чину одгонетања и путовања кроз лавиринт остварује степеновање књижевноуметничких димензија, чиме су текст, аутор и прималац у директној вези.

Орфелин почиње зазивањем небеског скупа као што су антички писци зазивали музе и тиме наглашава димензију самог песничког стварања као процеса, а такође се окреће традицији другачијој од руске, која се ослањала више на Александрију и Византију неголи на древну Грчку и Рим. Даље, кроз читав текст влада покретност и динамика („похитај”, „брзо”, „ударајте” у струне златне), као и хитрина свих небеских и земаљских бића да се саберу на једном месту („овамо”, „појави се”, „уведи ме”). Међутим, на амфиболичан начин он најављује двоструки правац: сазива цео васељенски и земаљски чин, а онда и одашиље радост, као да сви чинови треба да се сакупе у његовом срцу и да из срца изађу у облику песме; они га уводе, али и сами улазе у мир да би онда изишли у свет као радост, поневши његову жељу и веселје ка Богу. Притом, графички представљени анђели (који носе фигурату, али и они из самосталних илустрација) овде се именују и ређају асиндетски (херувими, серафими, власти, престоли, господства, началства), а асиндетска структура сада може прећи из текста на слику тако да се узајамно деловање визуелног и вербалног игра и ми не знамо које од њих има примат и утиче на други медијум, па се они представљају као две стране једног лика, као две равноправне истине. Утицај графике и бакрореза на „вербо” огледа се и у писању великим почетним словом речи „Шестокрили” и „Орган златни” (златне струне), где по свом нахођењу Орфелин истиче визуелне представе и придаје им посебну важност у ланчаном низу што не престаје јер није одвојен строфама и стиховима, чак ни знацима интерпункције, те се визуелна и музичка димензија тока, кроз употребу овог придева и именице, ставља на видну позицију и појачава се тим непосредним маниром својевољног графичког наглашавања. У самом језгру песме све трепери од чулности, а воко-визуелно славље растерећено граница наглашава једно и врховно стање – у миру Божијем ми смо радосни!

Песник наставља и потврђује стварање Божије започето у срцу, а које сада иде у свим правцима, „по читавом свету” у облику Славаља и у атмосфери Радости. Звучна димензија дата је како у облику нотног система изнад фигурате, на графичком плану, тако и у строго изабраној речи, па све анђеоске трубе када се уједињене



огласе уводе заправо у мир. То није какофонија већ разнолики склад који кличе здравицу Архипастору, на начин инструментовке руских формалиста и заумним путем који у кретњи ка висинама стиже до категорије архе, самог корена, те целокупно свемирско јединство треба у својој многострукости чинова и праваца да се уједини под снагом првотне основе и са првим пастиром „сведостојним”. И као што анђели живе у својој разноликости звања, тако у другом делу песме Мојсеј сам носи сијасет чинова који хијерархијски припадају највишем ступњу: епископ,

архипастир, владика и отац кулминирају у симбол светилника што чува читаву епархију, али и у симбол Првосвештеника који разасјава из срца тај свети Мир, да прими песника и химну. Но у даљем набрајању уочава се тенденција да сада та оформљена и потврђена светост покаже своју функцију и у сфери ближој човеку, тако да се звање заокреће, не ка антиклимаксу, како се то читаоцу у први мах намеће, већ ка потпуном остварењу у представама: горе високо, одежде нагих и ризнице знања, све у служби човекових потреба и тежњи („вернима блиског”). Зато Мојсеј Путник јесте јединствен и несличан свима – због облика вођства кроз лавиринт, на описани небески и земаљски начин, али и пренатални начин, односно због своје предодређености указане још у „чреву матерњем”, где се црево као облик лавиринта спаја са мајком у „горућем срцу” западне емблематике, највишем духовном симболу Христа и Богородице.

Може се такође пратити и пут његове светлосне еволуције од светилника преко „звезде жељене” до „Сунца прејаснога” као *Christi imitatio*. Он припада свим верницима и учесницима овог спектакла, али и Орфелиновој личној нади, духу, молитви и срцу, чиме је позиција аутора уздигнута до тежишне тачке која спроводи равнотежу и спаја све остале са Архипастиром, он је спроводник народне усхићености која се разлива по уједињеном универзуму; тако „Сердце” као метафора песме постаје другостепена метафора

за песника као срце универзума чија се песма динамизује у форми крви што струји свемирским крвотоком.

Читав текст функционише на начин лавиринта, где су понављани стихови – зидови и оквир, а сви симболи и метафоре које се степенују јесу Аријаднина нит. Срце у тексту има вишеструку природу, претежно барокну и Тезауров систем грађења идеалне алегорије и осмоструке метафоре може наћи своје остварење у Орфелиновој фигури срца, које је и телесни орган, али и „Орган златни”, односно златни инструмент са струнама које поседују формалну и геометријску тачност у вишеструком праволинијском систему. Пре свега, у барокној емблематици горуће срце Христово нас уводи у мир (радост), али и подсећа на муке и голготу. Потом, у библијској поетици срце је место интимног тренутка молитве, али и вођа наших хтења и агона. У световном доживљају наша радост продукт је срца и атмосфера спектакла перципира се оком, а зове нас срцем. Претходна три смисла представљена вербално уводе нас у последњи степен – графички исказ, као проширење меравиље коју носи у себи фигурата, на почетку тек приметна, а на крају као заумна представа целине у којој гори и распламсава се славље. Оно је једно јер се релација Орфелин–Мојсеј–Беч истовремено пружа ка Христу и свим учесницима славља, народу, а као споменик живе речи – ка нама. Тај слављенички чин поседује своју структуру и заумни распоред, што сличи пантеистичком натурализму Бројгела, где се стварне фигуре крећу у нестварном простору, а најбоља аналогија том свету помешане стварности јесте сан у којем су стварне везе одстрањене и ствари доведене у апстрактан однос, али у коме су поједини предмети сами за себе описани са највећом тачношћу као мешавина експресионистичких циљева барока и надреалистичких интелектуалних тежњи маниризма.⁴² Још се у вињети срца уочава и готски ребрасти свод, а знамо да је циљ његове визуелне димензије да чин уживања претвори у процес па се тако на врху, као завршници нашег медитативног пута кроз ову фестивалску књигу, налази орнамент кроз који улазимо у најдубљи заумно-естетски лавиринт.

Carmina figurata јавља се увек у време прелома и скептицизма, и у том систему она представља отклон од скепсе; то је напор да се дође до игре и у игри пронађе заумно решење откривањем енигме. Графичко је у том смислу први кључ, увек повезан са другим нивоима сазнања на начин генетичких полимерних ланаца,

⁴² Арнолд Хаузер, *Социјална историја уметности и књижевности*, прев. Веселин Костић (I том), Ксенија Анастасијевић (II том), Култура, Београд 1966, 351.

чувајући архајско јединство речи, слике и звука. Слојеви се притом не калеме већ узајамно делују и зато је њихово одгонетање отворено, увек у процесуирању које дарује благодат спознања (Sapientia).*

Невена З. Савић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Основне студије српске књижевности
blancaincarnatia@gmail.com

* Рад је добио Награду „Боривоје Маринковић”, која се додељује на Филозофском факултету у Новом Саду као подстицај за рад, креативност и развијање љубави и интересовања за старије области српске књижевности.