

Za pomoc merytoryczną przy pisaniu  
rozprawy doktorskiej i naukową inspirację  
dziękuję prof. dr. hab. Lechowi Miodyńskiemu

*Pracę poświęcam pamięci moich dziadków*

**UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA**

**Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej**

**Instytut Filologii Słowiańskiej**

**Agnieszka Foltánová**

**POETYKA PALIMPSESTU – AKTUALIZACJA TRADYCJI  
ŚREDNIOWIECZNYCH W SERBSKIEJ POEZJI XX WIEKU  
(NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI MOMČILA NASTASIJEVICA,  
VASKA POPY I MIODRAGA PAVLOVICA)**

Rozprawa doktorska

napisana pod kierunkiem

prof. dr. hab. Lecha Miodyńskiego

Poznań 2014

## SPIS TREŚCI

Wstęp .....	6
<b>1. Tradycja średniowieczna w interpretacji symbolisty. Poezja Momčila Nastasijevicia (1894 - 1938 ) .....</b>	<b>33</b>
1.1. Biblijna struktura wyobraźni poetyckiej .....	36
1.1.1. Poetycki logocentryzm .....	37
1.1.2. Jan, Izajasz, Jonasz – poetyckie figury artysty-proroka .....	50
1.2. Elementy filozofii patrystycznej .....	56
1.2.1. Motyw wszechpiękną .....	57
1.2.2. Koncepcja drabiny bytów .....	65
1.2.3. Elementy tradycji apostoelskiej – „bycie w świecie i poza światem” bohatera lirycznego .....	68
1.3. Tradycja hezychastyczna – postawy „redukjonistyczne” podmiotu lirycznego.....	78
1.3.1. Figura milczenia .....	79
1.3.2. Wyrzeczenie i cierpienie jako źródło doświadczenia mistycznego .....	81
1.4. Ikonograficzna estetyka metafizyczna .....	83
1.5. Manichejskie źródło dualizmów .....	85
1.6. Mit solarny w perspektywie tradycji ludowej .....	91
<b>2. Tradycja średniowieczna z perspektywy synkretycznej. Poezja Vaska Popy (1922 - 1991) .....</b>	<b>102</b>
2.1. Biblijny mit początku i końca. Ramy świata przedstawionego .....	105
2.1.1. Na zewnątrz – bestiaryzacja rzeczywistości .....	106
2.1.2. Wewnątrz – twórcza siła miłości .....	115
2.2. Elementy tradycji patrystycznej i ikonograficznej (kontekst intersemiotyczny) .....	119
2.2.1. Patrystyczne źródła koncepcji „słowa żywego” oraz idei „bycia w drodze” poety – poszukiwanie transcendencji w systemie znaków .....	120

2.2.2. Poetyckie inspiracje warsztatem ikonograficznym .....	123
2.3. Pies i wilk – dualistyczne znaki orientacji aksjologicznej .....	127
2.4. Tradycja ludowa .....	130
2.4.1. Aktualizacja mitu świętego Sawy i kosowskiego.....	130
2.4.2. Świat na opak – karnawalizacja przestrzeni .....	138
2.4.3. <i>Sporedno nebo</i> – wątki alchemiczne .....	153
<b>3. Tradycja średniowieczna w ujęciu klasycyzującym. Poezja Miodraga Pavlovicia (1928 - ).....</b>	<b>170</b>
3.1. Wokół tematu apokaliptycznego .....	172
3.1.1. Motyw końca świata .....	172
3.1.2. Apokaliptyczna koncepcja poetycka .....	180
3.1.3. W oczekiwaniu na Paruzję – poetycka interpretacja postaci Mesjasza ...	182
3.2. Elementy teologii patrystycznej .....	184
3.2.1. Sakralizacja języka jako odpowiedź na Apokalipsę .....	186
3.2.2. Poetyckie podróże mistyczne .....	195
3.3. Madonna i Sofia – ikonograficzne modele wyobraźni artystycznej .....	203
3.4. <i>Satansko doba i Vreme Svetog Duha</i> – wątki manichejskie .....	211
3.5. Tradycja ludowa – <i>Divno čudo</i> w odsłonie kart Tarota .....	220
<b>Zakończenie .....</b>	<b>231</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>237</b>
<b>Summary .....</b>	<b>249</b>

## Wstęp

### Aktualizacje, czyli w kręgu poetyki palimpsestu

Twórczość Momčila Nastasijevicia, Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia nie stanowi przypadkowo zebranego zbioru utworów. Ujmując swoje teksty w korespondujące ze sobą systemy, autorzy otwierają je na dialog<sup>1</sup>. Ich poszczególne wiersze, cykle, czy całe tomiki poetyckie tworzą spójny kompleks, co umożliwia całościowe czytanie poszczególnych elementów w jego obrębie i wzbogaca źródło znaczeń oraz poszerza potencjał możliwości semantycznych tej poezji, czyniąc ją wielowymiarową. Natomiast owa wielowymiarowość nadaje konkretnym dziełom głębię, określa pewien trzeci wymiar ich istnienia, czyli stanowi o ich tekstualnej transcendencji<sup>2</sup>.

Gerard Genette nadaje temu zjawisku osobniczą nazwę, określając je jako *palimpsestowość*. Francuski badacz opisuje zdolność literatury do parafrazowania samej siebie, a relacje tekstualne przyrównuje do „starego obrazu palimpsestu, gdzie spod jednego

---

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

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

tekstu tego samego pergaminu wyziera inny, pozwalając mu miejscami prześwitywać”<sup>3</sup>. Choć Gerard Genette rozróżnia pięć typów transcendencji tekstualnej<sup>4</sup>, tylko dla jednego z nich (hipertekstualności) rezerwuje termin „literatury drugiego stopnia”, a w części dalszej określa *palimpsestem*. Wydaje się jednak, że zjawiska palimpsestowości nie trzeba zawęzić do jednego typu relacji tekstualnych, a zatem ograniczać się do samego dzieła jako bytu odrębnego. Nie należy zapominać, że:

tekst staje się dziełem sztuki dopiero wówczas kiedy oddziałuje na czytelnika, kiedy nieuniknienie wywołuje jakąś reakcję, kiedy w pewnym stopniu kontroluje zachowanie odbiorcy [...] Odpowiedź czytelnika na tekst jest jedyną relacją przyczynową, do której może się odwoływać eksplikacja faktów literackich<sup>5</sup>.

Chcąc zatem przystąpić do analizy i interpretacji dzieła literackiego pod kątem relacji tekstualnych w jakim dzieło pozostaje, należy oprócz samego tekstu uwzględnić rolę czytelnika, który interpretuje<sup>6</sup>, kojarząc z danym tekstem inny wariant tekstowy podobnej struktury czy treści. Autorka niniejszej rozprawy posługuje się zatem określeniem *palimpsest* jako synonimicznym względem tego, co Roland Barthes nazywa *intertekstem*, czyli rozumie *palimpsest* jako „ogólny obszar występowania anonimowych figur, których genezę rzadko kiedy udaje się ustalić, nieświadomych czy autonomicznych przytoczeń bez cudzysłowu”<sup>7</sup> bez względu na to, czy owo przytoczenie pojawi się wewnątrz tekstu, czy poza nim jako na przykład komentarz. Tak rozumianą intertekstualność można utożsamić z samą

---

<sup>3</sup> G. Genette, *op. cit.*, s. 363.

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

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

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

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

literackością. W tym kontekście w praktyce interpretacyjnej Michel Riffaterre postuluje tak zwaną lekturę podwójną:

System deskryptywny nadany potencjalnemu leksykowi tematu eliminuje niektóre elementy, wysuwając na plan pierwszy te słowa systemu, które mają swój odpowiednik w temacie. Naddanie to funkcjonuje jak soczewka skupiająca walory tematu, jego konotacje (to wymiar historyczny wiersza) na słowach poddanych już waloryzacji tekstualnej (to jego wymiar stylistyczny). W praktyce tekstowej soczewką tą jest *lektura podwójna*, prowadzona równolegle w planie tekstu i w planie tematu. Poetyckość wiersza stanowi rezultat podkreśleń: te pojawiają się w punktach, których oś historyczna (mitologia) przecina się z osią składniową (zdanie). [...] Historia literatury zachowuje swoją wartość tylko wówczas kiedy staje się historią słów<sup>8</sup>.

Podobne zjawisko Gerard Genette nazwał później *lekturą relacyjną*, znajdując dla niej alternatywne określenie, zaproponowane jeszcze wcześniej przez Phillipe'a Lejeune'a: *lektura palimpsestowa*<sup>9</sup>. Jakkolwiek by rozumieć intertekstualność, *explicite*, czy też *implicite*, bądź to w relacji tekst-tekst (zbiór konkretnych tekstów; H. Bloom, J. Kristeva, G. Genette, J. Culler), bądź w relacji tekst-system (styl, gatunek, tradycja; L. Jenny, M. Riffaterre) czy też w relacji tekst-nieograniczony, labilny horyzont kultury<sup>10</sup> - forma odczytań palimpsestowych przy badaniach literatury współczesnej staje się jedyną miarodajną. Stwierdzić bowiem należy za Gerardem Genette'em, że „ludzkość jednak odkrywając ustawicznie nowe sensy, nie może stale tworzyć nowych form i musi umieszczać te nowe sensy w formach istniejących już dawniej”<sup>11</sup>.

Poruszono już zagadnienia wielowarstwowości tekstu, który ze swej natury nie jest i nie może być jednolity, a zarazem omówiono kwestię jego specyficznych odczytań. Nie wspomniano jednak o innej właściwości, która również jest ściśle związana z tematem *palimpsestu* jako formy interpretacji. Nie zwrócono dotąd uwagi na język autora, który choć jest z „pewnego punktu widzenia jednolity [...] nie jest jednak monolityczny, gdyż żadna wypowiedź językowa nie istnieje w izolacji”<sup>12</sup>. Fakt ten można odnieść szczególnie do tekstu

---

<sup>8</sup> M. Riffaterre, *op. cit.*, s. 314-315.

<sup>9</sup> G. Genette, *op. cit.*, s. 363-364.

<sup>10</sup> Podział podaję za S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 37.

<sup>11</sup> G. Genette, *op. cit.*, s. 365.

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

poetyckiego<sup>13</sup>, który właśnie ze względu na swój charakter autoteliczny stanowi komunikat, koncentrujący się na samym przekazie kosztem funkcji referencyjnej<sup>14</sup>. Zatem tekst poetycki z racji swego ukształtowania (rozbieżność wersyfikacyjna i składniowa) stanowi *hipertekst*, któremu można przypisać zjawisko polifoniczności<sup>15</sup>. To poezja a nie proza, ze względu na fakt wielogłosowości rozumianej diachronicznie (powiązania wewnątrztekstowe: tradycja, styl, gatunek), ale przede wszystkim pojmowanej synchronicznie (rozumienie wypowiedzi w kontekście<sup>16</sup>, polifonia syntaktyczna) stanowić może doskonały materiał dla *lektury palimpsestowej*.

Jak już stwierdzono, polifoniczność stanowi właściwość mowy poetyckiej. Ze względu na jeszcze jeden istotny fakt, dostrzeżony przez Stanisława Balbusa<sup>17</sup>, można wyróżnić polifoniczność jako cechę szczególną tekstów dwudziestowiecznych. Wynika ona z faktu wspomnianej symultaniczności (czy jak woli S. Balbus, *symultaneizmu*) składni i wersyfikacji oraz rozwoju wiersza wolnego emotywnego, co jest charakterystyczne dla poezji dwudziestego wieku.

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

---

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

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

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

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

<sup>17</sup> Por. S. Balbus, *op. cit.*

Skoro zaś ta swoista struktura dzieła nie może być wywiedziona z analizy poszczególnych zdań, to tekst jako taki cechuje pewna wielogłosowość, będąca czymś innym niż polisemia słów czy wieloznaczność zdań. Ta tekstowa wielogłosowość jest typowa dla złożonych dzieł dyskursu i otwiera możliwość ich wielorakiego ujmowania całościowego [...] konkretnie, całość przedstawia się jako hierarchia tematów, również pierwszoplanowych, jak i drugoplanowych, które można by rzec nie sytuują się na tym samym poziomie i która łącznie nadaje dziełu strukturę wielowymiarową<sup>18</sup>.

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

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

Tym sposobem polifoniczność jawi się jako holistyczna metoda rozumienia świata – od tekstu przez tekst do ponownego tekstu. Stąd już tylko krok, by intertekstualność stawiać na piedestale metod poszukiwania sensu, bo jeśli on istnieje, to zawiera się w którymś z pisemnych przekazów, jeśli nie pierwszym (architekście), to naśladowującym lub komentarzu do któregoś z nich.

Jeśli zatem intertekstualność rozumie się jako metodę czytania tekstu, który z natury swej jest wielowymiarowy (ma strukturę polifoniczną, czym szczególnie odznacza się dwudziestowieczny tekst poetycki), palimpsestem można nazwać sam ów tekst gotowy do tego typu lektury. Patrząc na to zjawisko ze strony czytelnika, który w procesie interpretacji może dany tekst zestawić z dowolnie wybranym przez siebie innym (bez względu na jakiegokolwiek ich powiązania logiczne czasowo-przestrzenne), palimpsestem można by nazwać właściwie każdy tekst. Aby jednak uniknąć pomyłki, można doprecyzować palimpsestowość (czyli zdolność tekstu do stanowienia palimpsestu), posługując się teorią Harolda Blooma. Definiuje ona tekst z równoważnego czytelniczemu stanowiska, a

---

<sup>18</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 163-164.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 112.

mianowicie od strony autora. Dla H. Blooma „teoria poezji oparta na analizie wpływu poetyckiego, czyli historia relacji wewnątrzpoetyckich”<sup>20</sup> jest punktem wyjścia dla sformułowania tezy głoszącej śmierć aktu twórczego rozumianego w duchu romantycznym jako dzieła indywidualnego przeżycia. Określa on twórczość poetycką jako wynik „niezwykle złożonego aktu błędnego odczytania, twórczej interpretacji”<sup>21</sup>, którą nazywa „poetycką omyłką”<sup>22</sup>, dalej twierdząc, że

to, czego pisarze doświadczają jako lęku i co z konieczności przejawiają ich dzieła, nie jest ‘przyczyną’ omyłki poetyckiej, lecz jej ‘konsekwencją’. Najpierw pojawia się silne błędne odczytanie; musi dojść do wnikliwej lektury, która przypomina zakochanie się w dziele literackim<sup>23</sup>.

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

---

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

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> B. Skarga, *Granice historyczności*, Warszawa 1989, s. 86-87.

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

Badanie relacji przeszłość-współczesność przez czytanie tradycji jako komponentu założeń intertekstualnych staje się w odniesieniu do ukazanego problemu uzasadnioną metodą badań. Autorka przedstawionej pracy nie zastanawia się co i dlaczego zmienia się wraz z „przechwytywaniem” tradycji przez nową formację kulturową<sup>25</sup>, ale jak, na jakich prawach funkcjonuje we współczesnym tekście tradycja dawna (tu średniowieczna). Z dostępnych wypowiedzi artystycznych analizie podlegają te utwory, wobec których można wykazać szczególną gotowość do odczytań palimpsestowych, czyli wielopoziomowość, wielowarstwowość, wielogłosowość. Ową wielogłosowość, zdolność tekstu do stanowienia dialogu z innym, autorka rozumie przy tym według teorii wpływu Harolda Blooma, czyli jako „metaforę pociągającą za sobą matrycę relacji (obrazowych, czasowych, duchowych i psychologicznych)”<sup>26</sup>.

Teoria H. Blooma w ciekawy sposób splata się z tym, co stwierdza R. Barthes, że „do tekstu można się dostać przez definicję, ale także (a może przede wszystkim) przez metaforę”<sup>27</sup>. A cóż innego niż symbol, implikujący niekończące się wyjaśnianie, bo posiadający charakterystyczną również dla przerośni strukturę podwójną (dosłowne znaczenie plus *nadwyżka znaczenia*) nie uruchamia lepiej *procesu metaforycznego*? Choć można się zgodzić z Paulem Ricoeurem, że symbol i metafora nie są pojęciami tożsamymi<sup>28</sup>, to jednak właśnie dzięki owej różnicy, to jest zdolności symbolu do ewokowania sensu na poziomie deskryptywnym, można się nim posłużyć w celach opisowych, deszyfrujących rzeczywistość tekstową, a przecież „możliwość mówienia ma swe źródło w zdolności kosmosu do znaczenia”<sup>29</sup>, a zatem symbol pozwala nie tylko na uruchomienie procesu interpretacji, ale także jest drogą prowadzącą do odkrycia podstawowych wartości, jakie niesie ze sobą dana kultura.

Warto podkreślić, że symbol dzięki swojej podwójnej naturze sam sobą ewokuje pewną dialogowość, na którą stawia się w niniejszej pracy. Z owej dwuwymiarowości

---

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

<sup>26</sup> H. Bloom, *op. cit.*, s. 21.

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

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

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 145.

symbolu Grażyna Woroniecka wyciąga konsekwencje dla działania komunikacyjnego symbolu, opierając się na założeniach Paula Ricoeura: „W symbolu obserwowalny jest pojedynczy ruch sensu, który przybliży mu znaczenia niesemantyczne za pośrednictwem semantycznych”<sup>30</sup>. Nie tylko ten ruch linearny wewnątrz samego tekstu, ale także spiralny – z biegiem rozwoju kulturowego dochodzić może bowiem do swoistego „obrastania” symbolu w nowe lub nawarstwiający sensy – stanowić może jądro interakcji tekstualnej. Dzięki takim właściwościom symbol może sprzyjać nie tylko komunikacji międzytekstowej w odniesieniu do literatury pięknej, ale także może stanowić ułatwienie dla filologa – interpretatora.

Ponadto, aby uniknąć pułapki otwartości rozważanego wcześniej terminu „palimpsest” (czy też tu bardziej funkcjonalnego zjawiska lektury palimpsestowej), potrzebne jest pewne interpretacyjne uzgodnienie, jakiego bliżej zdefiniowane *medium*, które pozwoli zebrać to, co składa się na poetykę<sup>31</sup> palimpsestu. Należy założyć, że takim doskonałym pośrednikiem pomocnym przy ustalaniu *poetyki palimpsestu*, a jednocześnie tropem, prowadzącym do możliwych odczytań obcej kultury na poziomie tekstu jest właśnie (paradoksalnie<sup>32</sup>) symbol. Mediacyjność tego tropu polega przede wszystkim na możliwości zastosowania wspólnej kategorii dla tak odległych od siebie epok, jakimi są współczesność i średniowiecze. Poza tym o ile pojęcie metafory stanowi dość labilną konstrukcję w teorii literatury<sup>33</sup>, o tyle symbol zdaje się stanowić pewne *constans*, być kategorią miarodajną przy badaniu tak odległych od siebie tekstów, jak pochodzące ze średniowiecza i dwudziestego wieku. Jego podstawowa definicja jest bowiem niezmienna mimo upływającego czasu<sup>34</sup>. Jan Huizinga wyjaśnia w jaki sposób symboliczne pojmowanie świata właściwe dla średniowiecznego światopoglądu może być również dostępne dla człowieka współczesnego:

---

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

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

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

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

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

Nie ma drugiej wielkiej prawdy, której umysł średniowieczny byłby bardziej pewny, jak prawdy tych słów do Koryntian: ‘Teraz widzimy niejasno przez zwierciadło, lecz później twarzą w twarz’. Nie zapomniano wówczas nigdy, że każda rzecz mogłaby utracić sens, gdyby znaczenie jej poczęło wyczerpywać się w bezpośredniej funkcji i formie, w jakiej się przejawia; pamiętano też, że wszystkie przedmioty sięgać mają dość głęboko w świat ponadzmysłowy. Jeszcze i my miewamy taką świadomość; dociera ona do nas w sposób niejasny ze szmerem deszczu uderzającego o liście drzew czy blaskiem lampy na stole w godzinie ciszy, kiedy głębiej dostrzegamy owe zjawiska, niż dzieje się to zazwyczaj, w trakcie praktycznych rozmyślań i działań<sup>35</sup>.

Na *modus operandi* niniejszej pracy składa się analiza warstwy symbolicznej i znaczeń metaforyzowanych zawartych w tekstach poetyckich Momčila Nastasijevicia, Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia, reprezentatywnych serbskich poetów dwudziestego wieku (co po części wynika z przyjętej teorii wpływu Harolda Blooma). W przekonaniu autorki ma to umożliwić filologowi przybliżenie dzięki odczytaniu *via symboli* świata mu współczesnego (zrozumienie metafory relacji czasowych i duchowych), a zatem pozwoli mu dać świadectwo kultury zastanej według wypracowanego tutaj i nazwanego dla potrzeb niniejszej pracy modelu poetyki palimpsestu. W interpretacji zostaną uwzględnione szczególnie te elementy konstrukcji poetyckiej, które zawierają odniesienia do konstytutywnej dla kultury serbskiej tradycji epoki średniowiecza. Ich opracowanie pozwoli wskazać na pewne trwałe wartości kultury serbskiej. Takie opracowanie umożliwi realizację celu głównego, którym jest próba uchwycenia modelu recepcji kultury średniowiecznej w odbiorze wskazanych poetów dwudziestego wieku. Ponadto autorce przyświeca jeszcze jeden cel, realizowany niejako na marginesie analiz. Przypatrując się zebranemu materiałowi, ma ona nadzieję na wykazanie strategii lirycznych, jakimi się oni posługują, a które się mieszczą w zakresie ich warsztatu literackiego – kuźni rozważań nad serbską tradycją średniowieczną.

Dookreślając jeszcze celowość niniejszej pracy, a nie odchodząc od funkcjonalnej tutaj poetyki palimpsestu, pozostaje już tylko podsumowująco stwierdzić za Michelelem Riffaterre'em, że „ostatecznie interpretatorem będzie trzeci tekst, którego autor użyje jako

---

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

częściowy ekwiwalent systemu znaków, jaki budował, aby wypowiedzieć na nowo, napisać na nowo intertekst”<sup>36</sup>.

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

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

U hartiju Nastasijević urezuje reči kao u kamen: lišavajući jezik konvencionalnih, zdravorazumskih poštapalica bez kojih poezija može. Reči su tu za sebe i da prizivaju druge: između njih su ‘beline’, prostori u koje one emituju svoje tonalne, likovne, smisaone rezerve, ćutanja rečitija od svakog direktnog saopštavanja, jer govore celinom, međuodnosom elemenata koji čine pesmu. Reči su samo granice labirinta, samo otvoren kavez, samo obale na kojima pesma živi<sup>37</sup>.

W powyższych słowach badacz naznacza wielowymiarowość takiego konstruowania wiersza, która wynika z gry słów i ich wewnątrzpoetyckich relacji<sup>38</sup>. Panujące w badaniach nad poezją Nastasijevicia ogólne przekonanie o jej hermetyczności i niedostępności sensu<sup>39</sup> próbuje przełamać Kornelije Kvas, który właśnie w lekturze palimpsestowej widzi sposób wyjścia z tego interpretacyjnego impasu. Nawiązując do tekstu Novicy Petkovicia *Nastasijevićeva pesma u nastajanju*, badacz odkrywa, że choć być może bez świadomego celu, nawiązywał on do sposobu interpretacji zaproponowanego przez Riffaterre’a, a opierającego się na zjawisku niegramatyczności tekstu:

---

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

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

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

<sup>39</sup> Mówiąc o owych pustych miejscach w poezji M. Nastasijevicia Lj. Simović wysnuwa pesymistyczny wniosek i twierdzi, że „smisao [Nastasijevićeve poezije – przyp. moje] nam se ne otkriva čak ni kao nagoveštaj” - Lj. Simović, *Duplo dno, op. cit.*, s. 157. Być może interpretatorzy przyzwyczajeni do czytania poetów międzywojennych w kontekście obranego przez nich kierunku (np. dadaizmu, nadrealizmu, ekspresjonizmu) nie dostrzegają, że Nastasijevicia „poezija se može razumeti tek u kontekstu njegovog ukupnog dela, ali i u kontekstu srpske i svetske književnosti” - P. Milosavljević, *Uvod u čitanje poezje Momčila Nastasijevića*, [w:] M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, Sremski Karlovci 1995, s. 130.

Petković [...] zapravo, približno opisuje Rifaterov pojam negramatičnosti. U čitanju i razumevanju teksta, dakle, dolazi do ‘pojave prepreke’ ili ‘zapinjania’ (negramatičnosti), koja kod čitaoca stvara mrežu asocijacija (zasnovanih na sociolektu ili književnom obrazovanju, usmeravajući njegovu pažnju ‘prema onome što je pomereno u dubinsku strukturu’ (prema intertekstu)<sup>40</sup>.

Wykorzystując zasady lektury palimpsestowej, Kornelije Kvas poświęca swoje analizy głównie relacjom wewnątrztekstowym, sporadycznie przywołując konteksty twórczości romantyków (na przykład Jovana Jovanovicia Zmaja) czy biblijne (potop). Bardziej bezpośrednio lekturę palimpsestową w odniesieniu do dzieł Nastasijevicia proponuje Nikola Strajnić. Zwięźle ujmując postulat badacza, należy rozpocząć od jego uwagi, że poezja Nastasijevicia to nade wszystko „słowa”, ale „reči koje takođe dolaze év αρχή, iz najdubljih dubina njegovog bića”<sup>41</sup>. Ten początek utożsamia on zaś z pojęciem „izvorna misao”, dla którego znajduje porównanie w poetyce antycznej i nazywa νόησις oraz w teorii Gerarda Genette’a – w postaci architekstu. Daje to badaczowi asumpt do stwierdzenia, że ów νόησις / architekst „je put kojim Nastasijević pevanjem ide prema Bogu”<sup>42</sup>, wskazuje zatem na nieodzowny aspekt lektury palimpsestowej – transcendentalny wymiar tekstu.

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

Ideę powrotu do duchowych źródeł poezji ludowej podjął również Momčilo Nastasijević. Badaczom jego twórczości należy pozostawić odpowiedź na pytanie o możliwość transformacji duchowej przez powrót do ‘języka mitów’, bez wzbogacenia go o nowsze struktury myślenia poetyckiego i irracjonalnego. Metafizyczne rozumienie poezji nie wykraczające poza stare metafizyki wydaje się poznawczo jałowe<sup>43</sup>.

W tym kontekście lektura palimpsestowa to bardzo dobre rozwiązanie również względem twórczości Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia, którzy także realizują ideę powrotu do źródeł. O takie nowatorskie spojrzenie pokusiła się już Maja Rogač. W swej monografii rozważa ona

---

<sup>40</sup> K. Kvas, *Intertekstualnost u poeziji*, Beograd 2006, s. 236.

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

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 121.

<sup>43</sup> B. Czapik-Lityńska, „*Jeszcze nie*”. *Utopicum jugosławijskiej awangardy*, Katowice 2006, s. 95.

relację między figuralnością (rozumianą jako konstrukcja tekstu w sensie dominujących figur stylistycznych obecnych w eseistyce Nastasijevicia, a znajdujących swoje realizacje w poezji autora) a figuratywnością (której substytut pojęciowy stanowi dekonstrukcja, sposób przenoszenia znaczeń)<sup>44</sup>. W podsumowaniu wspomniana badaczka powołuje się na słowa Novicy Petkovicia, dotyczące wielowarstwowości tekstu Nastasijevicia<sup>45</sup> i podaje przykład figuratywności / figuralności wynikającej z odczytań przez poetę przeszłości (mowa jest o relacji współczesność – średniowiecze). Autorka tekstu, odwołując się do tropu stylistycznego, którym są środki leksykalne, stwierdza:

Drevni jezički sloj, koji kao palimpsest izbija ispod ovovremenog jezičkog sloja, nosi u autoreferencijalnost teksta. U raskoraku između dva vremena jezika pojavljuje se specifični prostor Nastasijevičeve figurativnosti. On se zasniva na objavljavanju figuralnosti reči: dok se u svojoj jezičkoj savremenosti pojavljuju kao svakidašnje, istrošene i najčešće bukvalne, izdvojene iz konteksta recepcije jednog vremena i izmeštene u drugi vremenski kontekst jezika zadobijaju figurativnu vrednost, drevne reči otvaraju nepredvidivi opseg konotacija<sup>46</sup>.

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

Wśród opracowań poezji Vaska Popy najbardziej otwarta na taki typ lektury jest propozycja interpretacyjna Tanji Popović, zawarta w artykule *Poetika hijazma*, w którym autorka, bazując na swojej teorii o nieustającym wzajemnym przenikaniu się perspektyw metaforycznego i dosłownego znaczenia słowa i obrazu, ukazuje w grach językowych Vaska Popy elementy zarówno tradycji ludowej, jak i bizantyjskiej<sup>47</sup>. Nie mniej otwarty na lekturę palimpsestową jest również tekst Radivoje Mikicia *Žanrovski citati u poeziji Vaska Pope*, w którym autor – podobnie jak Tanja Popović – obok źródeł epickich, ludowych wskazuje na literaturę cerkiewną<sup>48</sup>. O potencjale i otwartości semantycznej mówi natomiast tekst Aleksandra Jovanovicia, który już tytułem: *Sintaksička sinonimija i semantička otvorenost*

---

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

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

<sup>46</sup> M. Rogač, *op. cit.*, s. 112.

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

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

zaprasza do czytania „w głąb” twórczości Vaska Popy<sup>49</sup>. Ciekawym spostrzeżeniem wydaje się być również notatka Nemanji Radulovicia odnosząca się do alchemicznych zasobów bibliotecznych Vaska Popy, a sugerująca możliwość ewentualnych wpływów w zakresie odczytań niektórych odautorskich przekazów symboliczno-metaforycznych<sup>50</sup>. Najczęściej jednak, jeśli pojawiają się w opracowaniach twórczości Vaska Popy odwołania do tradycji minionych, umieszcza się ją w kontekście wyłącznie literatury ludowej i / lub mitologii słowiańskiej, rzadko kiedy łącząc tę perspektywę z tradycją wysoką, cerkiewną, co właściwie dziwi w naturalnym dla autora kontekście (ludowego) prawosławia. Poza paroma ogólnikowymi stwierdzeniami typu:

Pored upotrebe nabrojanih folklornih formula iz pamćenja narodnog pevača i moći narodnog iscelitelja i zaštitnika pesnik Vasko Popa, zarad zadatog semantičkog pomeranja svojih pesama, uporno ih prožima citatima iz drugih vremena i žanrova, iz sačuvanih paganskih motiva, podleglih sinkretizmu i njihovih sujevernih i ritualnih obrazaca opštenja, preobraženih u crkveno-službene kanonizovane forme (molitve, pohvale, akatiste), pa do govornog klišeja iz našeg vremena<sup>51</sup>

w literaturze przedmiotu trudno spotkać się z głębszą intertekstualną analizą zwłaszcza względem zasygnalizowanej interferencji<sup>52</sup>. Uwagę Hatidży Dizdarević-Krnjević, że w twórczości Vaska Popy „pojam izvora treba uzeti u širokom smislu, da se prema tome, podrazumevaju i ‘otvorena’ i ‘zatvorena’ analiza Popinih pesama”<sup>53</sup> najlepiej zrozumiała Vesna Cidilko, która w swoim obszernym studium o poetyce Vaska Popy analizuje wiersze poety w ramach ich wewnętrznej struktury, ale także odważnie uruchamiając jej barokowe konteksty i przecierając szlaki do jeszcze dalszej podróży w głąb poetyckiej tradycji<sup>54</sup>.

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

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

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

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

<sup>53</sup> H. Dizdarević-Krnjević, *Sašapatanje s tradicijom (U pejzažu Nepočin-polja Vaska Pope)*, Beograd 2002, s. 11.

<sup>54</sup> V. Cidilko, *Studije o poetici Vaska Pope*, Beograd 2008.

W odniesieniu do twórczości Miodraga Pavlovicia Sanja Golijanin Enez całkiem otwarcie proponuje zastosowanie lektury palimpsestowej. Czyni to, jaka sama autorka mówi, głównie ze względu na takie różnorodne cechy twórczości Miodraga Pavlovicia jak: orientacja humanistyczna i krytyczna, obecność elementów etycznych (postać Bogurodzicy i Chrystusa), próba aplikacji powszechnej tradycji kulturowej i historycznej do współczesnego stanu wiedzy, antropologiczne, a także psychoanalityczne poszukiwania istoty bytu, logotyczne pojmowanie słowa, przy których wymiar transcendentny dzieła jest niemożliwy do pominięcia<sup>55</sup>. Śladem tym podąża Đorđe Despić, co ujawnia się już w podtytule monografii *Poreklo pesme – Potencijal intertekstualnosti u poeziji Miodraga Pavlovića*, w której autor wskazuje na architeksty omawianej poezji (ich omówienie stanowi treść kolejnych podrozdziałów jego pracy): 1. Antički mit i književnost, 2. Biblijna književnost / hrišćanstvo, 3. Usmena poezja i srpska srednjovekovna istorija, 4. Umetnička poezja, moderna literatura. Đorđe Despicowi udało się stworzyć spójną opowieść o źródłowych tradycjach w twórczości Miodraga Pavlovicia, które do tej pory przedstawiano dość jednostronnie, bez holistycznych odczytań wewnątrz- i zewnątrztekstowych.

### **Tradycja czy tradycje?**

Przedmiotem rozważań niniejszej rozprawy są aktualizacje tradycji średniowiecznych w serbskiej poezji dwudziestego wieku. Sam termin „tradycja” w swoim najogólniejszym znaczeniu nie wydaje się być trudny do odszyfrowania, zwłaszcza kiedy dysponujemy jego szerokim opracowaniem. Z wielu definicji słownikowych można wskazać następującą:

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

---

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

rzeczy z przeszłością, tylekroć używa się tak lub inaczej słowa ‘tradycja’ i jego pochodnych<sup>56</sup>.

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

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

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

Feudalni poredak u srednjem veku nije uspeo da do kraja razori rodovske-plemenske odnosi i ustanove u našem seoskom, zemljoradničkom i stočarskom stanovništvu. Oni su se „ispod kore feudalnog društva” očuvali kroz ceo srednji vek i to naročito u unutrašnjim planinskim područjima nemanjičke Srbije. Uporedo s njima održavala se narodna, patrijarhalna kultura i bogato ismeno stvaralaštvo kao njen glavni izraz<sup>59</sup>

nie można zapominać o bogatej literaturze ustnej. Na podstawie powyżej sygnalizowanych tekstów tak zwanej kultury wysokiej (oficjalnej) i niskiej (ludowej) wyróżnić można sześć tradycji: biblijną, patrystyczną, hezychastyczną, ikonograficzną, manichejską i ludową, nie tylko z tego względu, iż są elementarnymi składnikami architekstów – zresztą przecież nie są

<sup>56</sup> J. Szacki, *Tradycja*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. A. Kłoskowska, Wrocław 1991, s. 207.

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

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> J. Deretić, *Istorija srpske knjiženosti*, Beograd 2004, s. 275.

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

*Pismo Święte* było dla świata judeochrześcijańskiego, w tym także dla średniowiecznych Słowian, księgą świętą i jedynym absolutnym wzorcem. Dla tradycji biblijnej charakterystyczne jest zatarcie rozróżnienia między słowem a przedmiotem lub znaczeniem oznaczonym tym słowem, z czego wynika przekonanie o twórczej mocy słowa i możliwość mistycznego z nią kontaktu<sup>60</sup>. Jak zauważa Aleksander Naumow:

Ponieważ ucieleśnienie się Słowa w rzeczywistym Jezusie Chrystusie jest kamieniem węgielnym chrystologii i chrześcijaństwa w ogóle, łatwo zrozumieć asocjacje Księgi z Logosem-hypostazą. Ułatwiał ją bowiem liturgiczny kult Ewangeliarza [...], a także niektóre interpretacje hymnograficzne<sup>61</sup>.

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

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

To on przekształca nadawcę w usta Boże, jego komunikat – w mowę Bożą, słuchaczowi – odbiorcy otwiera uszy darem zrozumienia, by mógł dążyć do zjednoczenia się z Bogiem. Bóg jest jedynym autorytetem [...], cała komunikacja sprowadza się [...] do rozmowy Boga z człowiekiem<sup>62</sup>.

Tradycja biblijna ze swoim specyficznym modelem komunikacji<sup>63</sup> sprawia, że średniowiecze ponad poziomem językowym i reguł literackich rozwija trzeci poziom komunikacyjny, który Aleksander Naumow umownie nazywa sakralno- czy mistyczno-literackim, realizującym

---

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

<sup>61</sup> A.E. Naumow, *Biblia w strukturze artystycznej utworów cerkiewnosłowiańskich*, Kraków 1983.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>63</sup> Por. *Ibidem*, s. 10.

hiperkomunikację między *sacrum* a *profanum*<sup>64</sup>. Te właśnie cechy: kult Słowa, jego materialno-mistyczne pojmowanie, asocjacje Księgi z Logosem-hypostazą i jego centralna rola w hiperkomunikacji Boga i Ludzkości stanowiąc będą w niniejszej pracy najważniejsze wykładniki tradycji biblijnej.

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

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

Piękno jest zasadą wszystkiego jako przyczyna sprawcza [...] Jest ono kresem wszystkich rzeczy, przedmiotem miłości, przyczyną celową (boć wszystko powstaje dla piękna). Jest też przyczyną wzorcową, bo wedle niego każda rzecz otrzymuje swój kształt. I przez to piękno jest tożsame z dobrem [...] nie ma też rzeczy w bycie, która by nie miała udziału w pięknie i dobru<sup>65</sup>.

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

W estetyce bizantyńskiej piękno rozumiane jest jako zasada wszystkiego i absolutna przyczyna i dlatego całkowicie rezygnuje się w niej z poznania zmysłowego na rzecz poznania za pośrednictwem obrazu, który staje się główną kategorią estetyczną (zwłaszcza w rozważaniach Pseudo-Dionizego Areopagity). Zgodnie z nauką apostoła Pawła: „To, co widzialne, trwa tylko do czasu, a to co niewidzialne trwa wiecznie” (2Kor 4, 18) świat

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 18.

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

widzialny z jednej strony, a sztuka z drugiej, to dwa sposoby postrzegania transcendencji w świecie<sup>66</sup>. Z pojęciem obrazu, z którym Aleksander Naumow łączy kategorię istnienia spaja się ściśle pojęcie podobieństwa, które badacz wpisuje w kategorię uczestnictwa:

Zgodnie z opowieścią z *Księgi Rodzaju* (1, 26-27) człowiek został bowiem stworzony z natury widzialnej i niewidzialnej. Stworzenie na obraz oznacza zdolność myślenia i stanowienia o sobie, a na podobieństwo – upodabnianie się do Boga w miarę sił przez cnotę. Tak więc obraz jako podstawa obiektywna dynamicznej struktury człowieka domaga się podobieństwa, które byłoby subiektywne, osobiste. *Imago Dei* ujawnia zatem meandryczną strukturę zgodnie z obrazem Chrystusa [...], gdyż miejscem zjednoczenia jest samo Słowo<sup>67</sup>.

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

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

pewne jej załączki dostrzec można już w Starym Testamencie. Proroków można postrzegać jako pierwowzory przyszłych hezychastów ze względu na ich głęboką egzystencjalną relację z Bogiem, nieustanną modlitwę psalmami, walkę duchową, szczerą pokorę i wzywanie do nawrócenia<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> A.E. Naumow, *Biblia w strukturze artystycznej*, op. cit. s. 6.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 6-7.

<sup>68</sup> D. Bogdanović, *Stara srpska književnost*, Beograd 1991, s. 111.

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

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

Poza najważniejszym tekstem Biblii i apoftegmatami Ojców Kościoła, które można rozumieć jako praliteraturę, obieg literacki i istotny składnik kulturowy w średniowieczu stanowiły apokryfy<sup>70</sup>. Apokryf, w odniesieniu do rozważanego tu okresu, można zdefiniować jako

średniowieczny utwór literacki z obszaru języka cerkiewnosłowiańskiego, rozwijający diachronicznie i (lub) synchronicznie tematyczny plan przekazu biblijnego jako jego nieprawidłowa konkretyzacja lub też wnoszący dodatkowe waloryzacje semantyczne pozostające w sprzeczności z uznanymi za oficjalne<sup>71</sup>.

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

Ogólnie należy podkreślić, że Słowianie nie mieli wysoce zorganizowanych form kultu pogańskiego, dlatego też chrześcijaństwo na ogół traktowali nie jako nową, opozycyjną zasadę organizującą życie społeczne, rodzinne i duchowe, ale jako zespół nowych

---

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

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 57.

elementów, nieantagonistycznie dodany do rodzimej kultury, co na gruncie literatury i twórczości doprowadziło do symbiozy motywów pogańskich z chrześcijańskimi zarówno w odmianie ortodoksyjnej, jak i heretyckiej<sup>72</sup>.

Opierając się na tej charakterystyce wpływów pogańskich, w zakresie tradycji apokryficznej można konsekwentnie wyróżnić także tradycję herezji, co w literaturze omawianego kręgu, bardzo często oznaczało tradycję manichejską<sup>73</sup>.

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

Rozważając system średniowiecznych tradycji kulturowych według systemu gatunkowego w kształcie piramidy, jaki proponuje Grigorij Prochorow w odniesieniu do literatury cerkiewnosłowiańskiej<sup>74</sup>, można na samym szczycie takiego schematu wyróżnić tradycję biblijną jako prototypową, następnie związaną z nią tradycję bizantyjską z jej wygenerowanymi na potrzeby niniejszej pracy tradycją patrystyczną, ikonograficzną i hezychastyczną jako „najściślej zespolone w obrzędzie cerkiewnym przez rozległy, a niezwykle precyzyjnie dobrany i wyznaczony zespół lektur”<sup>75</sup>. W dolnych partiach modelu piramidy tradycji kulturowych serbskiego średniowiecza umieścić można natomiast tradycję ludową i herezje neochrześcijańskie jako te, które z pratekstem (tradycją biblijną) są zespolone najluźniej.

## **Z dziejów recepcji serbskiej literatury średniowiecznej**

O twórczej roli serbskiej tradycji średniowiecznej<sup>76</sup> w kształtowaniu współczesnego modelu kulturowego obszernie pisze Dorota Gil<sup>77</sup>. W książce *Prawosławie-Historia-Naród* badaczka przypomina o jej konstytutywnych elementach:

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 14.

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

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

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>76</sup> Pod pojęciem „serbska tradycja średniowieczna” rozumiem dostępny przekaz kultury, pochodzący z przestrzeni ziemi serbskiej z okresu XIII-XVII stuleci. Pokrywa się on z sześcioma z siedmiu wytypowanych

trwałość tradycji cerkiewnej, w tym cerkiewnej literatury, jedynej przez wieki literatury wysokiej, która w ogromnej mierze przyczyni się do sakralizacji dziejów państwa i narodu; po drugie – pielęgnowana za jej pośrednictwem, niezwykle mocna na tym terenie symbioza Cerkwii i Państwa, wyrastająca z religijno-politycznej koncepcji serbskiego prawosławia; i wreszcie mocno zakorzeniona w świadomości zbiorowej tradycja patriarchalna i literatura ludowa, najbardziej aktywnie uczestnicząca w kreowaniu narodowych mitów i stereotypów<sup>78</sup>.

O ile jednak stosunek zbiorowej świadomości Serbów w dwudziestym wieku do tradycji średniowiecznej znajdował się często w centrum zainteresowań kulturoznawców, o tyle rzadko bywał i jest punktem odniesień dla klasycznych analiz filologicznych<sup>79</sup>. Za brak opracowań literaturoznawczych wydobywających topikę średniowieczną z tekstów współczesnych czy wskazujących na literackie walory piśmiennictwa wieków średnich odpowiada stan silnej ideologizacji i polityzacji literatury, postępujący już od wieku XIX, a który mający swój początek w epoce oświecenia.

---

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

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

<sup>78</sup> D. Gil, *Prawosławie-Historia-Naród*, *op. cit.*, s. 20.

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

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

Sve do 70-ih godina XVIII stoleća prosveta i književnost zadržale su dakle, pretežno crkveni karakter. Škole su se osnivale uz crkve i arhijerejske stolice, one su po svom karakteru bile konfesionalne. Književnost se stvarala u okrilju crkve, njen osnovni jezik bio je jezik crkvenog obreda<sup>80</sup>

- pisze o modelu cerkiewnym średniowiecznej literatury serbskiej Jovan Deretić.

Sytuacja ta zmieniła się wraz z pojawieniem się idei oświeceniowych i najważniejszego z ideologów – Dositeja Obradovicia. Zgodnie z duchem absolutyzmu na ziemiach serbskich zaprowadzono reformy, w wyniku których zaczęły powstawać szkoły świeckie a we Wiedniu (1771 r.) otwarto drukarnię. Z pism Dositeja Obradovicia wybrzmiewają ideały demokratyzacji kultury (jako wyniku edukacyjnego rozwoju), filozofii krytycznego stosunku wobec rzeczywistości („pozytywne wątplenie” prowadzące do głębokiej analizy w celu odkrycia prawdy), które doprowadziły do zerwania z modelem cerkiewnosłowiańskim, jaki był właściwy dla serbskiego średniowiecza, a którym Cerkiew prawosławna przypisała charakter laicki, ateistyczny czy nawet heretycki<sup>81</sup>. Pod wpływem tych poglądów literatura średniowieczna była spychana na margines i traktowana wyłącznie utylitarnie jako źródło wiedzy historycznej (o ile konkretny tekst posiadał dane faktograficzne). Twórca następnego paradygmatu kulturowego, Vuk Karadžić, oparł swoją bezkompromisową wizję kultury na tradycji ludowej. W ideologii reformatora literatura cerkiewnosłowiańska została całkowicie zanegowana, jako napisana w niezrozumiałym języku. Pogłębiający się proces laicyzacji kultury i sekularyzacji społeczeństwa, a przede wszystkim dominująca w drugiej połowie dziewiętnastego wieku ideologia socjalistyczna, której reprezentantem był Svetozar Marković, sprawiły, że jeszcze na początku dwudziestego

---

<sup>80</sup> J. Deretić, *op. cit.*, s. 461.

<sup>81</sup> D. Gil, *Prawosławie-Historia-Naród*, *op. cit.*, s. 108-110.

wieku Jovan Skerlić (1877-1914) neguje artystyczną wartość literatury cerkiewnosłowiańskiej:

Stara srpska srednjovekovna književnost nije mogla ništa doprineti ponovnom stvaranju srpske književnosti. Ona je bila gotovo isključiva crkvenoga karaktera, i crkveni ljudi su je radili u crkvenim idejama za crkvene potrebe. Sva ta književnost liturgijskih trebnika, tipika, kanona, hronografa, hagiografskih spisa, 'hvalnih žitija' hristoljubivih i blagočestivih vladara, u najboljem slučaju apokrifnih dela, proizvoda bolesne srednjovekovne crkvene romantike, sve to i nija bila književnost u pravom smislu reči, i ako se danas broji u književnost, to je u nedostatku čega drugoga<sup>82</sup>.

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

Na tle ówczesnych poglądów estetycznych wyróżniają się sformułowane w tekstach literackich i eseistycznych przekonania Momčila Nastasijevicia. Choć – jak pisze Petar Milosavljević na podstawie wypowiedzi serbskiego twórcy na temat przekładu *Powieści o Tristanie i Izoldzie*: „U dilemi da li bira jezik prevoda naših srednjovekovnih romana ili jezik narodne pripovetke, Nastasijević se tada odlučno opredelio za ovo drugo, za jezik narodne pripovetke”<sup>83</sup>, słowa te należy raczej odnieść do twórczości prozatorskiej omawianego autora. Inaczej rzecz przedstawia się w Nastasijevicia działalności poetyckiej, o czym świadczy jego przekład średniowiecznego tekstu *Slovo Ljubve* (autorstwa Stefana Lazarevicia), opublikowany w czasopiśmie „Hrišćanska misao”<sup>84</sup>. Można go traktować jako swego rodzaju manifest. Poprzez ową translację poeta wskazał na jednoznacznie na obecność średniowiecznej tradycji literackiej, w której języku symbolicznym poeta odnalazł formę kontaktu ze światem transcendentnym. Publikując we wspomnianym czasopiśmie, Nastasijević „je i vodio one razgovore [...] u kojima je ‘plastično dočaravao tajne našeg

---

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

<sup>83</sup> P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevicia*, Novi Sad 1978, s. 106.

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

srednjovekovnog slikarstva'. U pesmama iz tog doba (*Magnovenja*) ima i najviše srodnosti, jezičkih i tematskih, sa starim spisima”<sup>85</sup>. Na rozwój przekonań artysty mógł mieć wpływ datowany na lata trzydzieste dwudziestego wieku wzrost zainteresowań prawosławiem w znaczeniu czynnika politycznego<sup>86</sup>, publikacja prac z zakresu kultury bizantyńskiej<sup>87</sup> czy też narodziny nowych kierunków artystycznych, budowanych na pojęciu abstrakcji, koncepcji symbolu i na podstawach poetyki nadrealizmu, zakładającego istnienie rzeczywistości alternatywnej, transcendentnej. Jednak stosunek poety do kultury średniowiecznej jest w owym czasie wyjątkowy, podejmuje on bowiem dialog z tradycją, opartą na modelu cerkiewnym i można nawet powiedzieć – przyswaja ją jako własną. Na tym właśnie polega inwencja poezji Nastasijevicia, który jako pierwszy wprowadził tradycję średniowieczną do własnego systemu poetyckiego nie na zasadzie przygodnego motywu, ale naturalnej kontynuacji myśli – wbrew wygłaszanym przekonaniom Jovana Skerlicia o całkowitym braku wartości artystycznych literatury serbskiego średniowiecza i w ogóle kulturowego dorobku tego okresu. Jeśli zatem mowa o aktualizacji tradycji średniowiecznych w serbskiej poezji dwudziestego wieku, twórczość Momčila Nastasijevicia stanowi tu ważny punkt orientacyjny, wyznacza bowiem absolutny początek, od kiedy można takie aktualizacje w ogóle badać.

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

Ideologia komunistyczna, programowo niechętna kultywowaniu tradycji historycznych, szczególnie tradycji państwowości serbskiej, w których dopatrywała się źródeł nacjonalizmu, równocześnie niezwykle wysoko ceniła folklor, który pozostawał jednym z fundamentów systemu propagandowo-edukacyjnego. W praktyce prowadziło to do

---

<sup>85</sup> P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 106.

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

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

popularyzacji najbardziej irracjonalnej wizji przeszłości, której nosicielem był folklor, przy równoczesnym ograniczeniu wiedzy historycznej i badań historycznych<sup>88</sup>.

Dzieło Momčila Nastasijevicia (o charakterze absolutnie nowatorskim, jeśli rozpatrujemy wskazany problem) zostało dostrzeżone, docenione, a przede wszystkim zrozumiane dopiero po latach, głównie dzięki interpretacjom jego kontynuatorów, Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia<sup>89</sup>. O istotnej roli poezji Nastasijevicia w tym procesie rozpoznawania znaczeń literatury staroserbskiej świadczy fakt, że badacze nie wyobrażają sobie analiz poezji obu wymienionych twórców bez pamięci o poetyce Momčila Nastasijevicia<sup>90</sup>. W okresie komunistycznym jeszcze nieśmiało podejście do tradycji średniowiecznej cechuje twórczość Vaska Popy, który jej motywy, tematy i idee maskuje zgodnie z duchem epoki obrazami zapożyczonymi z folkloru. Istotny wyjątek stanowi cykl *Hododarje*, w całości osnuty na motywach średniowiecznej serbskiej sztuki sakralnej. Natomiast Miodrag Pavlović w sposób otwarty mówi o cerkiewnosłowiańskim dziedzictwie poezji serbskiej. Przełomowe znaczenie w tym względzie miała wydana w 1964 roku *Antologija srpskog pesništva* właśnie pod jego redakcją, w której po raz pierwszy została uwzględniona poezja średniowieczna (w tym także liturgiczna), dzięki czemu autor zbioru wskazał na *continuum* w rozwoju poezji serbskiej od czasów św. Sawy i podkreślił ponadczasowe wartości artystyczne średniowiecznej poezji serbskiej. W przedmowie do antologii autor pisze:

Antologičar ne oseća potrebu da objašnjava zašto svoju antologiju srpskog pesništva počinje trinaestim vekom, odnosno, poezijom stare književnosti. Radije bi i sam čuo neko objašnjenje zašto se, sem retkih izuzetaka, smatralo da naša lirska poezija počinje da postoji od Njegoša i Branka Radičevića. Lepa bi to bila književna i pesnička tradicija koja bi trajala tek jedno stoleće!<sup>91</sup>

---

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

<sup>89</sup> J. Delić, *Umesto pogovora*, [w:] V. Dimitrijević, *Svetac srpskog jezika. Rana čitanja Momčila Nastasijevicia*, Beograd 2011, s. 222. Por. zwłaszcza V. Popa, *Momčilo Nastasijević*, [w:] M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, wybór i posłowie Vasko Popa, Beograd 1968, s. 5-6 oraz M. Pavlović, *Momčilo Nastasijević*, [w:] Tenże, *Osam pesnika. Dučić – Dis – Srezojević – Bojić – Nastasijević – Savić –Rebac – Prodanović – Popa*, Beograd 1964, s. 161-205.

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

<sup>91</sup> M. Pavlović, *Antologija srpskog pesništva*, Beograd 1964, s. 16.

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

próbą przypomnienia o tkwiących w kulturze Serbów cennych wartościach związanych z myślą religijną, prawosławiem i mistyką, w odniesieniu do samej literatury – o obowiązujących w średniowieczu oryginalnych zasadach estetyki bizantyjskiej i odkrywającym niezwykle możliwości kreacji artystycznej, symbolicznym języku literatury tej epoki<sup>92</sup>,

sama poezja Pavlovicia jest natomiast ich żywą reaktualizacją w nowym kontekście czasów współczesnych<sup>93</sup>.

---

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

<sup>93</sup> Należy zwrócić uwagę, że przez aktualizację serbskich tradycji średniowiecznych Pavlović przywrócił poezji narodowej także dawniejsze zapomniane tradycje hellenistyczne i antyczne.

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

Przystępując do analizy treści poetyckiej utworów Momčila Nastasijevicia można tylko podzielić obawy Juliana Kornhausera przed popadnięciem w stereotyp myślenia o twórczości serbskiego artysty, co może wynikać z ogromu prac, w jaki ona obrosła. I choć siłą rzeczy konieczne będzie powtórzenie kilku wniosków, to jednak należy zwrócić uwagę za autorem studium *Strategie liryczne serbskiej awangardy*, że „nie wyniki samej analizy będą tu najważniejsze, ale właśnie przyjęcie określonej perspektywy”<sup>94</sup>. Ona umożliwi próbę syntetycznego przedstawienia twórczości serbskiego poety pod wybranym kątem i pozwoli na uniknięcie pułapki deszyfracji tej hermetycznej poezji<sup>95</sup>. Dlatego w niniejszej pracy przy omówieniu elementów tradycji średniowiecznej autorka posługuje się, w jej ocenie słusznie przyjętą przez Juliana Kornhausera w odniesieniu do odczytań poezji Momčila Nastasijevicia, perspektywą badawczą, jaką wnosi symbolizm.

Zdarza się, że twórczość tego serbskiego autora bywa umieszczana w zakresie oddziaływania ekspresjonizmu<sup>96</sup>. Mówi się także w odniesieniu do dzieł Momčila Nastasijevicia o obecności elementów nadrealizmu<sup>97</sup>. Jednak najczęściej autorzy opracowań

---

<sup>94</sup> J. Kornhauser, *Strategie liryczne serbskiej awangardy*, Kraków 1991, s. 9.

<sup>95</sup> „Opšte je mišljenje da je lirika Momčila Nastasijevića izuzetno teška za razumevanje” - N. Petković, *Jezik, melodija i poetika*, [w:] *Poetika Momčila Nastasijevića. Zbornik radova*, red. N. Petković, Beograd 1994, s. 11. Hermetyczność poezji Nastasijevicia wynika z takich zabiegów stylizacyjnych jak: wprowadzenie niedomowień, przemilczeń, głęboka metaforyzacja, stosowanie miejscami własnego kodu językowego czy istotnej brzmieniowej gry słów, która okazuje się ważniejsza niż znaczenia, które niosą ze sobą poszczególne słowa (z tego też powodu na najgłębszym poziomie znaczeń poezja ta na zawsze pozostanie nieodkryta dla nierodzimego lub nieświadomego użytkownika języka serbskiego).

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

<sup>97</sup> W odniesieniu do poezji M. Nastasijevicia J. Novaković formułuje tezę o obecności elementów nadrealistycznych transformowanych przez rodzimy kontekst. Swoją artykuł *Momčilo Nastasijević i pojam nadstvarnosti* puentuje następująco: „To se ogleda i na leksičkom planu: Nastasijević upotrebljava samo naše reči ‘nadstvarnost’ i ‘nadstvarno’, dok se nadrealisti služe i varijantama stranog porekla ‘nadrealnost’ i ‘nadrealno’ ” - J. Novaković, *Momčilo Nastasijević i pojam nadstvarnosti*, [w:] *Poetika Momčila Nastasijevića, op. cit.*, s. 203. Mniej ostrożny w zakresie wpływów poetyki nadrealizmu na twórczość poetycką Nastasijevicia jest M. Erenrajh-Ostojić, który w jej duchu swobodnie interpretuje wiersz *Radosno opelo*; por. M. Erenrajh-Ostojić, *Popa, Nadrealizam, Nastasijević*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 342-343. Choć Nastasijević wziął udział w „ankiecie o pragnieniu” (*Anketa o želji*), rozpowszechnionej przez twórców belgradzkiego almanachu *Nadrealizam danas i ovde* (por. *Anketa o želji*, [w:] „Nadrealizam danas i ovde” 1932, nr 3, gest ten chyba został przez interpretatorów jego twórczości zbyt zobowiązująco potraktowany).

dotyczących omawianej twórczości uciekają od trudów jej klasyfikacji pod względem przynależności do konkretnego prądu literackiego. Sprawy zresztą nie ułatwia analizowany materiał, który wymyka się jednoznacznym klasyfikującym interpretacjom<sup>98</sup>. Dlatego w literaturze przedmiotu najczęściej mówi się o indywidualnym stylu artystycznym poezji Nastasijevicia<sup>99</sup>. Nawet w odniesieniu do preferowanego tutaj symbolizmu Julian Kornhauser stwierdza: „Nastasijević, rzecz jasna, program symbolizmu przełożył na własny język, unikając przy tym bezpośrednich odwołań i prostych analogii. Nie chodziło mu o utożsamienie własnej sztuki z symbolizmem, lecz o wyciągnięcie wniosków z jego nauk”<sup>100</sup>.

Choć Julian Kornhauser mówi o własnej strategii symbolicznej Nastasijevicia, Vladimir Dimitrijević sugeruje jej rosyjską proveniencję i jakkolwiek ma poważne zamiary przeprowadzenia studiów na ten temat („Pokušaćemo da, kratko izlažući doktrinu ruskih simbolista, ukažemo na srodnosti koje postoje između njihovih poetičkih načela i onoga za šta su se, u srpskoj književnosti, borili Vinaver i Nastasijević”<sup>101</sup>), wnioski badacza sprowadzają się do krótkiego omówienia cech rosyjskiego symbolizmu i jego wpływu na twórczość tego pierwszego autora. Spostrzeżenia te (choć może słuszne w odniesieniu do symbolizmu rosyjskiego) mają w kontekście twórczości Nastasijevicia raczej charakter przypadkowy i dotyczą tych samych idei, jakie niósł ze sobą symbolizm francuski, znacznie bliższy profesorowi romaniście, który w roku 1923 miał okazję przebywać na stypendium we Francji.

---

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

<sup>99</sup> „On [M. Nastasijević – przyp. moje] ima sasvim odvojeno mesto u komplikovanom sklopu naše međuratne literature” - B. Mihajlović, *Momčilo Nastasijević*, [w:] Tenže, *Potreti*, Beograd 1988, s. 123; „Zastire tragove, opire se svakom svrstavanju, izmiče svakoj ambiciji logike književne istorije” - M. Egerić, *Momčilo Nastasijević i Isidora Sekulić*, [w:] Tenže, *Srećna ruka*, Beograd 1979, s. 119; „On u našem pesništvu tog doba, pa i u našem pesništvu uopšte, stoji kao usamljena i čudna ličnost, čiji je položaj neverovatno paradoksalan. Nastasijević je, na primer, upotrebljavao reči i intonacije arhaičnije nego tradicionalisti, ali je ostao aktuelniji, pa i noviji, nego modernisti” - Lj. Simović, *Lirski krugovi Momčila Nastasijevića*, [w:] Tenže, *Duplo dno*, Beograd 2001, s. 227; „On suviše pripadao sebi, originalnosti svoga talenta i svojih pronalazaka da bismo ga svrstavali pod naslove pesničkih škola” - M. Pavlović, *Momčilo Nastasijević*, [w:] Tenže, *Eseji o srpskim pesnicima*, Beograd 2000, s. 307.

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

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

Radovan Vučković wyznacza trzy główne wątki filozoficzno-krytyczne w twórczości Momčila Nastasijevicia i powiązuje je z cechami właściwymi dla prądu określanego jednoznacznie jako symbolizm. Są to myśl o harmonii i tajemnicy duszy ludzkiej (transferowane u poety, jak zauważa badacz, z symbolizmu do ekspresjonizmu) oraz próba zniesienia dualizmu ciała i duszy (pojmowanych integralnie jako przeciwieństwo rozumu)<sup>102</sup>. Z kolei, te właśnie cechy przywiodły Muharema Pervicia do tezy o romantycznych korzeniach inspiracji symbolistycznej w omawianej twórczości:

Njena [Nastasijevičeve poezije – przyp. moje] inspiracija je u osnovi romantična, ali ona sama nije takva; ako je njen ideal carstvo panteističkog podudaranja egzistencije i intencije konteksta u kom je ova zasnovana, njen jezik je jezik simbolista: govor podteksta, nagovesti, slutnje, ritma, sintakse, reči koja ima svoju muzičku i vizuelnu vrednost<sup>103</sup>.

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

Već ovde vidimo kako se jedna slika pretvara u drugu, kako jedan simbol služi kao okvir za drugi, tako da jedna jedina slika sadrži, kao niz koncentričnih krugova, seriju simbola kojima se jedno značenje prenosi na druga područja dobijajući odgovarajuću imenu u smislu i poruci<sup>104</sup>.

Z tego też powodu perspektywa symbolistyczna w odniesieniu do podjętego w niniejszej pracy tematu wydaje się najwłaściwsza<sup>105</sup>, zwłaszcza jeśli by ją rozumieć nie tylko w

---

<sup>102</sup> R. Vučković, *Momčilo Nastasijević*, [w:] Tenże, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresjonizma*, Sarajevo 1979, s. 298.

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

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

<sup>105</sup> O inspiracji symbolizmem w poezji Momčila Nastasijevicia pisali ponadto M. Pavlović, P. Palavestra, Z. Gluščević, Z. Gavrilović; por. J. Bulajić, *op. cit.*, s. 21. M. Rogač podkreśla że, „gotowo u svim primerima arhitektonska simetrija predstavlja metaforu koja u Nastasijevičevoj tekstualnosti neprimetno prelazi u simbol” - M. Rogač *Figuralnost i figurativnost u tekstovima Momčila Nastasijeviča*, Beograd 2008, s. 43.

kategorii artystycznej konwencji czy filozoficznej idei, ale przede wszystkim jako zasadę rzeczywistości<sup>106</sup>.

### 1.1. Biblijna struktura wyobraźni poetyckiej

Najważniejsze pytania, jakie niesie ze sobą twórczość Momčila Nastasijevicia, dotyczą relacji między Twórcą, stworzeniem i materią, między Bogiem, człowiekiem i przyrodą<sup>107</sup>. Poszukując na nie odpowiedzi, poeta sięgał myślą do źródeł duchowości narodu, z którym się utożsamiał. Zainteresowanie serbskim średniowieczem i związaną z nim perspektywą religijną mogło wpływać z osobistych preferencji autora, jak również z czynności podejmowanych na polu zawodowym (poeta współpracował z czasopismem „Hrišćanska misao”). Jako punkt zwrotny w zainteresowaniach poety serbską literaturą średniowieczną Petar Milosavljević wyróżnia w biografii Momčila Nastasijevicia moment, kiedy ten dokonał tłumaczenia *Slova ljubve*<sup>108</sup>. Autorem tego utworu jest Stefan Lazarević, a samo dzieło porównuje się z *Pieśnią nad pieśniami* i określa jako „bescen biser u prelepoj orlici srpskog jezika i srpske slovesnosti, pesme koja je miomirisni pupoljak u raskošnom buketu srpskog književnog srednjovekovlja”<sup>109</sup>. Przez własne tłumaczenie poeta w pewien sposób daje wyraz literackich fascynacji i buduje swego rodzaju manifest programowy, odwołując się pośrednio do *Biblii* jako kulturowego prototekstu i źródła serbskiej tradycji. Nebojša M. Krstić podkreśla:

Nije slučajno, zaista nije slučajno što je baš Moma Nastasijević pravio i gradio prohode ka slovoljublju stare, vizantijske Srbije. U tom **slovoljublju** [podkr. moje] jezik nije tek sredstvo komunikacije kojim se prenose informacije – jezik je mesto u kojim se događa susret slovesnih (logosnih) bića i njihovo uzajamno obraćanje<sup>110</sup>.

---

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

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

<sup>108</sup> *Slovo ljubavi despota Stefana Lazarevića*, prev. M. Nastasijević, „Hrišćanska misao” 1936, nr 4, s. 1-2.

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

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 49.

Nawiązując do języka literatury cerkiewnej, poeta odsłania jedną z najważniejszych tradycji, biblijną, i wskazuje na język jako Logos w znaczeniu mowy świętej<sup>111</sup>.

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

### 1.1.1. Poetycki logocentryzm

W centrum swojego systemu logotycznego Nastasijević stawia termin *stvarna reč*<sup>112</sup>, wpisując go w strukturę języka, którego miarą jest siła doświadczenia duchowego<sup>113</sup>. Słowo prawdziwe (*stvarna reč*) nie ma na celu ułatwienia międzyludzkiej komunikacji, ale ma pozwolić człowiekowi na kontakt z istotą bytu. Prawdziwemu Słowu pozwala zaistnieć milczenie, które paradoksalnie nie oznacza ciszy, ale stanowi sposób na dialog z Absolutem:

Muklo to nečuj neki

---

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

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

<sup>113</sup> M. Nastasijević w eseju *Za stvarnu reč* opowiada się za słowem prawdziwie duchowym: „za duhovno stvarnu [reč – przyp. moje]. Jer ona se ostvaruje ka duhovnosti [...] Te merilo je specifičnoj duhovnoj reči, je li bit progovorila kroz nju ili nije. I kolika je njena nesamerljivost, upravo toliko je u njoj prisustvo biti” - M. Nastasijević, *Beleške za stvarnu reč*, [w:] *Sabrana dela – eseji, beleške, misli, op. cit.*, s. 46.

u meni slući.

Prsnuv zanemela  
smrcu da glasa struna.

I meda ili žući  
čaša li ovo puna,  
bol me, –  
do dna iskapim, mrem neizrečjem  
u reč<sup>114</sup>.

W jednym ze swoich esejów Nastasijević dopowiada: „I reč je tada ne da se njome zavara ćutanje...već da se kroz nju otvori ono što je najmuklije u biću, već da samo ćutanje progovori”<sup>115</sup>. Dlatego figura milczenia jest jedną z najważniejszych w omawianej twórczości. Wyzyskuje ją poeta przez gramatykę tekstu – to jest przez inwersje, luźny układ zdania, elipsy, a najczęściej przez zastosowanie paradoksu. Chociaż „możemo slobodno reći da je svaki stih i svaka pesma u sedam lirskih ciklusa primer sistematskog eliptičnog izraza”<sup>116</sup>, szczególnie dobry przykład obecności tych technik stanowi cykl o wymownym tytule *Gluhote*.

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

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

smakom potopilo bi stvora,  
smakom tvar<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 110.

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

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

<sup>117</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 62.

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

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

jer smaku  
do u koren smem.

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

I na stopu mi  
tobom zamukne hod,  
i muklu putanju grem<sup>119</sup>.

Jednocześnie z potrzebą wewnętrznego wyciszenia w poezji Nastasijevicia zauważalna jest wszak silna potrzeba nasłuchiwania<sup>120</sup>, dotyczy ona głównie głosów przyrody: „[jasike – przyp. moje] ćučore belu tajnu na uranku”<sup>121</sup>, „žuborli vodo izvore”<sup>122</sup>, „klone o klone, / sve samlja ona / domaku okeana / pesma ova lagana”<sup>123</sup> (i wiele innych przykładów). Język poetycki nie jest wówczas skłonny do dematerializacji, ale dźwiękiem pragnie przysposobić się do przedstawianego świata, dochodzi wówczas do procesu, który poeta w swojej

---

<sup>118</sup> M. Šindić, powołując się na słowa S. Velmar-Janković zwraca uwagę na udział w twórczości poetyckiej M. Nastasijevicia zapożyczeń z tekstów średniowiecznych w zakresie składni: „Poezija neizrečja naročito se ispoljava sintaksom srednjovekovnih crkvenih tekstova i darovnica koja je prilagođena zahtevima moderne lirike. Da bi utisak nejasnosti bio potpuniji glagoli su zamenjeni imenicama, imenice zamenicama. Velmar-Janković smatra da je takvo shvatanje poezije, po kojem onostrane zaumne sadržaje treba iskazati nejasnim pesničkim izrazom, zastarelo, iako elipse ćutanja nisu imenovane samo rečima: muk, muklo, gluho, gluhote – mračnim podtekstom njihovim, ekspresijom vokala *O* i *U*, drevnom morfologijom stihova i strofa, bezvučnim suglasnicima koji nose odjeke daleke molitve izgovorene šapatom i magijom” - M. Šindić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, op. cit., s. 214.

<sup>119</sup> *Ibidem*, s. 66.

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

<sup>121</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>122</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>123</sup> *Ibidem*, s. 26.

twórczości eseistycznej zdefiniował jako materializację melodii, a która na polu poetyckim objawia się na przykład następująco:

Kada se u pesmi „Tuga u kamenu” kaže: „A duge sveudilj neke / nebo i zemlju / spaja i spaja luk”, onda se semantičkom reči i njihovim plastičnim učinkom ocrtavaju granice jedne sveobuhvatne pesničke slike. Istovremeno se do tih granica dopire najpre *daktilskom* melodijskom linijom, koja *e*, uz pomoć vokala uzdiže u visinu („A duge sveudilj...luk”) da bi potom *trohejska* melodija predvođena vokalom *e* („...nebo i zemlju...”) sledila horizontalni smer prostiranja te slike, i da bi, takva ista, *trohejska* melodija („...spaja i spaja...”) oslonjena na vokal *a*, sliku konačno „prizemljila”<sup>124</sup>.

Zmaterializovana melodia dla Nastasijevicia stanowi wyraz duchowego rozśpiewania<sup>125</sup>, które pochodzi od Boga i stopniowo się w świecie rozchodzi: „Nem je Bog u svetu bilja i životinja; kroz čoveka promuca; kroz umetnika progovori, čujemo mu glas: sušta je melodija”<sup>126</sup>. W stwierdzeniu tym ożywa koncepcja Bazylego Wielkiego przesuująca piękno ze świata zewnętrznego na wewnętrzny, z przedmiotów na podmiot. We wspomnianym rozśpiewaniu poeta odnajduje źródło jedności życia i sztuki: „Iz istovetne raspevanosti u duhu (a ona je neprobitna kao i sam duh) polaze zrakasto umetnička ostvarenja. Leonardo peva kroz lik što Betoven slika kroz ton”<sup>127</sup>. W twórczości Momčila Nastasijevicia identyfikuje się zatem melodię jako zasadę twórczą, która potrafi tekst uczynić wyższą ideą, Sztuką<sup>128</sup>. Podczas gdy wielu badaczy źródeł takiego myślenia doszukuje się w symbolizmie, Vladimir Dimitrijević łączy wykład melodii Nastasijevicia i tradycję prawosławną, stwierdzając:

Pravoslavna Crkva takode veliki značaj pridaje melodiji, kojom se u Hramu hvali Bog. U Crkvi od Istoka zabranjena je upotreba muzičkih instrumenata jer je, po Ocima, ljudski

---

<sup>124</sup> M. Šutić, *Materijalizovana melodia u poeziji Momčila Nastasijevića*, [w:] *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 45.

<sup>125</sup> Właściwie jest to koncepcja zapożyczona od Platona, jak przypomina M. Rogač: „Prema poetičkom načelu ovog teksta, svi oblici umetničke prakse izviru iz platoničarskog ideala jedne *Umetnosti* koja je u svojoj biti religija. Međutim sam kurziv koji u prethodno navedenom cytatu obeležava izraz *raspevanost*, razotkriva da se muzika shvata kao sveopšti izraz duha” - M. Rogač, *op. cit.*, s. 31. Koncepcja M. Rogač zdaje się mieć wyższość nad niezupełnie uargumentowaną propozycją P. Milosavljevicia, który ideę jedności świata i sztuki, jaką wyznawał Nastasijević, postrzega jako element zapożyczony z panteistycznej filozofii Spinozy, Boga utożsamiającej z przyrodą; por. P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 80.

<sup>126</sup> M. Nastasijević, *Za maternju melodiju*, [w:] *Tenže, Misli*, *op. cit.*, s. 305.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> Por. P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 150.

glas najlepší instrument. Narod je u hramu shvaćen onako kako ga shvata i Nastasijević: kao HOR koji poje JEDNOGLASNO (monofono), jer su svi sjedinjeni jednim srcem i jednom dušom – Gospodom Isusom Hristom<sup>129</sup>.

Melodia u Nastasijevicia jest bowiem kategorią duchową i niekoniecznie związaną z dźwiękiem<sup>130</sup>. Wpisuje się ona w koncepcję Euzebiusza z Cezarei, który za stosowne dla oddania piękna i prawdy Bożej uznawał ludzkie ciało i twierdził, że śpiewać powinna dusza<sup>131</sup>.

Poeta inspirowany również romantycznymi ideami – historiozofią Johanna Gottfrieda Herdera, który zakładał istnienie duszy narodu – uznaje możliwość wyrażenia melodią owej duszy. Z koncepcji tej rodzi się termin „maternja melodija”, wyraz bliskiej Nastasijeviciowi kultury, który poeta odnajduje przede wszystkim w tradycjach właściwych dla serbskich tekstów średniowiecznych<sup>132</sup>.

Kiedy mowa o tradycji średniowiecznej w utworach Momčila Nastasijevicia, najczęściej przedstawia się przykłady związane z zapożyczoną lub tworzoną na wzór historyczny leksyką<sup>133</sup>. Być może jest to wynik szczegółowych opracowań, które powstały na ten temat i które do dziś stanowią główne źródło w zakresie wiedzy o warstwie leksykalnej w poezji serbskiego autora. Mamy na myśli pracę Đorđe Trifunovicia *Rečnik drevnih reči u*

---

<sup>129</sup> V. Dimitrijević, *Visoko je zapisano, op. cit.*, s. 30, przypis 13.

<sup>130</sup> Por. M. Nastasijević, *Za maternju melodiju*, [w:] Tenže, *Izabrana dela I, op. cit.*, s. 306. M. Rogač dodaje: „Dodir sa stvarnošću duha, prema tekstu Nastasijevićevih eseja, ne ostvaruje se u jeziku, ali upravo jezik postavlja granice saznanja” - M. Rogač, *op. cit.*, s. 33.

<sup>131</sup> Por. W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowiecza, op. cit.*, s. 27. Wielu badaczy jednak dopatruje się tutaj inspiracji założeniami H. Bergsona: „Ovakvo Nastasijevićevo shvatanje prirode umetničkog stvaralaštva pokazuje da njegovu poetiku treba posmatrati u sklopu entuzijastičkih poetika koje insistiraju na istovetnosti intuicije i forme” - M. Matićki, *Balada o ukletoj nevesti kao podtekst Nastasijevićevih lirskih krugova*, [w:] *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića, op. cit.*, s. 34.

<sup>132</sup> Według serbskiego poety „nacionalno jezgro umetnosti ovaploćeno je u zvuku i sazvučju maternje reči. Otuda kod Nastasijevicia ona njegova toliko smela sintaksa koja se oslanja na srednjovekovnu, polucrkvenu frazu i ritam sa čestim inverzijama i upotrebom arhaičnih sredstava (apsolutnog dativa npr.)” - N. Mirković, *Momčilo Nastasijević*, „Srpski književni glasnik” 1938, nr 1, s. 319. Tym właśnie *maternja melodija* różni się od *alchemii słowa* (koncepcja S. Mallarmégo) – usytuowaniem w kontekście tradycji, która w twórczości zarówno eseistycznej, jak i poetyckiej jest u Nastasijevicia jasno zdefiniowana.

<sup>133</sup> „Nastasijević ide ka korenima pisane reči, na izvore melodije starog pesništva, mističnog srednjovekovnog pojanja koje je imalo izgrađenu teoriju mišljenja i pevanja, poseban odnos prema pesničkom govoru, njegovim semantičkim redukcijama i tajnopisu, normirano savršenstvo retorike – ‘pletenija sloves’ ” - M. Šinđić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića, op. cit.*, s. 198.

*poeziji Momčila Nastasijevića*<sup>134</sup> oraz jego artykuł *Drevna leksika u poeziji Momčila Nastasijevića*<sup>135</sup>, w którym można wyczytać:

U Nastasijevićевой poeziji nalazimo i drevnu leksiku. Pod ovim pojmom shvatamo leksiku naše prošlosti, naše stare svetovne i crkvene književnosti i narodne poezije. Upotrebom ovih reči pesnik ne pada u manir i ne opterećuje svoj poetski izraz. [...] Kada se posluži stranom rečju, magički se zanese. Ona mu donosi i muzičko – akcenatsko i sadržajno bogatstvo. Ovakve reči nisu biljur ili stari ćilibarski ukras. U velikom poetskom istraživanju Nastasijević je uzimao samo one stare reči, koje su imale velike izražajne moći, a često i drevnu umilnu muziku<sup>136</sup>.

Posługując się podziałem leksyki, jakiego dokonał Đorđe Trifunović w odniesieniu do omawianej poezji, można wskazać na trzy podstawowe grupy wyrazów. Pierwszą z nich tworzą słowa o wyraźnym rdzeniu prasłowiańskim (*blag, bolan, gresti, dveri, deva, droban, žal, ispolni, minuti, patvora, pojati*). Do grupy tej można zaliczyć również wyrazy z rodzinnych stron Nastasijevića i piśmiennictwa z okresu Cyryla i Metodego (*paguba, mreti, put*). Następnie widoczna jest druga grupa wyrazów z literatury dawnej (*val, klonuti, likovati, osoj, pokoj, prečisti, prisoj, prozir, rab, ruj, sazdati, seta, slučiti se, sniti, tvar, tma, trepet, trikrat, celov, čajati, štiti*). Czasowo najmłodsza jest ostatnia grupa wyrazów pochodzących z poezji ludowej (*guja, milje, oro, pečiti, prisojkinja, rodina, shoriti*)<sup>137</sup>.

Leksyka, którą posłużył się Nastasijević właściwego znaczenia nabiera dopiero w kontekście. Bardzo często dzieje się tak, że dane słowo zwraca uwagę czytelnika na źródło swojego pochodzenia, którym nierzadko jest inspiracja średniowiecznym gatunkiem. Już pierwsze trzy cykle poetyckie noszą znamienne tytuły *Jutarnje, Večernje*<sup>138</sup> i *Bdenja (Jutrznie, Nieszpory, Czuwania)* i nawiązują do dobowego cyklu nabożeństw. Co ciekawe,

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

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

<sup>136</sup> *Ibidem*, s. 265. Istotny jest również sposób, w jaki wypowiedział się na temat leksyki w poezji Nastasijevića Vasko Popa: „Propevao je jezikom vekova naših koji nisu došli do reči. Umio se na vilinskim istočnicima narodnog pesništva, ogledao se u nebeskim i podzemnim vodama književnosti naše starostavne i usmenog, umotvornog govora narodnog. I drevnosti, živjnoj sahranjenjnoj, i poniženjnoj savremenosti obraćao se, da bi mu se objavile čini iskonskog i večitog jezika mladosti. Te čudotvorne snage što još leže u bezdanu našeg samozaborava preselio je iz davnina u buduća vremena. U tekućim vremenima im, izgleda, nije bilo mesta” - cyt. za A.B. Laković, *Nastasijević iz „neizrečja u reč”*, „Polja” 2006, nr 441, s. 68.

<sup>137</sup> Por. A.B. Laković, *op. cit.*, s. 75.

<sup>138</sup> „Vulgarno, može se shvatiti ‘pesme’ ili ‘molitve’, stvarno, to su liturgije, služenja u prirodi, bliske ‘jutrenju’ i ‘večernju’ ” - M. Pešić, *Momčilo Nastasijević, strane ljubavi i sećanja*, „Srpski književni glasnik” 1938, nr 1, s. 308.

cykle *Jutarnje* i *Večernje* liczą również po dziewięć wierszy, tak jak ma to miejsce w kanonie liturgicznym. Podobnie poemat *Reči u kamenu* składa się z czternastu fragmentów i w ten sposób, choć przede wszystkim ze względu na aluzje w samym tekście, budową przypomina układ stacji drogi krzyżowej. Tutaj interesującym jest fakt, że jądro utworu stanowi fragment X. Graficznie przypomina ta cyfra krzyż, na którym powieszono św. Andrzeja (obecnie patrona narodów słowiańskich), ale przede wszystkim treść tego fragmentu nawiązuje do Tajemnicy Krzyża:

Krst na raskršću  
tu nauka.

Sina ne raspeste vi,  
raspeo se sam.

Ni nedra majci,  
ni bedra.

U krstu kad nje  
rođaj vam i zadojenje,

O, zar za dalja raspeća  
nevinoga ne.

Sina ne raspeste vi,  
raspeo se sam<sup>139</sup>.

Z powodzeniem udaje się wykazać również wiele dalszych pomniejszych przykładów inspiracji liturgią prawosławną. Na przykład odnaleźć można anafory *raduj se* (*Smisao*) czy *likuj* (*Reči u kamenu*) typowe dla takich średniowiecznych form jak akatyst, kontakion czy ikos. Równie często spotykane jest charakterystyczne dla tekstów średniowiecznych zawołanie *Aliluja* (*Predvečerje*). Obecne są także wyrażenia *na vek* (*Poznoj, Vrbe*), *hudi vek* (*Gospe*), *tih* *poj* (*Molitva*) oraz znana formuła *prosti za greh* (*Poznoj*).

---

<sup>139</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 82.

W twórczości poetyckiej Momčila Nastasijevicia szczególne miejsce pod względem klasyfikacji gatunkowej znajduje modlitwa. Skoro o niej mowa, należy sobie uświadomić, że większość bizantyjskich gatunków zawiera w sobie jej elementy<sup>140</sup>, modlitwą może być kanon lub liturgia oraz jej części<sup>141</sup>. Ponadto każdy z siedmiu sakramentów posiada swoją modlitwę – Nastasijević w danym kontekście przywołuje jej elementy<sup>142</sup>: namaszczenie (*Sestri u pokoju, Radosno opelo*), bierzmowanie i pokutę (*Poznoj, Grobnoj*). W zbiorze wierszy *Sedam lirskih krugova* występują aż dwa wiersze o tym samym tytule: *Molitva*, co znaczy, że forma ta ma dla autora szczególne znaczenie. Jeden z utworów ma charakter typowo dziękczynny. Jak refren funkcjonują słowa: „I radost moja tebi, darodavče, / rumenilom da okadi prostore”<sup>143</sup>.

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

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

Koren je ovo,  
crva mi, oče, u nagrızanje,  
rastoči o rastoči raba<sup>144</sup>.

---

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

<sup>141</sup> M. Šindić w cyklu *Bdenje* (tu przynależy wiersz *Molitva*, rozpoczynający się od słów *Smagnem li ovo dubinom u večernju...*) dostrzega elementy praktyki hezychastycznej: „Prema leksikonima ‘bdenje’ bi se mogło podvesti pod pojam monološke molitve, kad se moli ćutnjom – ‘umna molitva’, ‘molitva srca’, ili pod pojam biblijske pesme, ‘bdenije’, molitvene ‘pohvale’ poeziji. To je Nastasijevićovo pesničko ‘bogosluzenje’, ‘psaltir’, jevanđelje koje ima utvrđenu tematsku i idejnu strukturu, novopesnički ‘kanon’, iz tmine pojanje” - M. Šindić, *op. cit.*, s. 193.

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

<sup>143</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 121.

<sup>144</sup> *Ibidem*, s. 39.

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

Z poezji Nastasijevicia można wynotować nie tylko poszczególne zapożyczenia leksykalne o charakterze (rzeczywistym lub imitującym) historycznym, ale co istotne w jego twórczości, dostrzegalny jest podobny do średniowiecznego sposób myślenia o słowie, które posiada cechy logotyczne: „To merilo je specifičnoj duhovnosti reči, je li bit progovorila kroz nju ili nije. I kolika je njena nesamerljivost, toliko je u njoj prisustvo biti”<sup>145</sup>. Źródło koncepcji logocentrycznej Nastasijevicia wydaje się oczywiste i wskazuje na *Ewangelię św. Jana*: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo. Ono było na początku u Boga. Wszystko przez Nie się stało, a bez Niego nic się nie stało, co się stało. W nim było życie, a życie było światłością ludzi, światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła” (J, 1, 1-5). Badając jednak motywy biblijne w obrębie ukazanego świata poetyckiego, stale jednak należy mieć na względzie przestrożę: „Sličnosti se lako uočavaju. Čak su zavodljive: mogu nas navesti na uprošćeno tumačenje. Jer Nastasijevićeve slike nisu nastale odjednom u sameravanju s biblijskom: one se postepeno uobličavaju iznutra”<sup>146</sup>. Zatem nawiązań biblijnych, jakie pojawiają się w wierszach Momčila Nastasijevicia nie należy traktować jako teologicznej wykładni, są one jedynie sposobem na budowanie obszernych metafor i platformą do wewnątrztekstowego dialogu o istocie Słowa, często rozumianego jako zjawisko pograniczne i element pośredniczący między ludźmi a Absolutem<sup>147</sup>.

Poeta dookreśla bliżej Słowo, dalej korzystając z inspiracji biblijnej. Mówi bowiem o jego przenikliwości, tym samym przywołuje metaforę miecza i kolejne ze źródeł zapożyczeń biblijnych – *Księgę Izajasza*. Prorok, wskazując na zadanie zlecone mu przez Boga, mówi:

---

<sup>145</sup> M. Nastasijević, *Za stvarnu reč*, [w:] Tenže, *Misli*, *op. cit.*, s. 114.

<sup>146</sup> „Slike nisu nastale odjednom u sameravanju s biblijskom: one se postepeno uobličavaju iznutra” - N. Petković, *Jezik, melodija i poetika*, [w:] *Poetika Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 18. Nie wystarczy bezpośrednia biblijna konotacja danego słowa czy obrazu poetyckiego, w przypadku Nastasijevicia należy zwrócić uwagę również na wewnątrztekstową semantykę. Znaczenie słowa jest wydobywane stopniowo, najpierw można je zrozumieć w kontekście wewnętrznym, dopiero później doszukiwać się kontekstu zewnątrztekstowego.

<sup>147</sup> M. Rogač zwraca uwagę na hermeneutyczne podejście M. Nastasijevicia do tekstu: „Tu i njegova podvojenost spram pisma (kao otuđujućeg) biva izražajnija – literarna svest koja se, nastojeći da izbegne knjišku „uskogrudost”, raslojava na mističko, hermeneutičko, tradicionalno, i, konačno – nečitko kao objedinjujući izraz njene pluralnosti. Polazeći od određenja hermeneutike kao veštine otkrivanja smisla, koji je autor želeo dati svom tekstu, moglo bi se primetiti da se Nastasijević poetički kreće ka tom idealu rekonstruišući proces spoznaje *Velike knjige sveta*” - M. Rogač, *op. cit.*, s. 41-42.

„Powołał mnie Pan już z łona mej matki (...) Oстрым mieczem uczynił me usta” (Iz 49,1). Natomiast w wierszu *Dve rane* czytamy: „Vreo<sup>148</sup> vrh maču / zažudi do balčaka u telo”<sup>149</sup>.

Biblijna koncepcja Słowa wnosi do twórczości Nastasijevicia także znaczenie Logosu-Chrystusa. Choć w żadnym z wierszy omawianego twórcy Chrystus nie jest wymieniony z imienia ani bezpośrednio zasugerowany przez opis<sup>150</sup>, to zauważalna jest inspiracja ikoną krzyża<sup>151</sup> i doświadczenie kreowane na wzór chrystologicznego. Znamienny w tym względzie jest fragment wiersza *Roditelju*:

No voljom, te ne sazdała me,  
Put otvaram, evo,  
Sebi za uništenje,  
Nerođenima za mir<sup>152</sup>.

W wierszu tym podmiot liryczny dookreśla dalej swój status nazywając siebie synem, a zacytowane słowa pozwalają na otwarcie nowego pola interpretacyjnego i na odczytanie wiersza w kontekście ofiary Jezusa złożonej na Krzyżu i dialogu wewnętrznego, jaki Tenże mógłby prowadzić. Podobnie jak w wierszu *Poznoj* ani razu nie pada imię Jezusa, nie ma też innych odwołań bezpośrednich nasuwających swą charakterystyką tę postać, ale przez nagromadzenie opisów sytuacji, w których jest wykorzystywana symbolika i topika biblijna (*put, mrlja, greh, prostiti, zrno, vinograd, vino, venac, duša, rane, mir*) pojawiają się odwołania, choć niebezpośrednie do osoby Chrystusa. Nie jest bowiem Chrystus w tej poezji bohaterem, postacią przedstawianą, ale niewątpliwie stanowi punkt wyjścia dla przeżyć mistycznych, które stanowią rdzeń utworów Nastasijevicia. Zwłaszcza zaś jeden z chrystologicznych wymiarów – wcielenie Słowa – uczynił poeta centrum swej poetyckiej

---

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

<sup>149</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 44.

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

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

<sup>152</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 58.

refleksji. Tajemnica owej inkorporacji jest ideą obecną w wielu utworach, ale najlepszym jej przykładem jest wiersz *Mirovanje drveća*, w którym podmiot liryczny (również kreowany w duchu chrystologicznym) ogłasza: „Tiho i tiše, / Umin iz rana / Ovaploti me u reč”<sup>153</sup>. Dalsze słowa wiersza: „Celivam stabla, / Braću moju redom, / milujem ožiljke nežno”<sup>154</sup> pozwalają na bezpośrednie zidentyfikowanie u osoby mówiącej postawy pokornego sługi wraz z jej przypisanym unізieniem względem przyrody i rozumieniem życia jako współumierania z cierpiącym Chrystusem. Z ciekawym doświadczeniem umniejszania siebie można się spotkać w wierszu *Put*: „Na kraju nestati ceo, / Al’ prokljali trazi”<sup>155</sup>. Utwór ten jednocześnie odsłania tajemnicę życia w Bogu przez służbę (kroczenie naznaczonymi Chrystusem ścieżkami) w ubóstwie:

Jer gazilo se tuda,  
jer gazilo,  
I neboga, evo, stopa utabava; -  
nema traga<sup>156</sup>

i pokorze, którą cechuje umartwienie i wierność wyznawanym zasadom:

A žedniji hodim sve,  
a hode; -  
u nedohvat je,  
eto to užasava<sup>157</sup>.

Wymiar chrystologiczny wiąże się również ze szczególną interpretacją cierpienia i pokuty. Podmiot liryczny w wierszu *Roditelju* wyznaje: „Put otvaram, evo, / Sebi za uništenje / Nerođenjima za mir”<sup>158</sup>. Jednocześnie w wierszu tym pojawia się określenie sposobu życia, które zdaje się przenikać całą poezję serbskiego autora, a jest nim w rzeczywistości umieranie za życia (*mrenje za života*). Stanowi ono jedynie preludium głębokiego poczucia odpokutowania za winy świata, jakie przenika niejeden z wierszy Momčila Nastasijevicia, ale pewien z nich nadzwyczaj silnie je akcentuje:

---

<sup>153</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>156</sup> *Ibidem*, s. 97.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> *Ibidem*, s. 58.

I dodir pokajni mój  
svetinju te prokazi.  
Nebožan pozna,  
Po mrlja greha ostane.  
Prosti za greh<sup>159</sup>.

Tak pojmowane cierpienie i pokuta mają także swój wymiar pasyjny, co uwidacznia się w szczególnych opisach przeżywania śmierci. Zwróciwszy choćby uwagę na zdanie zamykające wiersz *Biljkama*: „raskoši prolijem svih umiranja”<sup>160</sup>, widać że śmierć nabiera wymiaru oczyszczającego, stanowi doświadczenie na kształt wspomnianego połączenia pokuty i zadośćuczynienia, co łączy się z pojęciem śmierci Chrystusowej, wyrazem posłuszeństwa Bogu i służby dla ludzkości. Rozumiana w ten sposób nie tylko śmierć, ale i ból mający do niej przybliżać, zostały przez podmiot liryczny „oswojone”, czego wyrazem jest fakt, że podmiot liryczny nazywa swoje cierpienia siostrami: „Po zlatnom odru device mru, / dragane bolu, / sestre moje mile”<sup>161</sup>. W poezji Momčila Nastasijevicia życie ma swój wymiar eschatologiczny, zarówno w chwili śmierci, jak i narodzin. Świadomość końca determinuje bowiem początek życia w pokucie i przygotowanie na przyjście Chrystusa: „Živ premrem Tobom, / mrtva pregoriš mnome / do spasenja”<sup>162</sup>.

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

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

Starog modrokrvi  
naruči starac

---

<sup>159</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>160</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>161</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>162</sup> *Ibidem*, s. 48.

vina i devojku<sup>163</sup>

oraz w znaczeniu odebranego życia: „Ni zrba vinograda / tebi za lek. / Tuđe ispile usne tvoje vino”<sup>164</sup>.

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

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

Zapożyczenia biblijne nie dotyczą tylko sytuacji przedstawionej bezpośrednio<sup>168</sup>, a jak można było zauważyć przy wybranych przykładach, nawet rzadko kiedy w omawianej twórczości spotykamy się z bezpośrednim motywem biblijnym. Biblijne nawiązania pełnią rolę swoistego katalizatora idei, jakie zawierają poszczególne wiersze. Nagromadzone, nawzajem się przeplatające i interpretujące obrazy biblijne pozwalają strukturze wyobraźni artystycznej na poszerzenie przestrzeni poznawczej. Tak wzbogacona umożliwia natomiast człowiekowi osiągnięcie celu, którym jest uchwycenie istoty Nadrzeczywistości, pojęcie sztuki, rozumianej w perspektywie religijnej i utożsamianej z Bogiem, dotarcie do esencji bytu.

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

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

---

<sup>163</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op.cit.*, s. 84

<sup>164</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>165</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op.cit.*, s. 40.

<sup>166</sup> *Ibidem*, s.70.

<sup>167</sup> *Ibidem*, s. 58.

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

Poeta najchętniej korzysta z Objawienia św. Jana<sup>169</sup>. Wpływ tej książki szczególnie widoczny jest w utworze *Predvečerje*<sup>170</sup>, gdzie pojawia się postać wszechpotężnego anioła (*ispolni anđeo*), który trąbiąc zwiastuje koniec świata. Z opisu przypomina ona archanioła Michała<sup>171</sup>, który stoi na czele zastępów anielskich. W wierszu uchwycona jest jedna z ważniejszych ról pełnionych przez archanioła – odprowadzanie dusz ludzkich na Sąd Ostateczny<sup>172</sup>:

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

Ispolni anđeo  
silovito nad krovovima zatrubi<sup>173</sup>.

---

<sup>169</sup> Szeroko o wątkach eschatologicznych w średniowiecznej literaturze serbskiej pisał P. Dziadul, *W oczekiwaniu na Paruzję. Myśl eschatologiczna w prawosławnym piśmiennictwie słowiańskim do początku XVI wieku* [dokument elektroniczny], UAM, Poznań 2011. Jest to jedno z nielicznych kompleksowych opracowań tematu w języku polskim. W twórczości eseistycznej na tę samą skalę co motyw końca świata w poezji Nastasijević wykorzystuje biblijny akt jego stworzenia. Już w pierwszym fragmencie *Misli* odnaleźć można konstytutywne dla dalszych rozważań słowa: „Izgleda da je zakon stvaranja u prirodi isti kao zakon stvaranja u umetnosti. I u jednom i u drugom postoji po jedna stalna tačka, jedan stalan moment, čemu je sve ostalo po redu važnosti potčinjeno. – Otuda je harmonija glavni uslov stvaranja. – Jedna dobra liriska pesma ima svoju logiku, kao i jedan roman, epos, simfonija, slika, arhitektonska tvorevina. Ovaj prvi moment stvaranja nalazi se izvan čoveka, on ga oseća, ali ga ne može dokazati. On troši vrlo veliki deo svoje umne energije u traženju tog momenta – prauzroka stvaranja. Drugi je moment, upravo moment, u čoveku – zato je on bog svoga unutrašnjeg sveta, zato je on tvorac u umetnosti” - M. Nastasijević, *Oko umetničkog stvaranja*, [w:] Tenže, *Misli*, op. cit., s. 17.

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

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

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

<sup>173</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 48.

Pierwsze trzy wersy nawiązują do popularnych w średniowieczu ikonograficznych (i literackich)<sup>174</sup> przedstawień archanioła Michała, na których zajmuje się on wazaniem dusz. Natomiast kolejne dwa odnoszą się do jego siły. Następne wersy nasuwają skojarzenia z obrazem biblijnym wyprowadzenia narodu wybranego z Egiptu, domniemywa się, że wówczas w słupie ognistym naród wiódł właśnie archanioł Michał<sup>175</sup>. Wersy te kontaminują dwa wydarzenia: wołanie do ludu wybranego i wezwanie na Sąd Ostateczny. Jednak podmiot zbiorowy w wierszu *Predvečerje* nie słyszy i nie widzi gestów anioła: „I ne vide ga, žarki stub, / i ne čuju. / On trubi, trubi”<sup>176</sup>. Inaczej podmiot osobowy, *porte parole* poety – ten jest wyczulony i przygotowany na ogłoszenie końca, o czym świadczy wyliczenie w postaci polisyndetonu odnoszącego się do zmysłów: „I vidim / [...] / I čujem”<sup>177</sup>. Podmiot liryczny może być także świadkiem rzeczy ostatecznych. Dwa ostatnie wersy oddają podwójny charakter wymiaru eschatologicznego. Przedostatni wers przypomina ostatnie objawienie Archanioła Michała, które według opowieści (ludowej) miało miejsce 25 września 1656 roku, kiedy to anioł ukazał się w Rzymie arcybiskupowi Puccinellemu podczas epidemii dżumy<sup>178</sup>: „I vidim, / samo što palubom nebukne / kužna oluja”<sup>179</sup>. Ostatni natomiast to typowa wizja apokaliptyczna: „I čujem, / samo što strahobno u składu ne zahori / Aliluja”<sup>180</sup>. Można powiedzieć, że dwa ostatnie wersy doskonale wpisują się w dualistyczną koncepcję sądu ostatecznego<sup>181</sup>, pierwszy z nich ukazuje sąd na ziemi, drugi jest wizją sądu ostatecznego w niebiosach. W wierszu *Predvečerje* poeta niewątpliwie inspirował się *Objawieniem św. Jana*, lecz na przykładzie konotacji wywołanych wprowadzeniem postaci anioła widać jak poezja

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

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

<sup>176</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 48.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

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

<sup>179</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 48.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

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

Momčila Nastasijeveća jest gęboko w tradycji biblijnej zakorzeniona. Widać również jak swobodnie poeta w obrębie tej tradycji się porusza<sup>182</sup>.

*Objawienie św. Jana* miało największy wpływ na utwór *Predvečerje*, ale zdarza się również w kilku innych wierszach serbskiego poety, że są wykorzystywane elementy Janowej poetyki apokaliptycznej. I tak na przykład w wierszu *Truba* dźwięk tytułowego instrumentu niczym trąba anielska na koniec świata ogłasza śmierć żołnierza<sup>183</sup>:

Neće se vojnik vratiti u selo  
neće poljubiti koju voli.

Otkini zumbul s grudi  
pogni glavu.  
Negde zapeva truba<sup>184</sup>.

Niektórzy badacze<sup>185</sup> w pierwszych wierszach poematu *Reči u kamenu* dopatrują się elementów biblijnego aktu stworzenia świata. Słowa:

I bude,  
na vodi čudu,  
[...]  
I jeste  
tma kotlova u kotlu<sup>186</sup>

porównują z wierszami *Biblii*: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami” (Rdz. I, 1-2). Jednak w słowach tych zwłaszcza z uwagi na treść dalszych

---

<sup>182</sup> „Nastasijeveć na najrazličitije načine koristi ustaljenu simboliku ovih [biblijskih – przyp. moje] slika, pridodajući njihovom značenju i drugi, zadati smisao, ili koristeći tek po neki način element datog značenja” - T. Popović, *Odjeci srpskoslovenskog pesništva u „Sedam lirskih krugova”*, [w:] *Sedam lirskih krugova. Zbornik radova, op. cit.*, s. 53.

<sup>183</sup> „Nastasijevećeva pesma [*Truba* – przyp. moje] jeste Apokalipsa, sa Božijim sudom, ali bez večne Slave Božije i bez Drugog dolaska. Tako gledano, pesma poseduje znatnu dubinu i jedan konkretni događaj sa početka Prvog svetskog rata spušta do biblijskih vremena i simboličke opštosti”, A. Jovanović, *Otvoranje pečata (Nad pesmom „Truba” Momčila Nastasijeveća*, [w:] *Sedam lirskih krugova. Zbornik radova, op. cit.*, s.113. Z utworem *Truba* koresponduje wiersz *Pogreb* i w nim pojawia się również odgłos trąb zwiastujących śmierć: „Zapeva mu truba / u kovčegu opkružen on” - M. Nastasijeveć, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 125.

<sup>184</sup> M. Nastasijeveć, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 33.

<sup>185</sup> Por. E. Goy, *O dva lirski ciklusa Momčila Nastasijeveća*, Kruševac 1969, s. 34.

<sup>186</sup> *Ibidem*, s. 73

fragmentów należy raczej dopatrywać się nawiązań do *Księgi Jonasza*<sup>187</sup>. Wtedy pierwszy fragment poematu przypominałby sytuację na statku, na który przed rozkazem Boga uciekł Jonasz, drugi natomiast sugerowałby pożarcie Jonasza przez wielką rybę: „Jede, a pojedene / Nemanska već utroba ih vari”<sup>188</sup>.

Sytuacja Jonaszowa nie jest już w dalszej części poematu kontynuowana w warstwie przedstawieniowej, ale dzięki zasugerowaniu obecności tej postaci biblijnej poeta nakreśla sytuację dramatyczną, która będzie stanowiła punkt wyjścia dla znaczenia całego utworu. Nawiązanie do Jonasza przywodzi na myśl obraz proroka, który zbuntował się przed wykonaniem rozkazu Bożego. Postać głoszącego Słowo Boże w koncepcji dotyczącej religijnej inspiracji w poezji i ogólnej idei słowa poetyckiego w twórczości Momčila Nastasijevicia zdaje się mieć kluczowe znaczenie. Należy zwrócić również uwagę, że *Księga Jonasza* odnotowuje ważny moment w historii biblijnego profetyzmu, w którym pojawia się koncepcja słowa prorockiego jako wezwania do nawrócenia<sup>189</sup>. To jest również sytuacja wyjściowa dla poszukującego sensu Słowa podmiotu lirycznego z poematu *Reči u kamenu*, dla którego język, mowa staje się narzędziem ludzkiej przemiany. Warta uwagi jest również sytuacja biblijna, w której Bóg nie dookreśla przesłania, jakie ma Jonasz skierować do miasta Niniwy. Jonasz nie jest zatem bierną postacią. Ma wiedzę ponadprzeciętną – zna intencje Boga, to pierwszy prorok, który Słowem Bożym może swobodnie dysponować, nie jest mu bowiem przykazany sposób, w jaki ma obwieścić przesłanie Boga<sup>190</sup>.

---

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

<sup>188</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 33.

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

<sup>190</sup> „Słowo, które za chwilę słyzy się z ust Jonasza w 3,4, jest zaskakujące, gdy porówna się je z wypowiedziami innych proroków. Nie zostało ono poprzedzone konwencjonalnym wprowadzeniem za pomocą formuły wydarzenia słowa (‘Jahwe skierował do mnie następujące słowo’) lub formuły posłańca (‘Tak mówi Jahwe’). Można zakładać, że Jonasz nie chce ujawnić swoim słuchaczom tożsamości mówiącego. Nie da się wykluczyć, że prorok w ten sposób przyznaje się, iż głoszone przez niego słowo dokonuje w pewnym stopniu manipulacji orędziem, jakie z woli Bożej winien przekazać Niniwie. Jonasz pomija bowiem normalne w kontekście wyroczni kary oskarżenie wymieniające grzechy, które stanowią przyczynę kary. Przechodzi od razu do jej zapowiedzi, w której sięga po czasownik *hāpak*: ‘Niniwa zostanie obrócona’. Jego pojawienie się jest dwuznaczne. Z jednej strony ‘obrócenie’ może oznaczać ‘zniszczenie’, które będzie totalne i paradygmatyczne, na podobieństwo zniszczenia Sodomy i Gomory (por. Rdz 19,21.25.29; Pwt 29,33; Iz 13,19; Jr 20,16; Am 4,11). Z drugiej jednak strony może zapowiadać wybawienie miasta bądź też przemianę jego mieszkańców (w pierwszym sensie czasownik ten w Pwt 23,5; Jr 31,13; Ps 66,6, w drugim w 1 Sm 10,6). Jonasz zatem stara się uniknąć zakomunikowania wprost mieszkańcom Niniwy możliwości uratowania się. Zamiast wezwać ich do nawrócenia,

Być może ta poetycka sugestia postaci Jonasza jest reminiscencją rozważań Momčila Nastasijevicia z jego tekstów eseistycznych. W tekście *Nekoliko refleksija iz umetnosti* twierdzi on bowiem, że poeta jest kapłanem, który zwykłym ludziom otwiera drzwi do poznania nadszczegółowości; jest tym, który „ima veze sa nadstvarnošću, sa onim što stvarnost delimično ili, ako hoćete simbolično predstavlja”<sup>191</sup>. Będąc natomiast pośrednikiem między ludźmi i Bogiem-Kosmosem on jeden może sprawić, że głusi zaczną słyszeć a ślepi widzieć. Ponieważ z kolei postać Jonasza jest sugerowana zawsze w pierwszych inicjujących wierszach, może ona posłużyć jako autoidentyfikacja podmiotu lirycznego, osoby, z której perspektywy będzie się korzystało przy opisach sytuacji lirycznej. Mając ponadto na względzie przekaz zawarty w esejach, gdzie utożsamia się poetę z prorokiem, można w dalszej kolejności wysuwać kolejne propozycje, wśród których pojawi się również możliwość utożsamienia podmiotu lirycznego – proroka – z *porte parole* poety.

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

Ko si?

Ko i kuda ja,

Plod bez ploda Tvoj,

I sudnja ova u meni reč?”<sup>193</sup>

---

pozostawia pewne niedomówienie w postaci wskazania perspektywy czasowej, w której miałyby dopełnić się los miasta. Liczba czterdziestu dni, po których ma nastąpić zagłada Niniwy, może również zakładać okres próby i oczekiwania na przemianę jego mieszkańców, podobnie jak było to z czterdziestodniowym postem Mojżesza, w trakcie którego czekał on na zmianę decyzji Boga względem ludu (por. Pwt 9,18.25). Przeprowadzona analiza przepowiadania Jonasza skierowanego do mieszkańców Niniwy pokazuje, jak prorok rozumie słowo, które Bóg poleca mu głosić. Proroctwo Jonasza w pełni koresponduje z jego obrazem Boga, zobowiązanego do mechanicznego aplikowania wobec człowieka zasady retribucji. Jonasz zna prawdę o Bożym miłosierdziu, jednakże traktuje ją ekskluzywnie, nie tylko zawężając ją do narodu wybranego, ale również odmawiając Bogu prawa do wolnej odpowiedzi wobec zachowania człowieka. Prorok manipuluje słowem Jahwe, ale nie fałszuje go. Raczej pozostawia je pełnym niedomówień, tak by słuchacze zareagowali zgodnie z jego oczekiwaniami, a nie pragnieniami Boga” - *Ibidem*.

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

<sup>192</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 58.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

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

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

## 1.2. Elementy filozofii patrystycznej

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

---

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> *Ibidem*, s. 79.

<sup>196</sup> *Ibidem*, s. 74.

<sup>197</sup> *Ibidem*, s. 86.

### 1.2.1. Motyw wszechpiękna

Według Nastasijevicia poezja nie może dążyć do piękna, wynikającego z geometrycznej harmonii,<sup>198</sup> ale będąc w istocie religią, ma za zadanie uchylić zasłonę rzeczywistości i obnażyć prawdę istnienia: „Umetnost nema za svrhu neku apstraktnu lepotu zasnovanu na zakonima razuma, dakle geometrije. Ona je, naprotiv, u svojoj bitnosti religija, i kao ona teži da skine veo sa neprobojne stvarnosti, te otkrije istinu postojanja”<sup>199</sup>. W rozumieniu piękna przez serbskiego autora dostrzec można motyw z *Księgi Rodzaju*, który jako spójną koncepcję *pankalii* rozwinął w swoich pismach Bazyli Wielki. Poezja, dzięki wpisanej weń kategorii piękna jest przez Nastasijevicia rozumiana również teleologicznie, jej właściwym celem jest dotarcie do prawdy, a przez nią również do istoty człowieczeństwa:

Reći umetnost radi umetnosti znači izolovati je izvan čoveka i života i zatvoriti je u jedan circulus vitiosus; umetnost radi istine, radi lepote, morala, radi koristi, sve uzeto ukupno ipak daje samo jednu stranu stvari, upravo zbog toga što bi te teorije htele da budu tačne i nepogrešne kao nauka, a međutim zaboravljaju da se ovde radi o nečem što je razumom nemerljivo i neizmerno. Ako se baš oseća velika potreba za formulom, zašto onda ne rizikovati s jednom koja će biti daleko neodređenija no ipak daleko sugestivnija od svih gornjih, zašto ne reći: Umetnost radi ljudske duše?<sup>200</sup>

Świat w oczach poety jawi się zatem jako dzieło Boga, a jako takie stanowi ono Sztukę: „I samu природу i sve što biva u njoj, ako gledamo kao izraz neke više volje i zamisli, shvatićemo tada kao jedno umetničko delo, čiji se uticaj posle preneo na čoveka”<sup>201</sup>. Tutaj warto wskazać na podobieństwo propozycji serbskiego twórcy do koncepcji biskupa z Cezarei: „Chodzimy po świecie jak gdybyśmy zwiedzali warsztat, w którym boski rzeźbiarz wystawia swe cudowne dzieła. Pan, twórca tych cudów i artysta, wzywa do ich kontemplowania”<sup>202</sup>. Bóg pojmowany na podobieństwo artysty i świat jako przeznaczony do

---

<sup>198</sup> „Zanimljiva je Nastasijevičeva evolucija shvatanja geometrije: od početnog kada je ona za njega bila izraz plitkog, euklidovskog razuma do ovog potonjeg, punog poštovanja, koje bismo mogli s punim pravom nazvati pitagorejskim” - V. Dimitrijević, *Visoko je zapisano, op. cit.*, s. 29. „Zato se raj, vladavina čistog duha i zamišlja geometrijski; zato je muzika u stvari živa matematika” - mowi sam Nastasijević - M. Nastasijević, *Za maternju melodiju*, [w:] Tenže, *Izabrana dela I*, op. cit., s. 310.

<sup>199</sup> M. Nastasijević, *Nekoliko refleksija iz umetnosti*, [w:] Tenže, *Izabrana dela I*, op. cit., s. 299.

<sup>200</sup> *Ibidem*, s. 299-300.

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

<sup>202</sup> Św. Bazyli z Cezarei, *Homilia In Hexaemeron, III, J.P. Migne, Patrologia Graeca*, t. 4, c. 33; cyt. za W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowiecza*, Kraków 1962, s. 24.

kontemplowania – te elementy zdecydowanie przemawiają za potwierdzeniem tezy o obecności w poezji Momčila Nastasijevicia „estetyzującego” punktu widzenia Ojców Kościoła.

Poeta, rozumiejąc sztukę jako przejaw Nadrzeczywistości, wyposaża ją w transcendentalne atrybuty: piękno, prawdę i dobro. Tożsamość tych pojęć obrazuje poemat *Gluhote*. W utworze tym piękno to nie tylko kategoria estetyczna, ale duchowa, związana nierozłącznie z prawdą i dobrem, oznacza ponadto „tokom razvoja, i najvišu tajnu, i samu nadstvarnost, i panteističkog boga, i absolut, i bit bića”<sup>203</sup>:

Lek si,  
dublje tim leka mi ne.

I lepoti li  
muk ovaj rastočenja,  
krotini tvojoj vrelo,

tajnije iz mutnje me to  
na bistrinu te  
zabistri tama,

na rođaj opelo<sup>204</sup>.

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

Tajna to tajni,  
za dalju nekud menu  
otvori vid.

I obnevidi oko,  
gde progledala duša  
neproboja kroz tvrđi  
prostreliti zid<sup>205</sup>.

---

<sup>203</sup> P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića, op. cit.*, s. 263.

<sup>204</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, Beograd 1968, s. 68.

Wiersz ten wykorzystując biblijną metaforę żywych kamieni<sup>206</sup> i estetykę gotyckiej katedry wskazuje na podmiot liryczny, tu podmiot czynności twórczych (a można śmiało powiedzieć, że również *porte parole* poety), jako łącznik między ziemią a niebem. Podkreślić należy, że w wierszu *Hram* świątynia nie stanowi znaku wertykalnego, ale znak odnoszący się do wnętrza. Wynika to z symboliki agrarnej, jaką Nastasijević obdarza ziemię, w utworze tym stanowi ona symbol ukrytych możliwości, które są pasywną (żeńską) zasadą świata: „rastočiče zemlja ove kosti<sup>207</sup>, do której zstępuje zasada aktywna, tu domyślnie niebo, „dubinama da zapoje hram”<sup>208</sup>. Nastasijević, wykorzystując mit agrarny na sposób chrześcijański, piękno wiąże ze światem duchowym i spirytualizuje je. Przypomnijmy za Orygenesem: „Jeśli w czystości ducha zejdziesz w samego siebie, to w pięknie swej duszy odnajdziesz odbłask piękna tego, który jest twą przyczyną”<sup>209</sup>. Serbski poeta, jakby wpisując swoją koncepcję w myśl słynnego komentatora *Pisma Świętego* z epoki patrystycznej, twierdzi: „Otkriti istinu postojanja znači u svemu osetiti jedno i u jednom sve, i u svemu samog sebe”<sup>210</sup>.

Ponieważ świat w rozważaniach Nastasijevicia jawi się jako dzieło sztuki, szczególnym zadaniem obdarza poeta artystów, którzy w jego uznaniu pełnią w społeczeństwie rolę kapłanów, pośredniczą bowiem między ludźmi a Bogiem / Kosmosem. Tłumaczą oni ludziom Nadrzeczywistość<sup>211</sup> i wykładają jej teologiczne konotacje. Oczywiście ich objaśnienia nie mają charakteru logicznego wywodu, ale oddziałując przez piękno na zmysły, przybliżają doświadczenie mistyczne, tym samym sugerując Nadrzeczywistość<sup>212</sup>:

---

<sup>205</sup> *Ibidem*, s. 106.

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

<sup>207</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 106.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> Cyt. za W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowiecza*, *op. cit.*, s. 24.

<sup>210</sup> M. Nastasijević, *Nekoliko refleksija iz umetnosti*, [w:] Tenże, *Izabrana dela I*, *op. cit.*, s. 299.

<sup>211</sup> M. Rogač przypomina, że dla słowa *Nadstvarnost* w eseistyce Momčila Nastasijevicia można odnaleźć synonim *Vansmisao*, oczywiście obok zasadniczego *Umetnost*: „Pojam vansmisao deluje kao analogan ili paralelan pojmu nadstvarnost, koji se u esejima više puta pominje. *Niti ima lirske pesme ako bar jednim stilom ne prodrue u vansmisao*. [Sabrana Dela Momčila Nastasijevića, knj. 4, s. 43]. Prostor umetnosti određuje se i kao *nadstvarnost* jedne misije posredovanja – umetnik kroz stvarnost otkriva put do transcendentnog, a tako i do načela koje spaja i miri disparatne pojave pozitivne realnosti” - M. Rogač, *op. cit.*, s. 21.

<sup>212</sup> Sugerowanie to również jeden z ideałów symbolizacji rzeczywistości S. Mallarmégo.

Umetnik je prvobitno sveštenik, mag, čovek koji ima veze sa nadstvarnošću, sa onim što stvarnost delimično, ili, ako hoćete simbolično predstavlja. Ali njegov je značaj i u tome što je on posrednik između Boga Univerzuma i ostalih ljudi; on ima moć izraza koji otkriva, te slepi vide, a gluvi čuju, bez njega bi hod čovečanstva navise bio veoma, veoma spor, a možda doveden i u pitanje<sup>213</sup>.

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

I ne vide ga, žarki stub,  
i ne čuju.

[...]

I vidim,  
samo što pagubom nebukne  
kužna oluja.

I čujem,  
samo što strahobno u skladu ne zahori  
Aliluja<sup>214</sup>.

Mimo podwójnej natury świata przedstawionego, na którą składa się wspomniana rzeczywistość i nadrzeczywistość, Momčilo Nastasijević odbiera świat jako niepodzielną

---

<sup>213</sup> M. Nastasijević, *Nekoliko refleksija iz umetnosti*, [w:] Tenže, *Izabrana dela I*, op. cit., s. 293. Kiedy Momčilo Nastasijević w swoim eseju *Nekoliko refleksija iz umetnosti* mówi o poecie jako pośredniku między ludźmi a Bogiem / Wszechświatem, który to pośrednik swoim słowem sprawia, że głusi zaczynają słyszeć, a ślepi widzieć, badaczom omawianej twórczości nasuwa się skojarzenie z modernistyczną wizją poety-kapłana. Stale jednak zapomina się o perspektywie religijnej twórczości Nastasijevicia. Mając ją na względzie, źródła tradycji takiego myślenia należy raczej poszukiwać gdzieś indziej, zwłaszcza u bliskich poecie Ojców Kościoła. Ma rację V. Dimitrijević, kiedy pisze: „Mera, bestrašće, Žrtva kao put ka očišćenju radi susreta sa Lepim: sve ovo što se kod Nastasijevicia sreće kao temelj njegove poetike nije moglo da bude shvaćeno iz perspektive njegovog praznodušnog i površnog doba. On je blizak drevnim misliocima, Platonu, Plotinu, hrišćanskim Ocima, a ne Bretonu, dadaistima, futuristima” - V. Dimitrijević, *Visoko je zapisano*, op. cit., s. 21, przypis 9.

<sup>214</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 48.

całość<sup>215</sup> i koncepcję tę również przenosi na teorię sztuki. W jednym ze swoich esejów pisze: „Jedna je umetnost, kao što je i jedan Bog i kao što je i jedan život”<sup>216</sup>. Myśl ta nie jest w tradycji odosobniona, funkcjonowała już w średniowiecznej filozofii jako *ars una, species mille*<sup>217</sup>. Wyrazem tej „jedne nedelime stvarnosti”<sup>218</sup> jest myśl prawdziwa (*stvarna misao*), o której traktuje wiersz o wymownym tytule *Misao*. Utwór ten, podobnie jak *Hram* nawiązuje do idei świata jako świątyni<sup>219</sup>. Ta (raczej wewnętrzna) przestrzeń sakralizowana jest przez myśl, wyjątkową myśl, którą Bóg zsyła na człowieka niczym anioła, a która to sobą oświeca i uświęca wszystko wokół:

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

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

Raduj se,  
svemu si spona,  
pokoji u tebi svi žive<sup>220</sup>.

*Stvarna misao* tym jest bardziej prawdziwa, że człowiek nią owładnięty ulega przemianie, sam staje się myślą wcieloną, Bożym posłannikiem: „Duši to, / svetli za let, / tajno izrastaju

---

<sup>215</sup> „Duh i materija su dve suprotne manifestacije jednog istog” - M. Nastasijević, *Slutnje i saznanja*, [w:] Tenże, *Misli*, Beograd 1938, s. 42. Natomiast M. Šindić zwraca uwagę odbiorcy poezji Nastasijevića: „Celost, nedeljivost značenja i doživljaja, to je Nastasijevićovo uputstvo čitaocima za razumevanje njegove lirike, upozorenje svima onima koji žele da je istražuju i tumače” - M. Šindić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, Beograd 1996, s. 58. Tę teorię jedności u Nastasijevića M. Šindić wywodzi z uznawanej przez poetę tradycji hezychastycznej; por. *Ibidem*, s. 66.

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

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

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

<sup>219</sup> „Molitvena rezonancija Nastasijevićevih stihova koreni se u istini sveta-hrama” - N. Petković, *Poetska misao Momčila Nastasijevića*, „*Izraz*” 1964, nr 8, s. 192.

<sup>220</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 112.

krila”<sup>221</sup>. *Stvarna misao* jest sposobem na drogę dojścia do Nadrzeczywistości (*Nadstvarnosti*), ponieważ uświęca ona człowieka, który jej doświadcza. On sam nie potrzebuje o tym doświadczeniu mówić, ale owo doświadczenie Nadrzeczywistości samo przez się potrzebuje być wyrażone i materializuje się jako *stvarna reč*.

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

Pogled je, -  
patno za nehodeni hod  
krene u meni  
od iskoni što stalo”<sup>222</sup>.

A tę artystyczną umiejętność tłumaczy się przez kosmiczne powiązania twórcy:

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

I ljubim ja,  
i ljubi, na oči gde  
iz utrobe je utrobi  
samrtna ova  
progledanja slast”<sup>223</sup>.

One sprawiają, że artysta może zobaczyć to, co składa się na istotę rzeczy. Chcąc oddać głos Prawdzie, podmiot czynności twórczych w wierszu usuwa się na dalszy plan, aby w końcu zaniknąć zupełnie: „Pogled je, - gine oko / Nesitom utol mrenje. / Nestati, - to moj put”<sup>224</sup>. Przez swoje zanikanie osoba mówiąca w wierszu sygnalizuje, że jej zadaniem jest być tylko

---

<sup>221</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>222</sup> M. Nastasijewić, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 89.

<sup>223</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

medium czynności twórczych. Nikola Strajnić podkreśla, że ich właściwym podmiotem jest sam Stwórca: „Tako dakle pesnički subjekt, za Nastasijevića, nije važan. Njegovo ja je medij kroz koji se oglašava i govori ono drugo ja, ali ne drugo ja pesnikovo, već drugo – ili ako želimo baš da i to kažemo, a ne samo nagovestimo – prvo ja, Božije Ja. Nastasijevićev ποιησις otuda je put kojim Nastasijević pevanjem ide prema Bogu”<sup>225</sup>. Takie usytuowanie podmiotu lirycznego nie jest właściwe tylko dla tego jednego wiersza, ale jest charakterystyczne dla całej poezji omawianego twórcy. Można powiedzieć, że właśnie postawa podmiotu lirycznego wyznacza charakter tej poezji, którą wielu badaczy określa jako religijną<sup>226</sup>.

Nie sposób jednak przyznać całkowitą rację Nikoli Strajniciowi, dostrzec bowiem należy, że Bóg Nastasijevicia ma różne oblicza, nie tylko chrześcijańskie, w postawie podmiotu lirycznego można dostrzec również elementy „politeistickog nasleđa, panteizma i dualizma iz narodnih pripovedaka, uticaja Biblije ali i ateističke religiozne misli”<sup>227</sup>. I ma to przełożenie na odmienne postawy „redukcjonistyczne” podmiotu lirycznego. Bywa, że „liryczne ja” umniejsza się, aby mógł przez niego przemówić Stwórca, jak na przykład w wierszu *Pogled*, ale i bywa, że głos podmiotu lirycznego oddany jest na rzecz otaczającej go przyrody (wątki panteistyczne), jak to się dzieje w utworze *Jasike*<sup>228</sup>. W jednym ze swoich utworów eseistycznych Momčilo Nastasijević pisze:

---

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

<sup>226</sup> Twórczość ta bywa określana jako religijna ze względu na szczególny sposób, w jaki Nastasijević definiował poezję: „Nastasijević je bio vernik; i propovednik poezije kao religije koja postojanju daje smisao. [...] Stvaralaštvom se, veruje on, najpre može zadobiti raj na zemlji; duhovnim podvižništvom se najbolje zastupaju prevashodno ljudske vrline; strasniku je dato da uživa lepotu i blagodet života, da oseća vreme, da bude trajanje” - M. Pervić, *Momčilo Nastasijević*, [w:] *Živi pesnici*, red. M. Pervić, Beograd 1963, s. 9. Ponadto por. zbiór artykułów *Momčilo Nastasijević: pustinja u gradu. Pesnikovi sinovi*, [w:] *Duhovne reči*, red. B. Ćelikić, Gornji Milanovac 2001, s. 11-49. Tym w zasadniczy sposób serbski poeta różnił się od S. Mallarmégo, albowiem ten ostatni twórczość artystyczną proponował zamiast religii, natomiast Nastasijević traktował ją jak religię. Nie można jednak omawianej poezji rozumieć jako religijnej. Trzeba przyznać rację M. Šindiciowi, że w poezji Nastasijevicia „pesma otkriva istinu postojanja po principu religije, ali ona nije pobožna, religija je poezija a ne poezija religija, susret s tajnom, mistika lepog, obogotvarenje ljudskog” - M. Šindić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 22.

<sup>227</sup> P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 345. Mówiąc „ateistička religiozna misao”, badacz rozwija dalej temat, wiążąc go z motywami nietscheańskimi: „Nastasijevićev razvoj, naročito u drugoj i trećoj fazi, bio je u stalnom traženju odgovora na Ničeov problem čoveka u svetu bez boga” - P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 346; nie można wszak zgodzić się z tą tezą. Brakuje w niniejszej pracy miejsca na zgłębienie tego wątku, należy jednak zasygnalizować, że w odniesieniu do miejsc bez Boga, czy ogólnie rozumianego Absolutu w poezji Nastasijevicia trafniejszym byłoby raczej zastosowanie terminu „ujęcie gnostyckie” niż religijny ateizm. Świat w omawianej poezji bywa światem bez Boga, ale zawsze pozostaje miejscem, w którym się go domniemywa i oczekuje.

<sup>228</sup> Redukcja może być rozumiana zarówno ze względu na obraz świata przedstawionego, jak i języka. W odniesieniu do twórczości Nastasijevicia M. Šutić słusznie zauważa, że oba przejawy redukcji, to jest istotowość

Ko je samo jednom uspeo da se, kao Buda, Hristos, Sv. Franja, otrese svih mera i sistema i ideja i ostane sam samcit lice u lice s prirodom taj je već i zavoleo sve stvari uspeo sažaliti se na njih, a tu je početak stvaranja iz sebe; nešto je prostrujalo kroz celo biće, nešto kao veliki strah i velika smelost, beskrajni bol i beskrajna radost: dotadašnje slabe kohezije unutrašnjeg života nestalo je i novi haos sudbonosno se pokrenuo da stvori još jedno zvezdano nebo, jer svaki veliki umetnik nosi u sebi svoje zvezdano nebo<sup>229</sup>.

W zdaniu tym poeta wychodzi od postawy naznaczonej zrozumieniem przyrody, cierpieniem, radością oraz wolą życia i zarysowuje w ten sposób portret wielkiego artysty. Wielki artysta to natomiast taki, który minimalizuje swoją postać do znaczenia swojego dzieła<sup>230</sup>. Według Nastasijevicia człowiek oddala się od rzeczywistości, bo używa fałszywego języka, który manipuluje prawdą. Poeta natomiast badając przyrodę jest w stanie stworzyć język, który odda głos rzeczywistości<sup>231</sup>. Tu odsłania się jednocześnie rola twórcy, który skrywa się za swoim dziełem. Koncepcja ta nawiązuje do postawy ikonopisarza, który jest tylko medium, przez które przemawia Absolut<sup>232</sup>. Autor przez akt stwarzania redukuje swoje ja do świata, który przedstawia. Ten negatywny aspekt ujmowania Nastasijević łagodzi przez wprowadzenie do autorskiego świata doświadczenia mistycznego.

### 1.2.2. Koncepcja drabiny bytów

W jednym ze swoich esejów poeta pisze:

Gledam, sve je u punoći postojanja, kamen, biljka, životinja, u lepoti sebe, sve osim čoveka: dobivši da je ne samo u ponoći već i u prevršenosti sebe, najednom samom sebi nedovoljan, te upravo čime bi valjalo da se mimo svoje telesno postojanje u nečemu

---

świata przedstawionego i eliptyczny sposób mówienia o nim łączy świadomość podmiotu lirycznego - M. Šutić, *Slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevića*, Beograd 1979, s. 129.

<sup>229</sup> M. Nastasijević, *Nekoliko refleksija iz umetnosti*, [w:] Tenže, *Izabrana dela I*, op. cit., s. 288.

<sup>230</sup> Niektórzy badacze twierdzą, że w ten sposób Momčilo Nastasijević realizuje symbolistyczny postulat S. Mallarmégo dotyczący bezimiennosci autora: „I što dublje ponire u svet, što je bliže njegovom jezgru, što istinskije stvara, pesnik je sve bliže javi koja je sve manje samo njegova, ali koja ga tim više i jače osvetljava, i kao pesnika, i kao biće. Poistovećen sa principom postojanja, pesnik koji više nema svoje ja, jer je sve njegovo i on je u svemu, stvara bezliku poeziju o kojoj je sanjao Mallarmé. Kako kaže Nastasijević, pesnik postaje struna, koja treperi pod moćnim gudalom jezgra stvari koje ga peva. Poezija velikog reda je priznanje ovog 'poraza sebe', ili, kako se to danas kaže, *igra: ko gubi – dobija*” - M. Pervić, op. cit., s. 22.

<sup>231</sup> „Križa jezika je znak dubokog odvajanja čoveka od iskoni, od onog što je u njemu stvarno. Radilo se o tome da se pronađe jezik organskog sveta, jezik žive materije” - M. Pervić, op. cit., s.13.

<sup>232</sup> P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića*, op. cit., s. 242.

daljem potvrdi, to isto okrene i protiv sebe bića i protiv svega što jeste. I od onoga čime se čitavi stvaralački zamah usredsredio u nadbivanje, bude popeo i garež ne više ni bivanja, ni ne nebivanja, već protivbivanja<sup>233</sup>.

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

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

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

Dół jest nacechowany zdecydowanie negatywnie i stanowi miejsce, gdzie próżno by szukać Boga. Wiąże się z on przede wszystkim z miejskimi wartościami (czy raczej brakiem tych wartości), co sugeruje pierwotny tytuł utworu, z którego pochodzi wskazany cytat – *Grad*, czyli Miasto, znany czytelnikom poezji Nastasijevicia jako *Reči u kamenu*. W

---

<sup>233</sup> M. Nastasijević, *Dalje za stvarnu misao*, [w:] Tenże, *Misli*, op. cit., s. 116.

<sup>234</sup> *Ibidem*, s. 84.

podobnym tonie opisywany jest targ, który może stanowić *pars pro toto* miasta. Miejsce to, podobnie jak przestrzeń z poematu *Reči u kamenu*, pochłania człowieka i niszczy:

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

Po mojoj senci da mere  
smiraje i svitanja  
na trgu<sup>235</sup>.

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

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

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

I radost naša tebi, darodavče,  
rumenilom da okadi prostore<sup>237</sup>.

W utworze tym przeplatają się dwa porządki wynikające z pól semantycznych zbudowanych wokół przyrody (*urvina, vetri, zemlji, snezi, stamen-stablo, loza, tice, grana, Gori, cveću*) i Boga (*molitva, Gospode, darodavče, okadi, žedan* [Boga – przyp. moje], *blažen*). Oba pola łączy niebo (przestrzenie rozumiana ‘góra’), o którym mówi się w podniosłym stylu - *plavetnilo, nebesa*. Ze względu na ścisłe przenikanie obu pól można

---

<sup>235</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>236</sup> *Ibidem*, s. 82.

<sup>237</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova, op. cit.*, s. 122.

stwierdzić, że utwór wyraża panteistyczną wizję relacji między absolutem i naturą. Bóg wyraża się i działa przez przyrodę:

urvina tvojih kroz ponor,  
bistra me provedi  
[...]  
i vetri tvoji  
da krše me zemlju, pregiblju<sup>238</sup>.

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

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

I obnevidi oko,  
gde progledala duša  
neproboja kroz tvrđi

---

<sup>238</sup> *Ibidem*, s. 121.

<sup>239</sup> Właśnie ze względu na tę inwersję semantyczną w ostatnich wersach nie można zgodzić się z M. Šindiciem jakoby „Pesniku nisu doneli mir ni miris tamjana ni biblijska leksika ni sintaksa. Apokrifna misao sadrži čovekove skrivene želje da u sjedinjenju s bogom postane njegova negacija-nebog, koji će pregovoriti nemu tom suštinom bića i stvari” - M. Šindić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 79.

<sup>240</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 106.

prostrelji zid<sup>241</sup>.

Ze swojego milczenia podmiot liryczny tworzy przestrzeń<sup>242</sup> otwartą na obecność *sacrum*.

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

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

Obol mi pruže, majko,  
Po drhtaj Boga,  
Ja njima na dar,  
Božjak ja raspevani<sup>243</sup>

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

---

<sup>241</sup> *Ibidem*, s. 107.

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

<sup>243</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 43.

składają się na charakterystyczną figurę rozszczepienia – dualizm działania podmiotu lirycznego. Ich obecność jest szczególnie zaznaczona w cyklu *Bdenje*.

Podmiot, wobec którego można zastosować roboczą nazwę Bożjak – Żebrak, względem świata sytuuje się na zasadach szczelinowości<sup>244</sup>:

Zavapim

al' izvije se glas.

Miloglasan je negde na zvezdi spas,

što bolni pevač promucah ovde dole.

Jer nema ruke da razdreši nam čvor<sup>245</sup>.

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

I ja bih u vrevi

da vrvim,

osama na trgu me snade,

tišina nijnom huku:

kud oni šestarim

sa rujnih lica štijem lobanje kob<sup>246</sup>.

Targ jako miejsce jest szczególnie również ze względu na wpisana weń celowość i ostateczność. Niesie ze sobą podobne znacznie, jakim jest obdarzona na przykład przystań czy port. Zapewne wynika to z niegdysiejszej tradycji, kiedy to targ odbywający się raz na

---

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

<sup>245</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 40.

<sup>246</sup> *Ibidem*, s. 46.

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

Smagnem li ovo dubinom u večernju,  
ili je tihi poj,  
il' dubina se otvori gde bolelo?  
Tiho pomuci brodim smerni rab<sup>251</sup>.

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

---

<sup>247</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>248</sup> C. Wodziński, *op. cit.*, s. 46-47.

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

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

<sup>251</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 39.

Ko si?  
ko i kuda ja,  
plod bez ploda tvoj  
[...]  
Sin, evo, progledavam.  
Mrenjem za života  
Skidam za sebe slepi rođaja znak.  
[...]  
No voljom, te ne sazдалa me,  
Put otvaram, evo,  
Sebi za uništenje,  
Nerođenima za mir<sup>252</sup>.

Oba wiersze nie tylko w znaczący sposób nakreślają odbiorcę słów osoby mówiącej w wierszach jako Boga, ale także pośrednio definiują rodzaj drogi, którą kroczy bohater wypowiedzi lirycznej – jest to ścieżka duchowa, po drabinie wtajemniczenia *Božjak* wznosi się ku Bogu. W sposobie ukazania działania bohatera lirycznego pojawia się pewien dualizm – przebywa on fizycznie pewną drogę (na przykład wyprawia się na targ), a jednocześnie pielgrzymuje w głąb własnej duszy<sup>253</sup>.

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

---

<sup>252</sup> *Ibidem*, s. 58.

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

<sup>254</sup> C. Wodziński, *op. cit.*, s. 54.

Dublje dno duši no stradanju,  
bez dna reč ova smerna u večernju.  
Koren je ovo,  
crva mi, oče, u nagrizanje,  
rastoči o rastoči raba<sup>255</sup>.

Jednocześnie tylko usytuowanie względem innych może odsłonić kolejny wymiar drogi jurodiwego. Wyzyskując swoją obcość – ta może być eksponowana tylko wobec tego, co jest zintegrowane swojskością (czyli jakiejś społeczności objętej wspólną tradycją, na przykład miasta<sup>256</sup>, por. wiersz *Na trgu*) – podobnie bohater liryczny cyklu *Bdenje* realizuje kolejny wymiar jurodiwego przebywania w świecie. Bycie obcym tutaj łączy się z samoponiżeniem – „im ‘niżej’, tym bardziej obco, tym dalej od tego, co w świecie uchodzi za bliskie i przytulne”<sup>257</sup>:

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

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

Po mojoj senci da mere  
smiraje i svitanja  
na trgu<sup>258</sup>.

Tutaj, jak i w odniesieniu do żywotów szaleńców Chrystusowych samoponiżenie pogłębia efekt obcości. Dziwna jest droga przybycia podmiotu lirycznego do ludzi, ale i dziwne jest jego z nimi obcowanie. Chce on zaniknąć: „Zalapim toplo iz ove oporine tela”<sup>259</sup>, „i dublje li nas nema / dublje se otvori spasenje”<sup>260</sup>, „Tonu bez potonuća, bez dna u nalaženju, bez dna se

---

<sup>255</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 39.

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

<sup>257</sup> C. Wodziński, op. cit., s. 47.

<sup>258</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 46-47.

<sup>259</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>260</sup> *Ibidem*, s. 51.

izgube stvorenja<sup>261</sup>, pragnie być zgładzonym: „Silovito me čemerom pros treli<sup>262</sup>, bywa składany w ofierze: „Obol mi pruže, majko /, po drhtaj Boga/ ja njima na dar<sup>263</sup>, chce pozostać wykluczony przez chorobę: „Nema za mene bilja ode dole<sup>264</sup>, prosi o przeistoczenie w kamień: „Prostreli, o, prostreli. / Kamen da sam na veki. / Po mojoj senci da mere / smiraje i svitanja<sup>265</sup>. Każda z tych form bytu, mimo że całkiem konkretna i przestrzenna, docelowo ma doprowadzić podmiot przeżywający owo jestestwo do rozpląnięcia się w świecie. Znikanie jest jednym z fenomenów tak jurodiwych, jak i postaci z cyklu *Bdenje*. W wierszu *Trag* można wyczytać: „Tonu bez potonuća, / bez dna u nalaženju, / bez dna se izgube stvorenja<sup>266</sup>. Domyka ten charakterystyczny gest wyrzeczenia sposób, w jaki bohater liryczny traktuje swoje ciało. Najczęściej mówi on o sobie: *boljezan*<sup>267</sup>, *boljni*<sup>268</sup>, *umin iz rana*<sup>269</sup>, *mukotrpan*<sup>270</sup>, *grobom pjan*<sup>271</sup>. Doznania te, jakże potrzebne dla zbawienia duszy podmiotu lirycznego, czerpie on z „bycia w świecie”:

Rad' mene mirujete:

tiho i tiše,

umin iz rana.

To mukotrpan,

druzi za vas neme,

šapatom visinama

kazujem blagu reč<sup>272</sup>.

Świat, inni są dla podmiotu lirycznego niczym soczewka, która skupia, intensyfikuje doświadczenie bólu czy wręcz umierania. Takie usytuowanie względem świata przedstawionego sprawia, że bohater cyklu *Bdenje* (często podmiot liryczny) jawi się jako samotnik – osamotnienie jako jedna z form wyrzeczenia jest bowiem dla niego

---

<sup>261</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>262</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>263</sup> *Ibidem*, s. 43.

<sup>264</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>265</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>266</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>267</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>268</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>269</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>270</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>271</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>272</sup> *Ibidem*, s. 53.

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

Sve boli. Mili druzi,  
rad' mene mirujete.

[...]

Mili druzi,  
boli li kad vam  
sekira zaseč telo?

[...]

To mukotrpan,  
druzi, za vas neme,

šapatom visinama  
kazujem blagu reč<sup>274</sup>.

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

---

<sup>273</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>274</sup> *Ibidem*, s. 52.

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

Bliži se.

Zlatna odora na njoj.

Smrću pozlati.

Mirisne moje,

toplo li umirete.

Raskoš je ovo u meni sete.

Kropi u jesenji dan.

Kropite, sestre,

voljene vas preživim,

s jeseni do jeseni gusnem u zlato.

Zlatom kao vi

na pohodu zajesenim

raskoši prolijem svih umiranja<sup>275</sup>

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

Za ožiljkom se

u vidanje prikrade,

bleda vidarica bez nade.

Al' kaže se mi doljina.

---

<sup>275</sup> *Ibidem*, s. 25.

Romori što je škrkut ovde dole.  
Tiho se tamo sjaranilo.  
Što se krvavo ovde mrzi i ljubi.

Nema za mene bilja ovde dole<sup>276</sup>.

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

Čudno li me slobodi ovo  
čudnije li veza.

Ljubeći šta li to ubijam,  
jeza je ovo, oh jeza<sup>277</sup>.

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

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

šapatom visinama  
kazujem blagu reč<sup>278</sup>.

---

<sup>276</sup> *Ibidem*, s. 44-45.

<sup>277</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>278</sup> *Ibidem*, s. 53.

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

Tiho i tiše

[...]

šapatom visinama

kazujem blagu reč<sup>282</sup>.

### 1.3. Tradycja hezychastyczna - postawy „redukcjonistyczne” podmiotu lirycznego

U źródeł doświadczenia mistycznego w poezji Momčila Nastasijevicia legła tradycja hezychastyczna<sup>283</sup>, którą aktualizował on przez lekturę religijnych tekstów staroserbskich oraz dzięki możliwości zapoznania z dwiema najlepszymi pozycjami książkowymi (Milivoje Vasić, *Žica i Lazarica. Studije iz srpske umetnosti srednjeg veka*, Beograd 1928 oraz Georgije Ostrogorski, *Svetogorski isihasti i njegovi protivnici*, Beograd 1931), jakie zostały wydane w czasie kiedy tworzył poeta. Autor, żywo zainteresowany serbskim średniowieczem mógł się zapoznać zwłaszcza z książką *Žica i Lazarica*, w której sztukę serbskiego średniowiecza

<sup>279</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>280</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>281</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>282</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>283</sup> Bywa też, że tę poetycką przestrzeń doświadczenia mistycznego, które pozwala na umniejszenie własnej osoby (Artysty) łączy się z tradycją franciszkańską. O franciszkanizmie jako o jednym z nurtów religijnych obecnych w twórczości serbskiego poety pisze N. Strajnić w swej rozprawie doktorskiej (N. Strajnić, *Momčilo Nastasijević, pjesnik izvornoga sačinjanja*, Osijek 1976, s. 34), odnosząc się do zdania Miodraga Pavlovicia: „nalazimo potvrdu da je Nastasijeviću bilo poznato delo Franje Asiškog, čiji smo direktni uticaj naslutili u pesmi *Molitva*” - M. Pavlović, *Momčilo Nastasijević*, „Letopis Matice Srpske” 1963, nr 139/3, s. 238. Na zdanie to powołuje się także w swoich wypowiedziach inny krytyk literacki M. Šindić (M. Šindić, *op.cit.*, s. 79). Obecność tradycji hezychastycznej w omawianej twórczości zdaje się mieć jednak większe uzasadnienie. W literaturze przedmiotu zdarza się również, że występowanie w poezji Nastasijevicia motywów pięciu wspomnianych cnót w postaci milczenia, ascezy, czuwania, wyciszenia i cierpienia bywa również interpretowane w kontekście buddyzmu zen (Z. Gluščević, *Prilog tumačenju poetike Momčila Nastasijevića. Pevanje kao put od individualnog do univerzalnog*, „Povelja” 1971, nr 1, s. 22), chińskiej gnozy Tao Te Kinga (M. Pavlović, *Antologija srpskog pesništva*, Beograd 1964, s. 181), czy hinduizmu (P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 230).

tłumaczy się przez zjawisko hezychazmu. Ślady tej tradycji widoczne są w konkretnych utworach. Pięć podstawowych cnót (milczenie, wyrzeczenie, czuwanie, wyciszenie wewnętrzne, cierpienie), które musi opanować hezychasta, aby doświadczyć obecności Światła Bożego (z Góry Tabor) jest obecnych również w omawianej poezji, zarówno z nazwy, jak i w rozszerzonym opisie<sup>284</sup>.

### 1.3.1. Figura milczenia w poezji Momčila Nastasijevicia

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

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

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

<sup>284</sup> P. Milosavljević, *Poetika Momčila Nastasijevicia*, op. cit., s. 222-223.

<sup>285</sup> *Ibidem*, s. 45.

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

<sup>287</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op.cit., s. 61.

<sup>288</sup> *Ibidem*, s. 66.

sercu<sup>289</sup>), czuwania („Gluho te u noći ove, / u dnevi bim<sup>290</sup>), cierpienia („muk ovaj rastočenja<sup>291</sup>) a przede wszystkim wewnętrznego wyciszenia („O miruj / preteško moje, / kami kamena mene, / mukla steno<sup>292</sup>), które opiewa właściwie cały poemat, oddając niemalże wszystkie jego odcienie<sup>293</sup>. Podmiot czynności twórczych, pragnąc oddać Słowu jego majestat, ścisza głos swojego serca i pozwala przemówić pięknu tworzenia, jakie rodzi się z ludzkiego cierpienia:

Bol,  
i zacrnelo.  
Al' hoću, jer biva,  
rana li,  
duboko da je živa<sup>294</sup>.

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

Iz pakla ovog  
za zraku nekud raja.

Iz greha  
da je neko svet

I muku ovom,  
i mutnji  
da nije kraja.

Za blagoslov taj  
Na veki, na veki klet<sup>295</sup>.

---

<sup>289</sup> *Ibidem*, s. 67.

<sup>290</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>291</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>292</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>293</sup> V. Dimitrijević przypomina, że „drevni čovek u ćutanju – isihiji – video jednu od vrhovnih projava večnosti i božanskog. Tako Averincev u svojoj *Poetici ranovizantijske književnosti* beleži da je neoplatoničar Proklo učio kako Logosu prethodi ćutanje, u koje je on ukorenjen, dok je hrišćanski genije, Sveti Grigorije Bogoslov, hteo da Bogu uputi – ‘slavoslovlje bez reči’ ” - V. Dimitrijević, *Visoko je zapisano, op. cit.*, s. 16.

<sup>294</sup> *Ibidem*, s. 70.

Aron Guriewicz mówi, że w oczach człowieka średniowiecza świat jawi się jako „napisana boską ręką księga, w której każda istota jest słowem, pełnym ukrytego sensu”<sup>296</sup>. Czytając cykl *Gluhote*, jak i inne utwory z zakresu omawianej twórczości, odbiorca ma wrażenie, że wyrażona jest w nich podobna perspektywa poznawcza. Każdy fragment poematu stanowi bowiem próbę wydobycia znaczenia Słowa. Cykl *Gluhote* nie stanowi wyjątku, ale jest tylko przykładem obecnej w całej twórczości Momčila Nastasijevicia sakralizującej postawy podmiotu lirycznego i wyrazem poetyckiego namaszczenia tekstu, który nieustannie szuka paraleli ze Słowem natchnionym.

### 1.3.2. Wyrzeczenie i cierpienie jako źródła doświadczenia mistycznego

Wyrzeczenie objawia się głównie przez odmowę prokreacji, przeciwstawienie się teorii sprowadzającej życie człowieka do wymiaru biologicznego<sup>297</sup>. Do najbardziej znamienitych pod tym względem należą słowa podmiotu lirycznego, jakie kieruje do Boga:

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

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

I ne kao ti  
Strmoglav oplodjenju  
Slepo na pir<sup>298</sup>.

---

<sup>295</sup> *Ibidem*.

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

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

<sup>298</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 58.

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

No voljom te ne sazdała me,  
Put otvaram evo,  
Sebi za uništenje,  
Nerođen' ma za mir<sup>299</sup>.

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

Cierpienie, wszechobecne w poezji Nastasijevicia, należy podzielić na metafizyczne, które nie determinuje sytuacji lirycznej i które najczęściej określane jest słowem *tuga* (wiersze *Česmi kraj puta*, *Osama na trgu*, *Tuga u kamenu*, *Tuga*) oraz egzystencjalne, na które odpowiedzi się szuka u Boga<sup>301</sup>, a które najczęściej zawiera się w prośbie *rastoči raba*. Człowiek według Nastasijevicia jest grzesznikiem skazanym na męki i tylko przez naśladowanie Chrystusa może doznać oczyszczenia. Motyw czuwania, przygotowania i oczekiwania na przyjęcie Pana jest szczególnie zaznaczony w cyklu o wymownym tytule *Bdenje*. Cykl ten rozpoczyna modlitwa z prośbą o zesłanie cierpienia, które umocni pokornego sługę, a w kolejnym utworze pada zawołanie *smiluj se!* – stopniowo budowane jest napięcie związane z przyjściem Pana i dniem sądu ostatecznego (temat ten zawiera utwór *Predvečerje*): „I dublje li nas nema / dublje se otvori spasenje”<sup>302</sup>; „Iza sna snu dublje / bude probuđenje”<sup>303</sup>.

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

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

---

<sup>299</sup> *Ibidem*.

<sup>300</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>301</sup> M. Šindić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, op. cit. s. 115.

<sup>302</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 47.

<sup>303</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>304</sup> *Ibidem*, s. 13.

na trgu<sup>305</sup>.

#### 1.4. Ikonograficzna estetyka metafizyczna

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

Przypomnijmy – świat w twórczości serbskiego poety jawi się jako świat stworzony przez Boga (Absolut), którego utożsamia się z Artystą, dlatego rzeczom objawionym można przypisać wartości charakterystyczne dla dzieła sztuki. I odwrotnie, znaczenie sztuki polega na tym, iż stanowi ona przejaw Nadrzeczywistości, to znaczy, że obdarzona jest cechami metafizycznymi. Wychodząc od stwierdzenia, że świat może być rozumiany jako dzieło sztuki stworzone przez Boga, trzeba dojść do pytania o przejaw Absolutu, czy raczej tutaj w odniesieniu do terminu Nastasijevicia – Nadrzeczywistości w świecie / dziele. Wówczas dostrzegalna jest pierwsza wspólna dla warsztatu ikonograficznego i twórczości serbskiego poety refleksja wypływająca z pojęcia antynomii<sup>307</sup>. Znaczący dla jej uchwycenia jest ten oto fragment z eseju poety:

Život je osećen u svoj svojoj celosti, to je prvi uslov stila: od tog trenutka svaka njegova manifestacija, bila ona i najsitnija, kosmičkog je značaja. I najznačajnija pojedinost besmislena je samo onda kad nije u organskoj vezi sa celim. Nešto se ne da pojmiti kao celina ako se kroz sve prividno razdvojene i disparatne stvari ne oseti načelo koje spaja i miri. Najveći duhovi redovno su to načelo nalazili u Bogu: on je s ove strane stvarnosti – u njihovoj duši. U samoj stvarnosti – kao načelo lepote, s one strane stvarnosti, kao tajna.

---

<sup>305</sup> *Ibidem*, s. 47.

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

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

I vidite kako silna jaka veza spaja čovečiju dušu, preko bića stvari sa nedokučnom tajnom nadstvarnoga<sup>308</sup>.

Tu właśnie według Nastasijevicia definiuje się istotna zasada twórczego warsztatu. Przejawy świata, poszczególne jego elementy są ze sobą wzajemnie i z Nadrzeczywistością bezpośrednio niezwiązane. Jako byty w pełni samodzielne nie miałyby jednak sensu, ponieważ zostały odgórnie przez Boga stworzone celowo, a przez to stanowią niepodzielną całość. Zasadę tę w świecie ludzi wyraża dusza, w planie kosmicznym zaś tajemnica istnienia. Natomiast w samej rzeczywistości, którą można utożsamić zarówno z dziełami Boga (przyroda), jak i wytworami ludzkiej działalności (na przykład twórczością artystyczną), ta antynomia zawiera się w pojęciu piękna. Nastasijević przedmiotom ludzkiej działalności artystycznej przypisuje zatem antynomię, jaka towarzyszy ikonie. Twierdzi bowiem poeta, że „Lepota jedne stvari u osnovi je tajna te stvari”<sup>309</sup>, co oznacza, że Sztuka przez piękno jest zdolna do wyrażania niewyraźnego, czyli tajemnicy istnienia<sup>310</sup>.

Do swej twórczości Nastasijević z teologii ikony transplantuje nie tylko koncepcję antynomii, ale także myśl o Praobrazie (objawiającym się Bogu) i Obrazie<sup>311</sup> (Jego Boskiej ikonie), które terminologicznie w twórczości serbskiego poety formułuje się jako Prawda i wyraz (*istina* i *izraz*):

Istinitost doživljaja duhom potpuno se, dakle, poklapa sa nužnošću ostvarenja u izraz. Jer čemu tolike žrtve, pri kojima, u nekoj radosti patnje, izražavajući se ljudski stvor bukvalno samog sebe smoždi. Kao da je iza toga neki tajni uslov: dalo ti se da bi celog sebe dao<sup>312</sup>.

Istnienie Praobrazu umożliwia ikonizację człowieka, „ponieważ ciało jako forma nie istnieje bez treści duchowej, bez niej nie jest ciałem. Jest ciałem właśnie jako obraz ducha, objawienie

---

<sup>308</sup> M. Nastasijević, *Nekoliko refleksija iz umetnosti*, [w:] Tenże, *Izabrana dela I, op. cit.*, s. 296.

<sup>309</sup> *Ibidem*.

<sup>310</sup> Uchwycenie tej antynomii przez artystę decyduje o jego stylu - *Ibidem*.

<sup>311</sup> Przy koncepcji Obrazu ożywa problem sposobu, w jaki Jan Damasceński odnosił się do materii: „Kłaniam się Stwórcy materii, który ze względu na mnie stał się materią... Słowo bowiem stało się ciałem, a dla wszystkich jest jasnym, że ciało jest materią i to stworzoną” - cyt. za S. Bułgakow, *op. cit.*, s. 52. Ślady tej koncepcji nosi także myśl Nastasijevicia, który mówi, że „duh i materija su dve suprotne manifestacije jedno istog” - M. Nastasijević, *Slutnje i saznanja*, [w:] Tenże, *Misli*, Beograd 1938, s. 42.

<sup>312</sup> M. Nastasijević, *Beleške o neophodnosti izraza*, [w:] Tenże, *Izabrana dela I, op. cit.*, s. 335.

i „ikona nie uczyniona ręką ludzką”, która to ikona jest podstawą wszelkiego obrazowania”<sup>313</sup>. Podobnie u Nastasijevicia:

Forma je izraz bića – savršenstvo je forme u isto vreme savršenstvo bića. Jedna utančana misao, koja kao da je najfinija nijansa jednog osećanja, biće duboka i lepa i prijemčiva ako joj se da najmoćnije potpuni izraz u rečima<sup>314</sup>,

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

### 1.5. Manichejskie źródło dualizmów

Świat przedstawiony w poezji Momčila Nastasijevicia tworzą przede wszystkim elementy religii chrześcijańskiej, ale także pogańskiej i filozofii gnostycznej. Taka różnorodność inspiracji siłą rzeczy wywołuje pewien rodzaj napięcia między poszczególnymi elementami świata przedstawionego. Owo napięcie dotyczy głównie takich elementów jak: sfera subiektywna-indywidualna związana z człowiekiem a sfera obiektywna-kosmiczna, obszar działania sił demonicznych i świętych. Stąd podstawowe przeciwieństwa, jakie można wynotować z analizowanej poezji dotyczą przede wszystkim tego, co zmysłowe i duchowe, sfery ducha i materii, ciała i duszy. Dopelniane one bywają pojęciami proveniencji religijnej, odnoszącymi się do sfery *sacrum* i *profanum*, czystości i nieczystości<sup>315</sup>.

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

Duh i materija su dve suprotne manifestacije jednog istog. Svakome se svetilo ko god je pokušao razdvojiti ih, isticati jednu na račun druge, ili pobijati jednu drugom. Kad se može pojmiti da su zvuk i toplota u suštini isto, zašto se ne bi pojmiło da je duh viša manifestacija materije ili materija niža manifestacija duha, dajući oboma absolutnu

---

<sup>313</sup> S. Bułgakow, *op. cit.*, s. 53.

<sup>314</sup> M. Nastasijević, *Oko umetničkog stvaranja*, [w:] Tenže, *Misli*, Beograd 1938, s. 18.

<sup>315</sup> B. Jović, *op. cit.*, s. 81.

prednost i nalazeći ih na istom izvoru nerazdvojne; jer se duh mogao manifestovati samo iz materije, a postojanje materije jedino se može potvrditi duhom<sup>316</sup>.

Cytat ten pozwala wysnuć wniosek, że według serbskiego poety byt, stanowiąc spójną całość („manifestacije jednog istog”), zdominowany jest przez zasadę przeciwieństw usytuowanych względem siebie bądź wertykalnie (na przykład czasowo – „jer se duh mogao manifestovati samo iz materije”), bądź horyzontalnie (na przykład jakościowo – „postojanje materije jedino se može potvrditi duhom”)<sup>317</sup>.

Ta podstawowa dychotomia ontologiczna predestynuje w poezji Momčila Nastasijevicia istnienie dalszych przeciwieństw, a wśród najważniejszych należy wymienić te, które są również charakterystyczne dla postrzegania ludzi średniowiecza: niebo-piekło, dobro-zło, szlachetność-nieszlachetność, czystość-nieczystość. Prawdopodobnie ten dualizm charakterystyczny dla świata przedstawionego analizowanej poezji skłonił Miljka Šindicia do stwierdzenia, że moralność w twórczości serbskiego poety jest apokryficznej proveniencji<sup>318</sup>. Przyglądając się bliżej poematowi *Reči u kamenu*, moralność tę można nawet doprecyzować, doszukując się jej źródeł w manicheizmie.

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

I bude,  
na vodi čudu,  
gojazna glad,  
beskrajem nebo,  
nebo zar?  
teško priklopi svarenje<sup>319</sup>.

W pierwszym akapicie jednocześnie jeszcze raz potwierdza się to, co zostało powiedziane względem pary przeciwieństw duch – materia. Te dwie wartości są od siebie zależne, bez siebie nic nie znaczą. Ich esencja wynika z ich gotowości do przeciwstawienia i wzajemnego

---

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

<sup>317</sup> W myśli Nastasijevicia duch rozwija się (sic!) z materii, a nie stanowi jej antytezy. „Zato se Nastasijević opredeljuje pre za dijalektičko jedinstvo suprotnosti, koje dolazi do izraza u duhu nego za večno, mehanističko načelo istinitosti kao okamenjene jednakosti u sebi, koje vlada u svetu materijalnog” - M. Šutić, *Slika sveta u poezji Momčila Nastasijevića*, op. cit., s. 31.

<sup>318</sup> Por. M. Šindić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, op. cit., 73.

<sup>319</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 73.

potwierdzenia. Natomiast obie składają się na to, co nazywamy życiem. „I bude” – ta formuła zapożyczona z *Biblij* sygnalizuje początek boskiego stwarzania, tuż za nią pojawia się woda, która z kolei stanowi początek życia na ziemi w sensie biologicznym i również nawiązuje do mitologicznego i biblijnego aktu stwarzania<sup>320</sup>. Dalszy rozwój życia przedstawiony jest za pomocą metafory kipiącego kotła<sup>321</sup>, którego parę regulują wyższe wartości, co sygnalizuje pojawiające się w wierszu niebo pod metaforą pokrywki.

Druga strofa stanowi natomiast projekcję tych wartości, następuje „lokacja u kosmiczkiej raspodeli antagonističkih sila”<sup>322</sup>, obok siebie stają Bóg (Bog) i diabeł (vrag<sup>323</sup>). Oba plany, które można nazwać doczesnym i kosmicznym, również sytuują się w opozycji, co podkreśla konstrukcja wiersza – ujęcie każdego z planów w jeden akapit i rozpoczęcie każdego anaforą, która je tylko prowizorycznie spaja, ponieważ od razu po niej następuje określenie różnicujące oba plany czasowo: „I bude” (w odniesieniu do planu doczesnego, sie!) „I jeste” (w odniesieniu do planu kosmicznego). Można stwierdzić, że przez takie skoncentrowanie znaczeń i rozmieszczenie słów<sup>324</sup> poeta chciał zwrócić szczególnie uwagę na to, że przyroda, świat ludzi jest tylko wynikiem tego, co dzieje się w świecie nadprzyrodzonym<sup>325</sup>. Dychotomia życia wypływa zaś z tego, że światem doczesnym i nadprzyrodzonym kieruje Absolut, którego ludzie nie znają (za każdym razem kiedy jest wspominany, pojawia się znak zapytania i niepewność co to za siła, dobra czy zła), a któremu według swoich zdolności poznawczych ludzie nadają cechy polaryzujące i ujmują jako diabła

---

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

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

<sup>322</sup> Z. Gluščević, *Nastasijevićeva poema „Reči u kamenu”*, [w:] M. Milošević, *op. cit.*, s. 336.

<sup>323</sup> Nastasijević wykorzystuje ludową nazwę odnoszącą się do diabła.

<sup>324</sup> „Otežava se ono i zato što se kod smanjenog broja leksičkih jedinica – podvrgnutih jakom eliptiranju – značenja prenose na njihove odnose. Prenose se, u stvari, na poziciona mesta duž rečenice i dalje, nad rečenične (tekstovne) konstrukcije. Upravo zato i raste uloga anaforičke i kataforičke deikse. Ničija sintaksa među srpskim piscima nije tako očigledno, hotimično a složeno konstruisana kao Nastasijevićeva” - N. Petković, *Jezik, melodija i poetika*, [w:] *Poetika Momčila Nastasijevića*, *op. cit.*, s. 13.

<sup>325</sup> Tutaj kierunek jest jednoznaczny, nie ma wzajemności wynikania.

lub Boga<sup>326</sup>: „Boga li radi pristavi vrag, / vraga li bog”<sup>327</sup>. Ostatnie dwa wersy niosą ze sobą istotne pytanie związane z sensem istnienia:

da li to bog pristavi đavola, čime se nagoveštava da je pokretanjem života bog već udahnuo đavola u njega, jer materija, čulno, pripada đavolu, pa je život od početka sastavljen od đavola, ali i od boga, jer ono duhovno, dato u klici, pripada bogu, dakle i od dobra i od zła, samo je sad pitanje u kom će pravcu i kako da se razvija odnos između te dve prisutne sile<sup>328</sup>.

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

Drugi fragment przynosi dalszą parę przeciwieństw: życie i śmierć. Życie jawi się jako dług do spłacenia, „krvavi dug”<sup>329</sup>. Ludzki *élan vital* zostaje ukazany w przewrotny upiorny sposób<sup>330</sup>:

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

Jede, a pojedene  
nemanska već utroba ih vari  
zle u goru krv<sup>331</sup>.

---

<sup>326</sup> Tej sytuacji odpowiadają słowa Đ.J. Janicia: „Njegov [Nastasijevićev - przyp. moje] bog nije odgovarao dogmama jer je stvaran na osnovu dualističkih narodnih predanja. Narodna mistika, kojom se on, uglavnom, služio, nosila je u sebi, pored uticaja pravoslavnog učenja i dosta apokrifnog hrišćanstva” - Đ.J. Janić, *Bog u poezji Momčila Nastasijevića*, op. cit., s. 65.

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

<sup>328</sup> Z. Glušćević, *Nastasijevićeva poema „Reči u kamenu”*, op. cit., s. 337.

<sup>329</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskog krugova*, op. cit., s. 74.

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

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

I tak stopniowo w poemacie Nastasijevicia ożywa manicheistyczna opowieść o stworzeniu świata i człowieka. Według niej ponad niezliczonymi eonami królestwa światła panuje odwiecznie Bóg. Natomiast nad królestwem ciemności i niezliczonymi jego księżętami panuje władca wszystkich sił złego, diabeł. Każda z tych sił wydaje na świat byty sobie podobne i dlatego istnieje pięć dobrych żywiołów i pięć złych. Dobrymi żywiołami są: woda, ogień, światło, eter i ziemia; złymi natomiast: ciemność, zły ogień, dym, samum, woda błotna<sup>332</sup>. Żywioły te, zarówno dobre jak i złe, obecne są już od samego początku w poemacie *Reči u kamenu*. Obraz poetycki zaczyna żywioł pozytywny: woda, ale podmiot liryczny szybko przechodzi do opisów drugiej złej strony. Zło definiowane jest i nazwane bezpośrednio w ostatnim wersie drugiego fragmentu. Trzeci fragment przynosi natomiast jeszcze bardziej konkretne dane, zło ujawnia się bowiem przez dalsze żywioły: ciemność (*tma*), woda błotna (*mlaka*), ogień i dym sugeruje natomiast sam proces gotowania, wrzenia.

W trzecim fragmencie pojawia się także dalsza opozycja: nieczyste (niegodne) – czyste (godne). Czysta jest jedna jedyna kropla, która pojawia się w zalewie (przypomnijmy z drugiego fragmentu<sup>333</sup>: „nemanska već utroba ih vari zle u goru krv”) złego – nieczystego. Widoczna jest też dalsza antynomia, która napędza życie: sytość / głód (*presitost / glada*). Dodać jednak należy, że ta sytość, pełnia jest nieosiągalna, dlatego że za każdym razem apetyt wzrasta. Temat ten rozwija czwarty fragment: „I brava, / i mimo bravu / ključ ključa u vratima vrata”<sup>334</sup>, który wykorzystuje twierdzenie jako metaforę zachłanności. Nie przebije się przez nią żaden drugi człowiek, ze względu na egoizm komunikacja międzyludzka w

---

<sup>331</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 74.

<sup>332</sup> Por. S. Runciman, *Manicheizm średniowieczny*, tłum. J. Prokopiuk, Katowice 2007.

<sup>333</sup> „Sad već vidimo kako to povezano ide, kako se jedna tema dopunjuje drugom, problem postavljen na jedno mesto razrešava se odmah u sledećem odeljku” - Z. Glušćević, *Nastasijevićeva poema Reči u kamenu*, op. cit., s. 339.

<sup>334</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 76.

poemacie *Reči u kamenu* jest niemożliwa, nie ma na jej ustanowienie wpływu ani Bóg, który wydaje się niewzruszony: „Negostoprilmju / Krvlju nek’ zapečati rđu / Sustali Bog”<sup>335</sup> ani przyroda, która w piątym fragmencie przypomina fatamorganę: „Široko nebo umoru, / daljina blaga skapanju, / topli li zemlja majka”<sup>336</sup>. Dalsze fragmenty, szósty i siódmy stanowią już prawdziwą apoteozę życia, które rodzi się z negacji przeciwieństw. Następuje powrót do owej czystej kropli, która spływając zostawia po sobie strużkę („puti za svilu”<sup>337</sup>). Stanowi ona poetycki wyraz siły ducha<sup>338</sup>, który przebija się przez materię, tak rodzi się twórczość: „I zaturujući, / gle istina bude, / i začnu plod”<sup>339</sup>. Ósmy i dziewiąty fragment tłumaczy, że dualizm świata wewnętrznego – przeciwstawienie ducha i ciała, dobra i zła, rozumu i instynktu, którym poddany zostaje człowiek jest wyrazem uniwersalnej walki, jaka rozgrywa się w przyrodzie. We fragmentach tych ponownie pojawia się dualizm światła i ciemności:

Sablasno  
noći u noć je taj bat.

Da prespava se,  
da pretegli u Boga dan.

Žeđa jer noćniku  
ispiti sebi lik

Nasušje daniku  
u jaram vrat<sup>340</sup>.

Pieśń X stanowi jądro poematu, w niej bowiem dochodzi do zmiany perspektywy<sup>341</sup>. Człowiek do tej pory przedstawiał się jako marionetka, którą kierują przeciwstawne siły

---

<sup>335</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

<sup>337</sup> *Ibidem*, s. 79.

<sup>338</sup> Owa „czista kap” może być interpretowana jako wyraz siły ducha lub w kontekście filozofii ewolucjonizmu jako wyższy instynkt czy – dalej rozwijając myśl, już raczej w duchu filozofii T. Carlyle’a czy E. Renana – boska cząstka w człowieku.

<sup>339</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 79.

<sup>340</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 80. Przy okazji tego fragmentu warto przypomnieć słowa N. Petkovicia: „Prozor, prozirati, zoriti i zora kao najava dana nalaze se u samom srcu Nastasijeveve poezije, kao njen svetli pol. Ovde je, međutim, nadjačao onaj drugi – tamni pol. Dan obično široko, sa svetlog horizonta dolazi i ulazi na prozore. Ovde niz njih silazi, gotovo da plazi. Do te se slike nije ni odmah, ni lako došlo” - N. Petković, *Jedan pogled na Nastasijevevu poeziju*, [w:] *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijeveve*, *op. cit.* s. 17.

kosmosu czy przyrody, ale podmiot liryczny podkreśla, że człowiek jest również wewnętrznie, czyli duchowo rozdzierany. Dualizm to zatem właściwość egzo- i endogenna, której poddawana jest istota ludzka i od której nie ma ucieczki. Krzyż w tym fragmencie nie jawi się jako klasyczny symbol zbawienia, ale podobnie jak w nauce manichejskiej stanowi wyraz ludzkiej niemocy, zwycięstwo materii: „U krstu kad nje / rodjaj vam i zadojenje”<sup>342</sup>. Czytając ten fragment można odnieść wrażenie, że tu kończy się poemat (fragmenty XI, XII<sup>343</sup> i XIII nie podtrzymują bowiem tego tematu).

## 1.6. Mit solarny w perspektywie tradycji ludowej

Badacze, omawiając zjawiska poetyckie w twórczości Momčila Nastasijevicia, w pewien charakterystyczny sposób formułują tytuły swych poszukiwań: *Biljna metaforika i simbolika biljaka u delu Momčila Nastasijevića*, *Bilje kao jedan tip mita u poeziji Momčila Nastasijevića*, czy *Pesnički doživljaj i slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevića*<sup>344</sup>. Przyroda, a zwłaszcza jej florystyczny akcent, jest składnikiem szczególnym poezji serbskiego autora<sup>345</sup>. Nie stanowi ona po prostu elementu świata przedstawionego, ale

---

<sup>341</sup> „Ovde je preokret. Dok smo do ove pesme pravili dualizam kao spoljnu odliku, kao dimenziju prirode ili čoveka suočenog sa čovekom, dakle na spoljnoj pozornici, ovde dualizam dobija unutarnju dimenziju: raspeće koje simbolizuje taj dualizam, čovek nosi u sebi, dakle nije samo spoljna, nema samo mehanički ili fizički, nego i duhovni karakter” - Z. Gluščević, *Nastasijevičeva poema „Reči u kamenu”*, *op. cit.*, s. 343.

<sup>342</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 82.

<sup>343</sup> „Žed ovde znači mnoge stvari: i nezadovoljstvo, i potrebu koja goni u traženje, i čežnju, i želju za prevazilaženjem, usmerenost ka visokim ciljevima, svest o svojoj strogosti, odnosno suvoću, i svest o pustinijskoj iskušenosti sveta čula koji okružava pesnika. Žedan pesnik je pesnik u pustinji” - M. Pavlović, *Osam pesnika*, *op. cit.*, s. 173.

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

<sup>345</sup> „Rezultati do kojih se u vezi sa problemom vegetacije došlo u proučavanju Nastasijevičevog poetskog sveta izgledali bi, sažeto, otprilike ovako: biljni svet je zahvaćen od najopštijeg pojma (bilje, biljka, biljke) do najsitnijega pojedinačnog oblika (travka, vlat). Među biljkama pominje se drveće i cveće, zasebno ili u široj zajednici, kao i nebrojene njihove pojedinačne vrste. Sa druge strane, u pesničkoj se stvarnosti uočava i ‘noematska suština’ biljke, njena silueta, idealna struktura, koja podrazumeva koren, stablo, grane, list, cvet,

wchodzi w zakres technik przedstawiania. Buduje ona epitety, porównania, składa się na metafory, czego najlepszym wyrazem jest sposób, w jaki zostaje ukazana w owej poezji kobieta. Jej ciało „ljubavlju prezri, napukne”<sup>346</sup>, jest słodkie tak, że „ni smokva slađi ne cedi sok / ni grozd ni prisoja”<sup>347</sup>, a ustami „pupolj u cvetanje mami, / nedrima trešnjje u zrenje”<sup>348</sup>.

Najczęściej wykorzystywany element przyrody w poezji Momčila Nastasijevicia to rośliny<sup>349</sup>. Są one eksponowane w wyjątkowy sposób, stanowią również tytuły poszczególnych wierszy<sup>350</sup>, co zwraca szczególną uwagę, zwłaszcza w świetle eseistycznych rozważań twórcy i każe szukać dodatkowego klucza interpretacyjnego. Dotychczas roślinną metaforykę poezji serbskiego autora badacze rozpatrywali w kontekście symboliki vegetatywnej. Być może jest to klucz wystarczający dla zrozumienia pewnych poetyckich metafor<sup>351</sup>, ale nie dla ujęcia większych całości<sup>352</sup> - jak na przykład cyklu *Jutarnje* i *Večernje*. Należy sądzić, że korzystne mogłoby tutaj być zastosowanie semantyki mowy kwiatów<sup>353</sup>,

---

pupoljke, plod, seme, odnosno faze u razvoju biljke od sejanja do cvetanja, plodenja i zrenja” - B. Jović, *op. cit.*, s. 77-78.

<sup>346</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 18.

<sup>347</sup> *Ibidem*.

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

<sup>349</sup> B. Jović słusznie zwraca uwagę, że „zapostavljenost vegetativne tematike pada u oči tim više što je vegetativna sfera izrazito zastupljena kako u prvim književnim tako i u esejističko-teorijskim radovima: biljke, različite njihove konkretne vrste, delovi biljaka, pojave, procesi i radnje koje su u bližoj ili daljoj vezi sa biljnim svetom i njegovim ciklusima, u Nastasijevićevom se delu, naime, javljaju više stotina puta” - B. Jović, *Biljna metaforika i simbolika biljaka u delu Momčila Nastasijevicia (osnovne pretpostavke)*, [w:] *Poetika Momčila Nastasijevicia*, *op. cit.*, s. 77). Por. M. Šutić, *Slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevicia*, *op. cit.*, s. 79-80.

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

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

<sup>352</sup> B. Jović podkreśla wagę analizy i interpretacji roślinnego motywu przy rozumieniu całości dzieła M. Nastasijevicia: „Budući da se kod ovog autora susrećemo sa brižljivo konstituisanim književnim univerzumom, odnosno esejističko-teorijskim tekstovima, naglašena prisutnost vegetativnog može biti sve drugo do slučajnost, pa je tako ova tema i nezaobilazna u proučavanju i tumačenju celokupnog njegovog dela” - B. Jović *op. cit.*, s. 77.

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

która naświetla dodatkowe aspekty dotychczas nierozważane przez znawców poezji Nastasijevicia. Ten nowy sposób wyrażania uczuć wywodzący się z wieków średnich, który mógł w Serbii rozkwitnąć głównie za pośrednictwem tureckim, znajduje w poezji tej ciekawe rozwiązanie łączące tradycję orientalną z rodzimą serbską, ludową.

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

Šta šume jasike bele,  
prečiste gorske deve,  
srebrne kad im strele  
jutarnje sunce hitne,  
i zrakom kliknu ševe?  
[...]  
Pa suncu, magli, na proplanku  
Ćućore belu tajnu na uranku<sup>354</sup>.

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

---

serbskiej. Przy czym zauważyć należy, że motywy kwiatowe były bardzo popularne w poezji modernizmu, co świadczy o możliwości wtórnego wpływu z drugiego, zachodniego źródła.

<sup>354</sup>M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 12.

<sup>355</sup>*Ibidem*, s. 18.

<sup>356</sup>*Ibidem*, s. 23.

<sup>357</sup>*Ibidem*, s. 26.

Subota, mori me tuga,  
prisluži, mamó.  
Ruže što u mucí,  
da umine, vezla,  
k'o mrlje krvi na zidu  
tamom lape<sup>358</sup>.

Kolory w wierszach analizowanych cykli pełnią bardzo ważną rolę – budują ich nastrojowość. Jednak główne przesłanie, ładunek emocjonalny wiersza, zawiera się w motywie kwiatowym. Można powiedzieć, że kolor – tak jak w przypadku mowy kwiatów – wnosi tylko dodatkową, choć istotną informację<sup>359</sup>. Każdy wiersz z cykli *Jutranje* i *Večernje* zawiera motyw roślinny, który odpowiednio odczytany w zasugerowanym przez otoczenie wyrazowe kontekście (tu zazwyczaj noszącym znamiona mroku lub jasności) stanowi przesłanie utworu<sup>360</sup>. Dla zilustrowania tezy warto się jeszcze przyjrzeć szerzej owemu kontekstowi wyrazowemu. Sfera jasna łączy się bowiem z tym, co powiązane z życiem, sfera ciemna ze śmiercią. Oba cykle tworzą spójną opowieść o umieraniu. Składa się ona na poetycki dziennik-zielnik – zapis przeżyć wewnętrznych, ich doskonałą ilustrację, czy możliwość wyrażenia niewyraźnego budują motywy roślinne, które stanowią poszczególne stacje pożegnania. Zapis poetycki tworzą – owszem – monolog, ale motyw wegetatywny odczytany w konwencji mowy kwiatów pozwala dopatrzeć się również pewnego dialogu, jaki usiłuje nawiązać podmiot czynności lirycznych z osobą, z którą przychodzi mu się rozstać. Świadczą o tym zwroty: „Lagana nono, milje niz travku / gazi san zajutarjem”<sup>361</sup>, „Plameno mi se izvijaš u cvet”<sup>362</sup>, „Dafinu na grob ne sadi”<sup>363</sup>, „Mirisne moje / toplo li umirete”<sup>364</sup>, „Kad umrem, čekaj me / na vodi među vrbama”<sup>365</sup>.

---

<sup>358</sup> *Ibidem*, s. 34.

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

<sup>360</sup> Mając na myśli cykl *Jutarnje* J. Kornhauser pisze: „Każda z wymienionych sytuacji lirycznych ukazuje pewien stan emocjonalny związany z niespełnioną miłością (żal, tajna, jad, san, žal, seta, san, pijanstvo, pogrebena žeđ). Elementy składowe tych sytuacji wskazują na ich ‘literacką’ proveniencję” - J. Kornhauser, *op. cit.*, s. 31.

<sup>361</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 14.

<sup>362</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>363</sup> *Ibidem*, s. 19.

Rozkład motywów wegetatywnych zdaje się nie być przypadkowy. Warto zwrócić uwagę na kolejność pojawiania się poszczególnych roślin: osiki (*jasike*), truskawka (*jagoda*), trawa (*travka*), fiołek (*ljubica*), wiśnie (*trešnjje*), róża (*ruža*), konwalie (*đurđevci*), brzoskwinie (*breskve*), winogrono (*grozđ*), oliwka (*dafina*), lilia (*ljiljan*), brzoza (*breza*), wierzba (*vrba*), hiacynt (*zumbul*). Składa się ona po kolei na cykl roczny, który według dawnych wierzeń rozpoczyna się latem<sup>366</sup>. Jego początek zawiera się od dnia kiedy słońce jest u szczytu i kończy wraz z jego zejściem. Opowieść intymna o rozstaniu kochanków czytana w ten sposób zamienia się w mitologiczną opowieść o przygodach młodego słońca, któremu zostaje odebrana ukochana. Obecność tych mitycznych postaci sugerują poszczególne opisy jej („zlatokosa”<sup>367</sup>, „zori [...] devojka”<sup>368</sup>, „Zanago rosne u jutra / crvenom vrvcom vezivala”<sup>369</sup>, „pupi mi pupila, mala”<sup>370</sup>, „zlatna odora na ojoj”<sup>371</sup>) i jego („prolećem ti podunem”<sup>372</sup>, „u zlatnu maglu da presahnemo / za nove zlatne oblake?”<sup>373</sup>, „gusnem u zlato”<sup>374</sup>, „rumeni moj promine trag”<sup>375</sup>). Motywy roślinne sugerują tutaj pewne ważne dni w roku i w sposób ludowy nakreślają poszczególne etapy wędrówki słońca. I tak, truskawka, trawa, fiołki, róża sugerują wiosnę w pełni i początek lata. Konwalie i brzoskwinie ze względu na ich okres rozkwitania przypominają lato, winogrono i oliwki jesień, a drzewa zielone są nawet zimą (wierzba) czy wczesną wiosną (brzoza), przez co stanowią właściwie łącznik między tymi porami roku.

Co ciekawe, większość tych motywów wegetatywnych łączy się również z poszczególnymi opowieściami ludowymi o tym jak młode słońce poznało swoją narzeczoną, wiosenny promień i jak doszło do ich rozstania (*Legenda o macosze i pasterce*<sup>376</sup>). Pokrótce przypominając tę legendę, należy zwrócić uwagę na takie jej elementy jak: boje słońca z

---

<sup>364</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>365</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>366</sup> Pavle Sofrić Niševljanin rzecz tłumaczy następująco: „Reč *leto*, kao što znamo, znači najtopliji deo godine, a u isti mah znači i samu godinu. I tako možemo uvest zaključak, da su naši preteci najranijih vremena računali godinu po letu, ističući ovaj deo godine kao po njih najvažniji” - *Glavnije bilje u narodnom verovanju i pevanju kod nas Srba po Angelu de Gubernatisu*, red. R. Bratić, Beograd 1912, s. 235.

<sup>367</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 14.

<sup>368</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>369</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>370</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>371</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>372</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>373</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>374</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>375</sup> *Ibidem*, s. 28.

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

nieprzyjacielskimi siłami zimy, spotkanie kochanków, rozkwit ich miłości i rozdzielenie. W tym kontekście cykle *Jutarnje* i *Večernje* tłumaczą się następująco. Wiersz *Jasike*<sup>377</sup> stanowi jakby preludium tej miłosnej historii i mówi o zbliżającym się niezwykłym wydarzeniu, które umożliwi przebudzenie się przyrody. Osika została przez autora wybrana nieprzypadkowo, w tradycji ludowej uważana jest bowiem za tę, która nie potrafi dochować tajemnicy<sup>378</sup>, może ona zatem przejąć rolę opowiadacza, przez co zachowana jest wiara w zdolności kreacyjne natury, niezależne od woli człowieka:

No iza sna – vedre tame,  
trepet ih čilo što snile,  
pa suncu, magli, pa proplanku  
ćućore belu tajnu na uranku<sup>379</sup>.

Ponadto wychwala się słońce, które zwyciężyło nieprzyjacielskie siły zimy. *Izvoru* przypomina wiosenno-letnie obyczaje dziewcząt chodzących nad wodę, a elementy typu truskawki i zielonej trawy pełnią rolę wyznacznika czasowego, sugerując że rzecz się wydarzyła po nadejściu wiosny, czyli już po spotkaniu słońca z narzeczoną. Ponadto pojawienie się truskawki (*jagode*) wywołuje aluzje do dawnego zwyczaju wicia wieńców z liści truskawek – podobno kiedy chłopak spojrzy przez taki wieniec na pannę, ta musi się w nim zakochać<sup>380</sup>. Podmiot liryczny wiersza *Izvoru* zauważa:

Jagoda zri;  
Rudi već leto livadam;  
Travka se traci nagnula,  
ja sam;  
pomeni, vodo, za mene<sup>381</sup>.

*Rumena kap* opiewa zdolności kreacyjne wiosennego promienia, która budzi przyrodę ze snu. W tym wierszu z kolei pojawia się fiołek (*ljubica*). Kwiat ten ma duże znaczenie w magii ludowej – ofiarowuje się go ukochanemu lub ukochanej, aby jego / jej miłość była wieczna.

---

<sup>377</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 12.

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

<sup>379</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 12.

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

<sup>381</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 13.

Ten element wiary ludowej ożywa w utworze *Rumena kap*: „Rumena kap ljubici na proplanku, / Il' zlatokosa vragoliju dosneva”<sup>382</sup>. *Zora* już natomiast mówi o zaślubinach słońca i jego narzeczonej, przez co wszystko pulsuje życiem. Tu pojawiają się czereśnie i róża jako typowe symbole płodności i miłości:

Iz grla da ti golubica zaguče,  
zaplamti sa usana ruža,  
u nedrima ti dve trešnje zarude,  
hej, srca dva kad polude<sup>383</sup>.

Co ciekawe, obie rośliny swoją największą moc uzyskują w przeddzień święta Đurđevdan, a w kolejnym utworze pojawiają się właśnie *Durđevci* – kwiaty, które kwitną w świąteczny dzień biorący od nich swoją nazwę. Sygnalizują one nadejście lata, co się też objawia w wierszu *San u podne*. Słońce jest u swojego szczytu – zri ljubav: „I u poljupcu / prezrele breskve slast”<sup>384</sup>. Wiersz *Grozd* pełny jest już raczej jesiennego światła i zwiastuje przemijanie. Od *Dafiny*<sup>385</sup> można mówić o śmierci słońca – wawrzyn wydaje swoje owoce na jesień. Wiersz utrzymany jest w smutnej tonacji, dotyczy śmierci. W tle uważny czytelnik aktualizuje ludową opowieść o Momirze i Grozdanie, którzy zostali niesłusznie wyklęci i powieszani na tym drzewie<sup>386</sup>. Cykl *Večernje* to już prawdziwe poetyckie studium rozstania słońca ze światłością<sup>387</sup>. Pojawia się w nim jednak nadzieja powrotu:

tople poniru reke  
miriše na ljljane  
[...]  
Sam ja.  
Nastajem čudno iz ovog nestajanja,  
snom te dublje me sve budi<sup>388</sup>

---

<sup>382</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>383</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>384</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>385</sup> Wiersz ten V. Pavković uważa za puentujący (*puentno mesto*) erotyczno-tanatologiczny cykl *Jutarnje* - V. Pavković, *O „Dafini” Momčila Nastasijevića*, [w:] Tenże, *Duh modernizma*, Beograd 2000, s. 54-61.

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

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

<sup>388</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, *op. cit.*, s. 23.

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

I one tako  
sane od sete na vek  
čekaju neke uboje iz neznani<sup>390</sup>

Breza li to,  
il' bledi pramen dana  
Belasa tvoje telo u suton<sup>391</sup>.

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

Częste bezpośrednie zwroty osobiste bohatera lirycznego obydwu cykli, tu utożsamianego ze słońcem, oraz intymny charakter jego przygód i doświadczeń pozwalają w nazwach roślin dostrzec również inne przesłanie. Poszczególne motywy florystyczne, rozumiane podług znaczeń, jakie zostały dla nich w kulturze zarezerwowane, a które to złożyły się w tak bardzo popularną w średniowieczu grę – mowę kwiatów, układają się w intymny dziennik-zielnik, w którym motywy roślinne oddają emocje towarzyszące relacji dwojga kochanków: osika mówi o tajemnicy, truskawki zwiastują zakochanie, fiołek oddaje niewinność uczucia, róża to zakochanie, wiśnie symbolizują seksualność, konwalie – małżeństwo, brzoskwinie są symbolem płodnej miłości, przez wawrzyn wyrażona została dojrzała miłość, lilie to nadzieja, brzoza oddaje miłość platoniczną, wierzba miłość niespełnioną.

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

---

<sup>389</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>390</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>391</sup> *Ibidem*, s. 32.

No – iza sna – vedre tame,  
Trepet ih čulo što snile,  
Pa suncu, magli, pa proplanku  
Ćućore belu tajnu na uranku<sup>392</sup>

można czytać jako zapis o Judaszowej zdradzie Zbawiciela. Według podań Chrystus był chłostany brzozowymi różgami. Mając na względzie tradycję ludową, zupełnie inaczej przedstawia się wówczas wiersz Suton: „Breza li to, / il’ bledi pramen dana? / Belasa tvoje telo u suton”<sup>393</sup>. Według tej samej tradycji<sup>394</sup> wierzba wskazała Diabłu drogę do zbawienia jeszcze przed Chrystusem. Pamiętając o tym podaniu, zaczyna rozjaśniać się znaczenie słów z utworu o znaczącym tytule *Vrbe*:

Kad umrem, čekaj me  
na vodi među vrbama  
i one tako  
sane od sete na vek  
čekaju neke uboje iz neznani<sup>395</sup>.

W kontekście wierzeń ludowych<sup>396</sup> inaczej też rozbrzmiewa zdanie następnego z wierszy: „Rumena kap ljubici na proplanku”<sup>397</sup>, sygnalizujące obecność Matki Boskiej, ponieważ fiołek w literaturze religijnej często jest atrybutywny dla postaci Maryi. Postać Matki Boskiej (tu *Stabat Mater Dolorosa*) sugerowana jest także przez metafory zbudowane na bazie konwalii (*Durđevci*): „to u rodini ona / boluje setu bez leka”<sup>398</sup>.

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

---

<sup>392</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 12.

<sup>393</sup> Ibidem, s. 32.

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

<sup>395</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 31.

<sup>396</sup> Por. J. Jagła, *Zielnik Matki Boskiej. „Święte” rośliny w malarstwie średniowiecznym i wczesnorenesansowym*, „Panacea” 2009, nr 1, s. 32-34.

<sup>397</sup> M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, op. cit., s. 14.

<sup>398</sup> Ibidem, s. 16.

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

mitologiczne obrazowanie w okresie, który przekazuje nam je w tradycyjnej formie, nie odpowiada już poziomowi umysłów w tym okresie osiągniętemu. Stąd też mit, żeby mógł być nadal traktowany z szacunkiem jako sakralny element kultury, musi być albo mistycznie interpretowany, albo uprawiany w formie czysto literackiej<sup>399</sup>.

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

---

<sup>399</sup> J. Huizinga, *op. cit.*, s. 187.

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

W twórczości Vaska Popy znaczący ślad pozostawiła poetyka nadrealizmu. Kierunek ten nie tylko stanowił dla artysty źródło inspiracji, ale również jego elementy bywały przedmiotem autotematycznej refleksji. Miodrag Pavlović tę dwutorowość wpływu na kształt treści i formy omawianej poezji przedstawia, mówiąc o automatycznym (i naturalnym) przejmowaniu elementów nadrealizmu i ich transponowaniu do zakresu znaczeń przedstawionych, a jednocześnie ich świadomym, krytycznym i dojrzałym opracowaniu w obrębie struktury artystycznej<sup>400</sup>:

Blisko upoznat sa radom nadrealista i oduševljen njim u ranoj mladosti, on počinje da objavljuje stihove tek onda kada je njegov stav prema nadrealizmu opredeljen: koristi elemente nadrealističke poetike, ali ih potčinjava strogoj disciplini koju nameće unapred utvrđena poetska zamisao<sup>401</sup>.

Choć w żadnym manifestie nie zadeklarował się poeta jako nadrealista, to jednak wyrazu tych awangardowych przekonań upatruje się w odautorskich wstępach i idei redagowanych przez niego trzech antologii<sup>402</sup>, ale przede wszystkim w strukturze i koncepcji poetyckiej, która podmiot liryczny dystansuje od Boga, świat przedstawiony przenosi w obszar snu i humoru aby złagodzić doświadczenie jego rzeczywistej brutalności, a język czyni obszarem poszukiwań pierwszej materii.

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

---

<sup>400</sup> „Zov nadrealizma bio je u ono doba zov kome se teško moglo odoleti. Ali dve decenije distance bile su ipak dovoljne da Popinu pesničku senzibilnost skrenu u drugom pravcu. Kada je prerasla u njegovu najdublju vokaciju, poezija je upravo počela da se oporavlja, da dolazi k sebi posle burnih časova opijenosti: nije li živi tok nadrealizma već stao da dobija pomalo mrtvi, sleđeni karakter samo jednog od poglavlja istorije evropske poezije? Sa nadrealizmom istorija poetske avanture ipak se ne završava. Posle drugog svetskog rata nadrealizam, taj pokret koji je obećao da će, pošto sruši stare, preživele vrednosti, doneti svežinu i krepkost novih, mogao se i dalje voleti, ali ne i slepo podržavati” – M. Erenrajh-Ostojić, *Popa, nadrealizam, Nastasijević*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 335.

<sup>401</sup> M. Pavlović, *Osam pesnika*, op. cit., s. 232-233.

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

tradicije”<sup>403</sup>. Nie wnika on w jego strukturę po to by go zniszczyć, ale wzmocnić, tak jak czynił to Momčilo Nastasijević. Celem poetyckich zabiegów nie jest dotarcie do źródła irracjonalnego natury ludzkiej, ale w centrum artystycznych eksploracji jest tutaj *élan vital* tradycji, rozumianej jako źródło żywego słowa. Poeta dociera do niego za pomocą symboli, które „jawniają się u slika i u mehanici drevnih vrtova, u medievalnoj ezoterici, u iskustvu alhemičara”<sup>404</sup>. Można zatem stwierdzić, że symbol jako wyraz pośredni poszukiwań poetyckich odgrywa w poezji Vaska Popy bardzo ważną rolę, choć jest on innej natury niż ten, który jest obecny w twórczości Momčila Nastasijevicia. Przybiera bowiem raczej formę symfory (metaforyzowanego symbolu)<sup>405</sup>, nieustale przeplatając dosłowne i przenośne znaczenie słowa i obrazu<sup>406</sup>:

Simbol silazi iz sopstvene opštosti, filtrira se, praveći mesto posebnom sentimentu jednom jedinom, sposobnom da reprodukuje vizuelno nevidljivu stranu stvari i da preobrazi u reči ono što reči nisu. Prevazilazeći simbol individualizacijom i singularizacijom osećanja, nalazimo se pred jednim fenomenom koji je sličan genezi mitova. Uostalom, struktura pesama Vaska Pope u stalnom je nastojanju da se pretvori u jednu originalnu kosmogoniju, da u osećanjima nađe ekvivalente velikih filozofskih kategorija<sup>407</sup>.

Dzieje się tak dlatego, że Vasko Popa wyzyskuje przede wszystkim dialogiczny charakter symbolu. A zatem metaforyzowany symbol ze szczególnym uwzględnieniem jego dialogizującego aspektu stanowi jedną z najważniejszych figur retorycznych umożliwiających dotarcie do esencji poezji tego twórcy. Przy jego analizie w obranym tu kontekście tradycji średniowiecznej nie należy jednak zapominać o silnie z nim związanej perspektywie nadrealistycznej, lecz nie jedynej w omawianej twórczości, o czym przypomina Miodrag Pavlović: „Njihova leksika daje utisak otvorenosti, jer koristi razne izvore, arhaičan govor naporedo s uličnim žargonom, klasičke poetske obrte naporedo sa žestokim naturalizmom modernih metafora”<sup>408</sup>.

---

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

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

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

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

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

<sup>408</sup> M. Pavlović, *Osam pesnika*, op. cit., s. 235.

Podchodząc do interpretacji tej twórczości, należy przede wszystkim mieć na uwadze niemożność jej jednoznacznego zakwalifikowania do jakiegokolwiek z prądów literackich. W ocenie krytyków twórczości poetyckiej Vaska Popy najczęściej mówi się o wpływach poezji Nastasijevicia i inspiracji folklorem, dochodząc do ostatecznych wniosków o własnym stylu wypowiedzi artystycznej: „U suštini posle svog nastasijevičevskog i folklornog iskustva, Popa je bio samo delimično moderan. On nije bio primer celovitog moderniteta prvenstveno zato jer je ubrzo postao žrtva vlastitog stila”<sup>409</sup> oraz jej eksperymentalnym wymiarze: „Ono što u doslednom zalaganju za moderno Miodrag Pavlović kritički uočava kao ‘stil’, u slučaju Vaska Pope bio je manir, svojevrsna, vešto vođena stilska varijacija na varijaciju, ponavljanje jednom uspešno izvedenog eksperimenta”<sup>410</sup>. Nie w pełni nadrealista, nie do końca modernista, inspirowany symbolizmem Momčila Nastasijevicia i rodzimym folklorem – jedyne pewne stwierdzenie jakie można wygłosić względem poezji Vaska Popy zdaje się dowodzić, że była ona prawdziwie synkretyczna, eksperymentowała bowiem (w sposób udany) z wieloma poetykami.

Twórca wyraził się kiedyś następująco: „nikada ne treba smetnuti s uma: ključevi pesništva su u samim pesmama, ne izvan njih”<sup>411</sup>, wskazując że klucz do poetyki danego autora znajduje się wyłącznie w jego wierszach. Również w jednym z utworów można wskazać na pewien fragment, który w sposób szczególnie wyraźny oddaje synkretyczność i skłonność do formalnych eksperymentów tej artystycznej dykcji:

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

Odatle se padne svom težinom

---

<sup>409</sup> M. Magarašević, *Moderno u Pavlovićevom pesništvu*, [w:] *Poezja Miodraga Pavlovića. Zbornik radova*, Beograd 1998, s. 53. Magarašević w swoim wniosku powołuje się na stwierdzenie Z. Kosticia: „Pevanje prestaje da bude stvaranje, a kopije pesama skinute s osnovnih i uvek istih matrica imaginacije prirodno i logično, postaju sve bleđe, iscrpljenije. Naročito u poslednjoj deceniji često smo bili svedoci stvaralačkih poraza naših vodećih modernih pesnika proisteklih iz nemoći da se izade iz vlastitog kruga, tema i stila, već ostvarenih prethodnim opusom (knjige D. Matića, O. Daviča, V. Pope)” – Z. Kostić, *Arhaično i moderno. Eseji o našim pesnicima XX veka*, Beograd 1983, s. 155.

<sup>410</sup> M. Magarašević, *Moderno u Pavlovićevom pesništvu*, op. cit., s. 54.

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

[...]

Ko se ne razbije u paramparčad

Ko ostane čitav i čitav ustane

Taj igra<sup>412</sup>.

## 2.1. Biblijny mit početku i końca. Ramy ţwiata przedstawionego

Księgą biblijną, która najsilniej zaznacza swoją obecność w poezji Vaska Popy jest bez wątpliwości *Apokalipsa*. Wpływ tej proroczej księgi Nowego Testamentu badacze omawianej poezji zauważają niemalże w każdym zbiorze wierszy serbskiego autora, ale szczególnie w tomiku *Kora*<sup>413</sup>. Twórczość ta, nasycona polifonicznością i dialogowością paralelnie do wątków apokaliptycznych porusza także założycielskie. W sumie składają się one na występujący w twórczości Vaska Popy dualizm horyzontalny<sup>414</sup>, który cechuje w odniesieniu do obszarów apokaliptycznych poczucie końca, wszechobecność śmierci i bestiaryzacja rzeczywistości, a do tych odwołujących się do powstania ţwiata: refleksja nad motywem početku, witalność i ujęcie oniryczne. Zauważyć przy tym należy, że dualizm ten przybiera charakter antropologiczno-moralny i znajduje swoje odzwierciedlenie w postaci odmiennych ontologicznie statusów ducha: stagnacji bądź twórczego rozwoju, symbolizowanych przez postaci psa i wilka.

### 2.1.1. Na zewnątrz – bestiaryzacja rzeczywistości

Wpływ Apokalipsy przede wszystkim zaznacza się w zakresie estetycznym, w praktyce bestiaryzowania rzeczywistości<sup>415</sup>, co najlepiej obrazują konkretne utwory pierwszego tomiku *Kora*.

---

<sup>412</sup> V. Popa, *Pesme*, Beograd 1965, s. 67.

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

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

<sup>415</sup> Zabieg ten M. Petrović, autor monografii *Univerzum Vaska Pope*, wpisuje w ramy tzw. fantastyki psychologicznej - M. Petrović, *op. cit.*, s. 8.

Wiersz *Poznanstvo*, jako inicjujący pierwszy tom Vaska Popy, ze względu na swoją pozycję ma znaczenie szczególne. Sam tytuł już mówi o wyznaczonej utworowi roli wprowadzającej. Wiersz ten jednak w sposób przewrotny zaprasza do całego cyklu, ponieważ opiera się on właściwie na autorskiej<sup>416</sup> odmowie współdziałania, współtworzenia, o czym świadczą następujące zaprzeczenia: „ne zavodi me”, „ne obavijaj mi se”, „ne zanosi me”, „ne idem”, „ne opijaj me”<sup>417</sup> i kilkakrotnie powtórzone – „ne igram”<sup>418</sup>. Podmiot liryczny, który stanowi *porte parole* autora, przekomarza się z materią języka, rozumianego w sposób bardzo dosłowny, cielesny („svod [...] nepaca”<sup>419</sup>) i metaforyczny – jako środek wyrazu („traka prostranstva”<sup>420</sup>). Choć autor odmawia gry, w którą go język wciąga, jest przez nią stopniowo opanowywany:

Ti si svod žednih nepaca  
Nad mojom glavom  
[...]  
Sedmokraki jezik  
Pod mojim stopalima<sup>421</sup>.

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

Disanje moje zadihano  
Ne opijaj me

---

<sup>416</sup> Należy zwrócić uwagę, że cykl *Opsednuta vedrina*, pierwszy w tomie *Kora*, pisany jest z perspektywy osobistej podmiotu lirycznego, który wypowiada się wprost, korzystając z pierwszoosobowej formy czasowników. W ten sposób osoba mówiąca w wierszu zaznacza swój brak dystansu wobec otaczającej go materii, którą można utożsamiać z rzeczywistością, tym samym ze względu właśnie na ową bezpośredniość przedstawiania możliwe staje się postawienie znaku równości między autorem a podmiotem lirycznym (por. „Vidim / Vidim ne sanjam” – V. Popa, s. 12). M. Petrović w swojej monografii *Univerzum Vaska Pope* mówi o trójstopniowości w autorskiej postawie względem świata, którą charakteryzuje mniejszy lub większy dystans wobec otoczenia: „Ciklus *Opsednuta vedrina* je ispevan u prvom licu. To je glas samog pesnika koji se ispoveda o poznanstvu s nebeskim svodom. Važno je istaći tu okolnost jer u drugim ciklusima, već prema unutrašnjim zahtevima, prvo lice biva zamenjeno trećim ili se lirski subjekt predstavlja u bezličnom obliku. Prvo lice, treće lice ili bezličan oblik su u stvari modusi pomoću kojih Popa označava svoju prisnost sa svetom, svoju subjektivnost, nastojanje da svet vidi više objektivno ili je to pak način pomoću kojeg iskazuje svoju odbojnost prema stvarima, koje mu izgledaju tuđe, strane i opasne. Lice koje Popa koristi zavisi u prvom redu od distance koju uspostavlja prema predmetu pevanja” – M. Petrović, *Univerzum Vaska Pope*, Niš 1995, s. 5.

<sup>417</sup> V. Popa, *Pesme*, Beograd 1965, s. 11.

<sup>418</sup> *Ibidem*.

<sup>419</sup> *Ibidem*.

<sup>420</sup> *Ibidem*.

<sup>421</sup> *Ibidem*.

Slutim dah zverke

Ne igram

Čujem poznati pseći udar

Udar zuba o zube

Osećam mrak čelusti<sup>422</sup>.

Przyglądając się detalom opisu, należy wskazać na nadanie przestrzeni atmosfery, którą podmiot liryczny kojarzy z dzikim zwierzem, tu akurat obdarzonym atrybutami psa. Ta brutalna przestrzeń kreślona na wzór piekła z przepowiedni św. Jana jednocześnie jest zdecydowanie rzeczywista, podmiot liryczny stwierdza bowiem: „Vidim ne sanjam”<sup>423</sup>. To, co widzi można opisać jako przerażające, obezwładniające i niestety znajome człowiekowi. Natomiast przylegający do rzeczywistości język ujmowany jako „pseći udar zuba o zube”<sup>424</sup> niebezpośrednio nazywany jest kłamstwem<sup>425</sup>. Przy próbie ukazania i wyjaśnienia procesów związanych z rzeczywistością poeta najczęściej posługuje się właśnie metaforą dzikiego (również o znamionach fantastycznych) zwierza, co pozwala mówić o bestiaryzacji rzeczywistości w omawianej twórczości. Natomiast ze względu na towarzyszące jej mroczne opisy można doszukiwać się elementów wspólnych z obrazami właściwymi Apokalipsie.

W utworze tym odnaleźć można ślady jeszcze jednego biblijnego przekazu. Jest nim opowieść o niewypełnieniu ludzkiego zobowiązania do niezrywania owoców z drzewa wiadomości<sup>426</sup>. Wówczas język ujmowany animalistycznie przez skojarzenia, jakie niosą ze sobą zwroty „Ne zavodi me [...] / trako prostranstva / Ne obavijaj mi se oko nogu / Ne zanosi me [...] Pod mojim stopalima” przypomina węża z biblijnego przekazu o drzewie poznania. Podmiot liryczny – ulegając bowiem kusicielowi (językowi) – zostaje skazany na banicję z raju, świadomość zaś sprawia, że staje się odbiorcą rzeczywistości: „Vidim ne sanjam”, zaznaczamy raz jeszcze. Za cenę wiedzy, która pozwoli człowiekowi spojrzeć na świat z perspektywy Twórcy przychodzi mu zapłacić drogą własną śmiercią, której symbolem w twórczości Vaska Popy jest pies: „Slutim dah zverke [...] / Čujem poznati pseći udar”. Przy

---

<sup>422</sup> *Ibidem*, s. 11-12.

<sup>423</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>424</sup> *Ibidem*.

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

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

takim ujęciu omawiany utwór wskazuje na podstawowy dualizm, na który skazany jest człowiek. W jego początek wpisany jest koniec. Absolutyzacji życia przez afirmację twórczości, której pragnie człowiek zostaje przeciwstawiona śmierć, świadomość nietrwałości i możliwości zniszczenia.

Doświadczenie końca świata wyraża również następny utwór *Gvozdena Jabuka*. Osoba mówiąca w wierszu jakby z pewnym charakterystycznym dla tradycji późnego średniowiecza gotyckim upodobaniem kreśli sceny męczarni, którym poddaje się podmiot liryczny przez antropomorfizowane<sup>427</sup> w wierszu jabłko nabite gwoździami. *Gvozdena Jabuka* funkcjonuje zarówno jako narzędzie, jak i wykonawca tortur, które przybliżają ku śmierci podmiot liryczny: „teme mi je stablom probila”, „lišćem me okovala”, „granama me sputala”, „plodovima me okrutim tovi”<sup>428</sup>. Obraz ten klóci się ze znanym medycynie ludowej przepisem na wzmocnienie sił witalnych – jabłko należy nabić gwoździami, zostawić na noc, a później po wyjęciu gwoździ zjeść (pełni wówczas rolę leku przeciw anemii). W wierszu finezyjnie budowany jest paradoks związany z sensem ludzkiego istnienia. Życie ukazane jest jako droga przez męki, cierpienie człowieka niszczy, ale jednocześnie napędza mechanizm życia. Stąd nieustająco zadawane przez podmiot liryczny pytanie: „gde mi je gde mi je mir”<sup>429</sup>. Zastosowanie echolalii wydobywa z tego pytania jego bezzasadność, ponieważ pozbawione odpowiedzi przez kogokolwiek odzywa się jedynie echem. Gdyby nie zasugerowany przy utworze *Poznanstvo* kontekst przypowieści biblijnej o drzewie poznania, pojawiający się w wierszu *Gvozdena Jabuka* owoc w żaden sposób nie mógłby zasugerować podobnego kontekstu, lecz ten po przedstawionej wcześniej sugestii w następującym po nim utworze nasuwa się sam. Tym samym wiersz ten w naturalny sposób kontynuuje myśl, jaka pojawiła się wcześniej – o tym, że poznanie wprowadza w ruch spiralę życia i śmierci:

Utrobu sam išćupao

Plodovima me okrutnim tovi

Toćim ih

---

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

<sup>428</sup> V. Popa, s. 13-14.

<sup>429</sup> *Ibidem*, s. 14.

Mozak sam rastočio

Gde mi je mir

Gvozdenoj jabuci da bude

Prva rda

I poslednja jesen

Gde mi gde mi je mir<sup>430</sup>.

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

Prazna soba stane da reži

Uvučem se u svoju kožu

Tavanica stane da skiči

Hitnem joj jednu kost

Uglovi stanu da kevcu

I njima hitnem po jednu Kost

Pod stane da zavija

Hitnem i njemu jednu Kost

Jedan zid stane da laje

I njemu hitnem jednu Kost

I drugi i treći i četvrti zid

Stane da laje

Hitnem svakom po jednu Kost

Prazna soba stane da urla

I sam prazan<sup>431</sup>.

Rzeczywistość jest nieprzeblągana i ma niszczący wpływ na człowieka. Niemoc istoty ludzkiej wobec otaczającej materii dnia codziennego jest hiperbolizowana przez nadanie rzeczywistości (jej reprezentację stanowi pokój) animalistycznych cech bestii, tu wściekłego

---

<sup>430</sup> *Ibidem*.

<sup>431</sup> *Ibidem*, s. 15.

psa – przestrzeń potrafi bowiem szczekać, wyć, skomleć, ujadać, skowyczeć i kłapać. Taka przestrzeń potrafi pochłonąć człowieka całego i pozbawić go własnej tożsamości, sprawić że ludzkie słowa zostaną puste i bez sensu, odbijając się echem wśród równie pustych ścian.

Podmiot liryczny próbuje uciec od rzeczywistości udając się w krainę wyobraźni, w stronę poezji, gdzie słowa mają znaczenie i potrafią wytworzyć rzeczywistość alternatywną. Dlatego też w następnych wierszach pojawiają się obrazy odnoszące się do momentu przejścia – w utworze *Zlatno vreme* zaakcentowany jest na przykład wyraz *most (kapija)*. Podmiot liryczny, który zwłaszcza ze względu na charakterystyczną postawę wobec znaczenia słowa można utożsamiać z poetą, przenosi się w miejsce idylliczne, kreowane na wzór oniryczny<sup>432</sup>. Jego nowe miejsce bytowania pozbawione jest już cech agresywnych, aby mogło być bezpieczne, zostaje także odrealnione:

Vodenica u senci rebara  
Zrelu prazninu melje  
Opušci jevtinih snova  
U pepeljari se dime  
Nisam više tu<sup>433</sup>.

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

Będąc po drugiej stronie, tam gdzie dominuje wyobraźnia poetycka, rzeczywistość przedstawia się inaczej (nie znaczy to wcale, że lepiej). Albowiem inwentarz domowy (przedmioty i zwierzęta), który w większości pełni rolę bohaterów lirycznych w cyklach

---

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

<sup>433</sup> V. Popa, *Pesme*, op. cit., s. 17.

<sup>434</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>435</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>436</sup> *Ibidem*.

<sup>437</sup> *Ibidem*.

*Predeli* i *Spisak* jest antropomorfizowany, kiedy to sam człowiek, który jawi się jako kreator otaczającej go przestrzeni, opisywany jest na podobieństwo bestii<sup>438</sup>. W utworze *U pepeljari* wspomina się o ogromnej dłoni należącej do kogoś, komu przypisuje się boskie właściwości (żar papierosa pełni tu rolę trzeciego oka): „Ogromna ruka / Sa žarkim okom nasred dlana / Vreba na vidiku”<sup>439</sup>. W innym utworze, *U uzdahu*, obraz przedstawiany jest z perspektywy olbrzyma („Drumovi se gube / Ispod stopala”<sup>440</sup>), którego usta mają moc niszczenia („Nevidljive usne / Zbrisale su polje”). Po raz pierwszy dochodzi też do postawienia znaku równości między tym, co ludzkie (reprezentowane przez duszę, stopy, usta i dłonie) i niszczycielskie (rzeczy giną, czezną i są usuwane) oraz przestrzenne (autostrady, łąki, pola). W pozostałych utworach przestrzeń życia codziennego (to jest wykreowana przez człowieka) jawi się jako krwawe pole bitwy („polje nepoljubljeno”<sup>441</sup>), które rozpościera się w niejednym utworze z omawianych cykli:

Stolnjak se širi  
U nedogled  
Sablasna  
Senka čačkalica slegi  
Krvave tragove čaša<sup>442</sup>.

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

Okovratnici su pregrizli  
Vratove obešenih praznina<sup>443</sup>,

---

<sup>438</sup> V. Pavković cykl *Spisak* podsumowuje następująco: „Ukratko rečeno – ovih pet pesama spiska sa animalnim junacima govore o relativno sličnim stvarima – nemiloj, tragičnoj situaciji života domaćih životinja pored čoveka (ubice) – ali Svinja i Kokoška, u jednoj drastičnoj, apokaliptičkoj slici, a Patka za nijansu prigušenje. Konj pre svega insistira na tegobnom životu ove tovarne životinje, dok Magarac, najbezazlenije, govori o neodgovarajućem odnosu čoveka prema životinji. Sasvim jasno se, u semantički neiscrpivoj simbolici ovih životinja, vidi i da je Popa u načelu poštovao njihovu uobičajenu sudbinu (života uz čoveka) u čovekovom staranju. Posmatrano izolovano, može se reći da je čovek, u ovom krugu *Spiska*, ukazuje kao zločinačko biće koje sve oko sebe podređuje vlastitoj koristi, ne prezajući od ubijanja, porobljavanja i lažiranja stvarnosti” - V. Pavković, *op.cit.*, s. 88.

<sup>439</sup> V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 21.

<sup>440</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>441</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>442</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>443</sup> *Ibidem*, s. 24.

Ovde onde  
Poneka ruka od dima

Uzdasi bez vesala  
Misli bez krila<sup>444</sup>.

Zwycięża oczywiście przestrzeń, co stwierdzono już dawno – „przestrzeń likuje”<sup>445</sup>, jak ogłoszono w drugim wierszu cyklu *Predeli*.

Czyniąc w ten przewrotny sposób, autor znalazł metodę jak po bestialskiej rzeczywistości, która pochłania człowieka, wskazać na istotę ludzką jako źródło zagrożenia<sup>446</sup>. Dochodzi do odwrócenia światów i zmiany perspektywy, odbiorca uświadamia sobie, że w poezji tej mikrokosmos wyznacza makrokosmos, ludzka przestrzeń wewnętrzna jest miarą otaczającego człowieka świata<sup>447</sup>. Przed rzeczywistością można uciec w marzenie, w sen, ale i wtedy nie ucieknie się przed bestią, która tkwi w człowieku. Wyobraźnia, siła tworzenia pozwala jednak dostrzec obok zła również piękno w świecie<sup>448</sup>, co przedtem nie było możliwe – posługując się przedstawionym w omawianej poezji obrazem zwierząt, Miodrag Petrović stwierdza: „U svakoj od ovih pesama Popa će istaći ponešto što životinju oblikuje, čini je lepom i smislenom”<sup>449</sup>. Z pomocą przychodzi również humor<sup>450</sup>, który pozwala na rozładowanie napięcia płynącego z bestialskiej rzeczywistości, przed którą nie można uciec, ale którą można przez śmiech oswoić:

U uglu usana

---

<sup>444</sup> V. Popa, *Pesme*, *op. cit.*, s. 25.

<sup>445</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>446</sup> „Sve što postoji, pa dakle i sam čovek, postoji u tom dvostrukom svojstvu: kao biće ili stvar koji su opasnost za druge, ali koji su i sami ugroženi” - M. Petrović, *op. cit.*, s. 16.

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

<sup>448</sup> S. Leovac potvrdza, że „ni u jednog našeg pesnika nismo našli tako sugestivno ostvarenu igru-borbu između surove animalnosti u raznim oblicima i duhovnosti skrivene i otkrivene u imaginativnoj veseljenju i u čovekovom duhu, kao i onu večnu sudbonosnu igru disocijacija (raspadanja) i asocijacija (stvaranja)” - S. Leovac, Vasko Popa, [w:] Tenže, *Tri pesnika*, Beograd 2000, s. 5.

<sup>449</sup> M. Petrović, *op. cit.*, s. 17.

<sup>450</sup> Popa nie pozostawił po sobie żadnych manifestów ani proklamacji dotyczących swojej poezji. Niemniej w krótkich przedmowach do redagowanych przez siebie zbiorów: *Od zlata Jabuka (Rukovet narodnik umotvorenina)*, 1958), *Urnebesnik (Zbornik pesničkog humora)*, 1960) i *Ponoćno sunce (Zbornik pesničkih snoviđenja)*, 1962) „pesnik ipak malo odškrinuo vrata u prostor u kojem naziremo obrise nekih autopoetičkih svedočanstva” - I.V. Lalić, *Proširena beleška o jednom traganju za poetikom Vaska Pope*, [w:] *Poetika Vaska Pope*, *op. cit.*, s. 51. Wyobraźnia, sen i humor – stanowią jednocześnie trzy filary, na których zbudował on własną twórczość poetycką.

Pojavio se zlatan zrak  
[...]  
Plavooke daljine  
Savile se u kljupče<sup>451</sup>.

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

Przedmiotom wyznacza się zatem w owym uniwersum artystycznym jeszcze jedną inną ważną funkcję – osądzają one człowieka<sup>452</sup>. Tak właśnie zamierzony jest *Spisak*. Stanowi on swoisty katalog postaw życiowych względem ważnego w całej twórczości i w okresie, w jakim cykl powstawał, tematu wolności. Jak słusznie zauważa Damjan Antonijević: „*Spisak* to je zbirka životnih poraza i tragičnih završetaka. To je spisak načina na koji se nosi i trpi teret postojanja. Sudbine bića i predmeta su, u ovom ciklusu, različite, ali ono što im je blisko, to je ne-sloboda”<sup>453</sup>. Osąd nad ludzkimi postawami wobec wolności jest gorzki. Nawet sama twórczość pisarska zostaje surowo oceniona:

Duž plodnih trotoara  
Gađenje skuplja  
Preživele osmehe  
silovanih predmeta

Na blagim padinama vetra  
Hvata  
Čiste letove  
Bez odlaska i povratka

Ispod veđa godišnjih doba  
Kida  
Jedino lišće  
Verno granama odsutnim

---

<sup>451</sup> V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 28.

<sup>452</sup> „Popa sudbonosno poetski peva o ljubavnim zebnjama i čežnjama koje su postale čežnje i zebnje ponikle iz sudara predmeta stvarnosti i fenomena imaginacije” - S. Leovac, *op. cit.*, s. 10.

<sup>453</sup> D. Antonijević, *op. cit.*, s. 29.

Uzalud<sup>454</sup>.

Motyw końca świata Vladimir Kažić odnajduje także w sposobie formowania krajobrazu w cyklu *Predeli*. Niewątpliwie fragmenty takie jak „Krv jevtinog ruža doji / Mrtve trupce ikona”<sup>455</sup> czy „Prsti sutona vire”<sup>456</sup> mogą skłaniać ku takiemu twierdzeniu<sup>457</sup>. Kiedy jest mowa o motywach zaczerpniętych z Apokalipsy, badacze bardzo często rozumieją pod tą inspiracją pewien specyficzny sposób ujmowania sytuacji zastanej, w której dominuje śmierć i zniszczenie. W poezji Vaska Popy pojawiające się opisy o nacechowaniu apokaliptycznym łączone są z autorskim doświadczeniem wojny. W tym kontekście cykl *Daleko u nama* rozważa Ivan Popović: „Predstavljaajući u ciklusu *Daleko u nama* svest bića koje pokušava da se otme opsesiji koju je rat stvorio u njemu, da je zameni snagom ljubavi, Popa spominje „nepozvano, strano prisustvo”<sup>458</sup>. Wówczas pojęcie krajobrazu apokaliptycznego należy odnieść raczej do stanu ducha, w którym dominuje poczucie końca (starego) świata, strachu, zaskoczenia i braku przystosowania: „Evo, to je to nepozvano, strano i prisutno! Evo ga, jeza je na pučini čaja u šolji. Rđa što se hvata na rubovima našeg sveta”<sup>459</sup>.

### 2.1.2. Wewnątrz – twórcza siła miłości

Sile niszczenia, która pustoszy rzeczywistość zostaje przeciwstawiona siła tworzenia, wynikająca z miłości i ze zdolności ludzkiej wyobraźni. Na tle pierwszego tomiku, ale i – można by powiedzieć – całej twórczości Vaska Popy wyróżnia się cykl *Daleko u nama*. W świecie tego poetyckiego *operis*, w którym dominuje ciemność i śmierć, cykl o miłości zajmuje miejsce szczególne. W nim „erotska imaginacija prerasta u stvaralačku i poetsku imaginaciju, a ova je više od svakog rituala, ona dodiruje stvaralačke ideale, ona uzdiže duh”<sup>460</sup> – i choć Slavko Leovac powie dalej, że „umesto one stare *agape*, uzvišene, božjom milošću prosvetljene ljubavi, ova ljubav je agonalna, duboko bolno i tragično lepa”, nie można jej odmówić analogii względem *Pieśni nad Pieśniami*, na której tle wydobywa się aspekt filozoficzny wierszy z *Daleko u nama*. Do poematu biblijnego cykl ten zbliża nie tylko

---

<sup>454</sup> V. Popa, *Pesme*, *op. cit.*, s. 42.

<sup>455</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>456</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>457</sup> B. Kažić, *op. cit.*, Beograd 1972, s. 34.

<sup>458</sup> I. Popović, *op. cit.*, s. 11.

<sup>459</sup> V. Popa, *Kora*, Beograd 1962, s. 85.

<sup>460</sup> S. Leovac, *op. cit.*, s. 9.

wyniesienie miłości ponad wszystko<sup>461</sup>, ale też powiązanie jej z marzeniami sennymi<sup>462</sup>. Jako przykład warto przywołać następujący fragment:

Uveče se dan moj mrtav  
S mrtvim danom tvojim zastane  
Samo u snu  
Istim predelima hodamo<sup>463</sup>

w zestawieniu z biblijnymi słowami poematu „Ja śpię, lecz serce me czuwa” (PnP 5,2). Przede wszystkim wszak oba utwory łączy ściśle zespolenie motywu miłości z możliwością tworzenia. Podmiot liryczny cyklu *Daleko u nama* w podobnej do biblijnej poetyce i treści mówi: „Ruku tvojih da nije / Sunce ne bi nikad / U snu našem prenoćilo”<sup>464</sup>. Fragment ten i sytuacja, do której się odnosi, przypomina urywek z *Pieśni nad Pieśniami*, w którym Oblubieniec podchodzi pod drzwi swojej ukochanej w nocy, prosząc w swym duchu, aby przyszła do niego i dlatego wyciąga rękę przez otwór na klucz. Pani podaje mu swą dłoń na znak miłości (PnP 5, 4-6). Poszczególne wiersze cyklu *Daleko u nama* zdają się stanowić wariację na temat tej sytuacji: „U ovim stihovima ruke, njene ruke, kao da postaju amblem nečega što jeste ljubav, ali što je na izvestan način i prevazilazi, jer se kao ideja može ticati svakoga. One označavaju ideju jedno svečovečanskog sadržaja koji obuhvata humanista u njegovoj totalnosti”<sup>465</sup>. W obu utworach zatem ręce kochanków stanowią motyw przewodni, siłę sprawczą, od której zaczyna się wszystko co dobre.

Antynomia wskazanych wartości nie wynika z ich układu wertykalnego (jak to ma miejsce na przykład w manicheizmie), ale z porządku horyzontalnego. Niemal każdy z cykli akcentuje ontologiczną zmianę światów, do jakiej w nich dochodzi. I tak w szczegółowo omawianym cyklu *Opsednuta vedrina* zaakcentowany jest moment przejścia od rzeczywistości w marzenie, gdzie poetycka wyobraźnia odbiera śmierci jej totalny wymiar<sup>466</sup>,

---

<sup>461</sup> „Svaka od Popinih pesama u ovom ciklusu ne samo da je ispevana u slavi ljubavi već je posvećena ljubavi na način na koji se na žrtvenik bogovima stavljaju žrtve paljenice” - D. Antonijević, *op. cit.*, s. 27.

<sup>462</sup> Por. J.M. Reese, *Pieśń nad pieśniami* [w:] *Słownik wiedzy biblijnej*, red. B.M. Metzger, M.D. Coogann, tłum. P. Pachciarek, B. Olszewska i in, Warszawa 1997, s. 594.

<sup>463</sup> V. Popa, *Pesme*, *op. cit.*, s. 58.

<sup>464</sup> *Ibidem*, s. 51

<sup>465</sup> M. Petrović, *op. cit.*, s. 30.

<sup>466</sup> Nie można zgodzić się z D. Antonijeviciem jakoby utwory *Odlazak* czy *Putovanje* stanowiły eufemistyczny wyraz śmierci (por. D. Antonijević, *op. cit.*, s. 20). O śmierci przypomina w poezji Vaska Popy, a zwłaszcza w cyklu *Opsednuta vedrina*, rzeczywistość. Z nią wiążą się takie atrybuty jak psi skowyt, mrok i niemoc. Jednak przed rzeczywistością udaje się uciec. Jedną z tych dróg ucieczki, zasugerowaną pocie zapewne przez rozwijający się w czasie powstawania jego poezji kierunek nadrealistyczny, jest sen-marzenie-wyobraźnia, to

tylko ona tłumaczy bowiem poniższy paradoks: „Nisam više tu / S mesta se nisam pomerio / Ali tu više nisam”<sup>467</sup>. W podobnym sensie, w kontekście następujących po sobie opozycyjnych światów rozważa Damjan Antonijević cykl *Predeli*. Tutaj akcentowana jest (brutalna) zmiana, do jakiej dochodzi: „U *Pepeljari* je predeo uništenja. Mikrokosmos je pretvoren u makrokosmos. Vrši se smena svetova. U apokaliptičkom gašenju manji svet umire, veći nadvlada”<sup>468</sup>. Ten stan rzeczy doskonale oddaje utwór *U uzdahu*, w którym zurbanizowany świat przedstawia się jako ludzkie ciało. Staje się ono tym samym ciałem kosmicznym. Tłem, na którym dochodzi do tych zmian jest czas. Tak jak cykl *Opsednuta vedrina* przedstawia zmiany przestrzenne (rzeczywistość-wyobraźnia), tak cykl *Predeli* podkreśla antynomie czasu, w które uwikłany jest człowiek – zdehumanizowanego, niszczycielskiego i bezpłodnego:

Davno okopnela  
Prva belina  
Bore vremena  
Nabujale  
Na izdašnom parlogu<sup>469</sup>

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

Na svakoj raskrsnici  
Radoznao poglad  
U stanac kamen pretvori

[...]

Ale sve što u nju dospe  
Smislom propupi  
Nadom procveta<sup>470</sup>.

---

jest ludzka zdolność do tworzenia światów alternatywnych. Przeciwwagę dla brutalnej rzeczywistości w omawianej twórczości stanowi wyobraźnia (poetycka).

<sup>467</sup> V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 17.

<sup>468</sup> D. Antonijević, *op. cit.*, s. 23.

<sup>469</sup> V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 26.

<sup>470</sup> *Ibidem*, s. 27.

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

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

Bilo kako bilo, ostaju ti reči. Određene, nezamenljive, maternje tvoje reči. One su ti jedino moguće otelotvorenje celokupne stvarnosti s jedne i s druge strane čela. Ponavljaš ih u sebi, hraniš ih svojom krvlju i svojim snom, da odole dah prostora i zuba vremena. Da budu kakve nisu bile dosad, kakve sada treba da budu. I tu nema boga!<sup>471</sup>.

Wyrażona w omawianej poezji bestiaryzowana rzeczywistość, zagrożenie ze strony otaczającego świata rzeczy martwych i od strony żywych, człowiek jako największe niebezpieczeństwo dla samego siebie – z pozoru potwierdzają nieobecność Boga w świecie przedstawionym prezentowanej twórczości. Przeciwiństwo Absolutu, czyli nicość opiewa poemat *Kost kosti*, w którym tytułowe bohaterki próbują zawładnąć światem, ustanowić własny porządek. Odgrywają one role Boga, próbując wcielić się w atrybuty nieba (*kičma munje, karlična kost oluje, rebra nebesa*<sup>472</sup>). Cały poemat jest parodią stworzenia świata przedstawionego w *Genesis* – w siedem dni Bóg stworzył świat i siedem utworów, noszących znamienne tytuły (*Na početku, Posle početka, Na suncu, Pod zemljom, Na mesečini, Pred kraj, Na kraju*), tyle bowiem liczy sobie wspomniany cykl. Ich głównym tematem jest śmierć, która okazuje się być życiodajnym początkiem, a nie końcem. Warte odnotowania są słowa Damjana Antonijevicia: „Avanturizam kostiju pretvara se u konformizam, u želju za mirovanjem, u zadržavanje *status quo*, u carstvo smrti, u beskrajne, nezimenjene i neizmenljive prostore globalja”<sup>473</sup>. Jednak jak słusznie dalej zauważa autor monografii *Mit i stvarnost*, „tragedija kostiju oslobađa život kao mogućnost, kao nadu”<sup>474</sup>, zaś ten potencjał

---

<sup>471</sup> V. Popa, *Rečiti trenutak*, [w:] Tenže, *Sabrane pesme*, red. B. Radović, Beograd 2001, s. 557-558.

<sup>472</sup> V. Popa, *Pesme*, *op. cit.*, s. 83.

<sup>473</sup> D. Antonijević, *op. cit.*, s. 79.

<sup>474</sup> *Ibidem*, s. 80.

istnienia paradoksalnie przywołuje myśl o Absolucie, Demiurgu, który ów mechanizm życia wprowadził w ruch. W ten właśnie sposób, niejako w tle rozgrywanych wydarzeń dzięki istnieniu miłości, nierozłącznie związanej tutaj z nadzieją, funkcjonuje w twórczości Vaska Popy Bóg, na zasadzie chrześcijańskiego *deus absconditus*<sup>475</sup>.

## 2.2. Elementy tradycji patrystycznej i ikonograficznej (kontekst intersemiotyczny)

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

Zografe

Šta li vidiš na dnu noći

Zlatno i plavo

Poslednja zvezda u duši

Poslednji beskraj u oku<sup>476</sup>.

Twórcza wyobraźnia sprawia, że „opredmećeni, otuđeni i opasni svet nije jedini svet. Pesnik Vasko Popa, kao svaki značajan stvaralac, suprotstavlja tom otuđenom svetu drugačiji, ponekad ili često, drobni svet lepote i osobite duhovnosti”<sup>477</sup>. Artyście dane jest obcować z tym, co boskie. Za pomocą swoich zmysłów ogarnia to, co nieskończone, wieczne i piękne, a za pomocą dostępnych mu narzędzi – to jest znaków, którymi mogą być słowa w sztuce pisarskiej lub kolory, jak ma to miejsce w sztuce malarskiej – udostępnia te treści we właściwej im formie pozostałym ludziom<sup>478</sup>:

---

<sup>475</sup> Por. Iz 45, 15. Analizując poezję Vaska Popy można dojść do wniosku, że właśnie ta przestrzeń – nie absencji, ale ukrywania się Boga – szczególnie inspiruje poetę. S. Leovac stwierdza przy refleksji nad poematem *Kost kosti*: „Prividna je ‘sirota odsutnost’ i praznina, jer u pesmi se odigrava stvaralačka surova i duševna igra, pa ta odsutnost jeste svojevrsna poetska prisutnost, poezija” - S. Leovac, *op. cit.*, s. 27 – wskazując wprost, że nieobecnego Boga poeta zastępuje poezją. Takie stwierdzenie nasuwa skojarzenia z nihilistyczną koncepcją poezji S. Mallarmégo. Absolutyzacja pustki, jaka dokonuje się w twórczości Vaska Popy (por. wiersze *Ništarija*, *Sirota odsutnost*, *Zvezdani puž*, *Majstor senki*) będąca wyrazem tęsknoty za dopełnieniem, zdaje się przeczyć tej tezie. Zwłaszcza że owo dopełnienie następuje – śmierć nie jest końcem, ale może być przyczynkiem do zaistnienia nowego życia, jak to się dzieje właśnie w poemacie *Kost kosti*. Potencjał bytu stwarza natomiast możliwość objawienia Boga, choć nie mówi się o nim wprost. Stąd tak istotne w poezji Vaska Popy jest *sporedno nebo* (*boczne niebo*). Terminem tym podmiot liryczny poświadcza, że nie wyklucza Absolutu, uznaje jego pierwszeństwo jako Twórcy wszechrzeczy, dając jednak szansę człowiekowi na jego odkrycie przez twórcze naśladownictwo.

<sup>476</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja*, Beograd 1972, s. 16.

<sup>477</sup> S. Leovac, *op. cit.*, s. 29.

<sup>478</sup> Vasko Popa autotematyzuje kolory w wierszu *Manasija*: „U ovoj finoj pesničkoj igri Popa koristi reč ‘boje’ ne kao nosioca vlastitog značenja već kao znak koji prihvata čas ovo a čas ono značenje. Na ovom primeru

Zografe  
Dokle tvoj pogled dopire

Čuješ li konjicu noći  
Alah il ilalah

Kičica tvoja ne drhti  
Boje se tvoje ne plaše se<sup>479</sup>.

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

Hodam sa očevim štapom u ruci  
Sa upaljenim srcem na štapu  
Stopala mi sriču slova  
Koja mi sveti put ispisuje<sup>480</sup>.

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

---

izvanredno se lepo otkriva šta reč u stilu može biti. Njen značenjski opseg ne zavisi samo od nje već pre svega od okruženja usred kojega je postavljena i smisla koji se prema joj ustremkuje. Reč nije samo nosilac značenja već i forma. Jednostavno rečeno, ona je prostor u kojem se značenja i smislovi oblikuju i razgrađuju i – po nekom novom ključu – ponovo oblikuju i razgrađuju” - M. Petrović, *op. cit.*, s. 114.

<sup>479</sup> V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 122.

<sup>480</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja, op. cit.*, s. 11.

W świecie, w którym obecność Boga nie jest oczywista (*Deus absconditus*), jest za to możliwe jego poszukiwanie, które umożliwia system znaków<sup>481</sup>. Aktywny element poszukiwania i tworzenia zawiera odautorska koncepcja „słowa żywego”.

W jednym ze swoich esejów poetyckich Vasko Popa pisze:

I pitaju te isto tako često, kome ti upućuješ reči svoje pesme? Ti ih vraćaš onamo odakle si ih primio, vraćaš ih njihovom izvoru. Znaš da put nazad do tog izvora žive reči, vodi kroz srce, kroz glavu, kroz dušu svih ljudi. I to opet svima ljudima daje mogućnost da i oni, rečima pesme, opšte s tim životodavnim izvorom. U tome, a ne u nečim drugom, sastoji se društvenost, čovekoljubivost i humanost pesnikovog čina pisanja. Jer svaki čovek, ne samo pesnik, ima nasušnu potrebu da govori sa izvorom žive reči, ale često nema čime<sup>482</sup>.

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

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

---

<sup>481</sup> I.V. Lalić mówi o sposobie „reskralizacije kroz jezik, shvaćen u smislu onog Valerijevog stihovanog uzvika „Časti ljudska, sveti govore!” - I.V. Lalić, *Proširena beleška o jednom traganju za poetikom Vaska Pope*, op. cit., s. 56.

<sup>482</sup> Cyt. za: S. Leovac, op. cit., s. 8.

mistyczną. Prowadzi go laska ojca (*očevi štap*) – symbol czytelnikowi twórczości Vaska Popy bardzo dobrze znany. Ona wyznacza drogę, po której pielgrzym będzie kroczył:

Stopala mi sriču slova  
Koja mi sveti put spisuje  
Crtam ih štapom po pesku  
Pred spavanja<sup>483</sup>.

Wspomniana laska, opatrzona w pierwszych wersach utworu przymiotnikiem ojcowska (*očev štap*) przywodzi na myśl postać świętego Sawy, dla którego atrybut ten jest w poezji Vaska Popy charakterystyczny. Skojarzenie z ojcem duchowym narodu serbskiego zostaje również wywołane przez wersy: „Daleko sam od toga da ih [slova – przyp. moje] odgonetnem / Za sada mi na vučje sazvežđe liče”<sup>484</sup> ze względu na konsekwentne odwołania w omawianej twórczości do legendy o świętym Sawie jako pasterzu wilków. Te same wersy pozwalają również na przyrównanie osoby pielgrzyma do postaci znanej już czytelnikowi z poprzednich tomików – Gwiazdźdźarza, którego z kolei można utożsamić z figurą poety, autora, twórcy<sup>485</sup>. Dookreślając dalej postać podmiotu lirycznego, należy też utożsamić go ze zdefiniowaną już postacią pisarza-kontynuatora. Sama droga nabiera zatem cech literackiej przygody w głąb uświęconego przez Tradycję kanonu (*sveti put*). Tak „oswojony” podmiot liryczny poprowadzi czytelnika po trasie pielgrzymki, którą pod względem topograficznym Damjan Antonijević w sumaryczny sposób określa następująco: „Hodočasnikov put polazi s Juga, iz Gore Atonske, iz manastira Hilandar, prema severu, obilazeći najlepše srpske manastire Kalenić, Žiču, Sopoćane i Manasije da bi se u tom delu završio na severu u Sentandreji”<sup>486</sup>. O drogach nakreślonych przez laskę ojca podmiot liryczny mówi – „da mi se iz sećanja ne izbrišu”<sup>487</sup>. Pielgrzymka, która wpisuje się w cykl *Hodočašća* ma zatem przede wszystkim wymiar symboliczny i między innymi ze względu na wybrane miejsca, które w większości

---

<sup>483</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja*, Beograd 1972, s. 11.

<sup>484</sup> *Ibidem*.

<sup>485</sup> Na taką interpretację postaci Gwiazdźdźarza wskazują: P. Džadzić, *Ateistička luča mikrokozma*, [w:] Tenže, *Kritike i ogledi*, Beograd 1973, s. 165; B. Kažić, *op. cit.*, s. 120; I.V. Lalić, *op. cit.*, s. 489; M. Harpanja, *Preventivna pesnička akcija*, „Letopis Matice Srpske” 1971, nr 147, s. 490; N. Timčenko, *Zapisi o pesniku*, Kruševac 1972, s. 41; K. Ostojić, *Vasko Popa: čežnja za večnošću*, „Letopis Matice Srpske” 1974, nr 150, s. 294.

<sup>486</sup> D. Antonijević, *Mit i stvarnost. Poezija Vaska Pope*, Beograd 1996, s. 146.

<sup>487</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja*, Beograd 1972, s. 11.

stanowią kolebki średniowiecznego monastycyzmu i serbskie ośrodki kulturotwórcze, stanowi „traganje za izvorima ili traženje duhovnog identiteta”<sup>488</sup>.

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

Przestrzeń ukazana w cyklu *Hodočašća* jest pełna harmonii:

Rumeni mir snage  
Zreli mir veličine

Od zlatnih ptica pod zemljom  
Do silnog voća na nebu<sup>489</sup>.

Między spokojną i harmonijną przestrzenią świątyni a miejscem, z którego pochodzi podmiot liryczny zachodzi silny dysonans. Osoba mówiąca w wierszu *Hilandar* wyraża pragnienie „drugačijeg sveta”<sup>490</sup>, w którym odnajdzie urok życia („da se u čarobnom moru iskupam”<sup>491</sup>), bezpieczeństwo trwania („da se slatkog najedem kamenja”<sup>492</sup>) i twórcze poetyckie natchnienie („da u gnezdu stihova prenonim”<sup>493</sup>). Tytułowy pielgrzym ma świadomość, że idzie od świata, w którym dominuje inna wrażliwość, a właściwie jej brak. Świat, z którego pochodzi kreśli bowiem na kształt apokaliptycznego obrazu, w którym dominuje chaos: „Dok mi ne padne hiljadu magli na oči / I glavu ne izgubim”<sup>494</sup>. Wszystko czego pragnie, otrzymuje z rąk postaci z fresku, Bogurodzicy. Sztuka sakralna przedstawia się zatem jako ta, która może ukoić zmysły.

### 2.2.2. Poetyckie inspiracje warsztatem ikonograficznym

---

<sup>488</sup> M. Petrović, *Univerzum Vaska Pope*, Niš 1986, s. 110.

<sup>489</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja, op. cit.*, s. 15.

<sup>490</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>491</sup> *Ibidem*.

<sup>492</sup> *Ibidem*.

<sup>493</sup> *Ibidem*.

<sup>494</sup> *Ibidem*.

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

Ovde se, ujedno, uz pomoć ne samo vizuelnog nego i vremenskog pomeranja, sa već pomešanom perspektivom objekta i subjekta, ukršta i percepcija nekadašnjih tvoraca fresaka – srednjovekovnih zografa, kojima se subjekt neposredno obraća. Zanimljivo je i ne bez značaja za razumevanje Popine poetike, da je svojevrсни postupak hijazma, ili ukrštanja perspektive, dominantan i u kanonu vizantijske ikone<sup>495</sup>.

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

Otkuda moje oči  
Na licu tvome  
Andele brate  
[...]  
Otkuda tvoj lepi inat  
U uglu usana mojih  
Andele brate<sup>496</sup>.

W wierszu *Sopoćani* natomiast ukazuje się rzeczy przedstawione na sposób, w który mógł je widzieć artysta kierujący się zasadami sztuki malarskiej tamtego okresu: „Od zlatnih ptica pod zemljom / Do silnog voća na nebu, / Sve je na domaku ruke”<sup>497</sup>. Następnie zachodzi zmiana perspektywy z oglądu kanonicznego na osobiste spojrzenie tworzącego artysty: „Divno su klekli oblici / U zenici majstora”<sup>498</sup>. Przez wprowadzenie perspektywy mistrza artysta ze swojego dzieła czyni zwierciadło, w którym może się on sam przejrzeć. W ten sposób wykreowany utwór poetycki, zachowujący cechy charakterystyczne dla ikony i utrzymany w konwencji jedności słowa i obrazu, pozwala poecie na poszukiwanie

---

<sup>495</sup> T. Popović, *Poetika hijazma*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova*, red. N. Petković, Beograd 1997, s. 81-97. Zwracając uwagę na bizantyjską proveniencję tego zabiegu, T. Popović nie wyklucza potencjalnego źródła zapożyczeń z folkloru. Badając źródła chiazmów w poezji Vaska Popy, A. Bošković również dociera do teologii ikony jako potencjalnego źródła odwróconej perspektywy w omawianych tekstach - A. Bošković, *op. cit.*, s. 211.

<sup>496</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja*, *op. cit.*, s. 13.

<sup>497</sup> *Ibidem*.

<sup>498</sup> *Ibidem*, s. 15.

uniwersalnego kodu twórcy-artysty. Taki utwór – zwierciadło pełni zatem istotne funkcje w procesie autoidentyfikacji autora. Wprowadzenie do tekstu perspektywy mistrza umożliwia ponadto wydobycie estetycznej głębi jego dzieła:

Plavo i zlatno

Poslednji prsten vidika

Poslednja jabuka sunca

Zografe

Dokle tvoj poglad dopire<sup>499</sup>.

Umożliwia ona podmiotowi lirycznemu uwolnienie się od kwantytatywnej koncepcji świata i dostrzeżenie jego „drugiego wymiaru”: „Zografe / Šta li vidiš na dnu noći / Zlatno i plavo / Poslednja zvezda u duši / Poslednji beskraj u oku”<sup>500</sup>. W utworach z cyklu *Hodočašća* szczególne znaczenie mają również kolory<sup>501</sup>. Ponieważ głównymi bohaterami cyklu są freski, można by sądzić, że kolory będą obciążone znaczeniem kanonicznym, wypływającym z zasad sztuki ikonopisania. Mają one jednak inną funkcję. Stanowią najdelikatniejszą warstwę pośredniczącą między tym, co przedstawione a przedstawianym, są ich punktem stykowym: „Boje sviću / na ivici zaborava / [...] / Boje gore / Mladošću u mojoj krvi”<sup>502</sup>. Skupiają w sobie przeszłość i terażniejszość, sprawiają, że dzieło podlega ciągłym aktualizacjom, ale jednocześnie jest ponadczasowe: „Boje zru / Na lakoj grani vremena”<sup>503</sup>.

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

---

<sup>499</sup> *Ibidem*.

<sup>500</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>501</sup> „Crveno se kod mnogih naroda kao boja vatre i boja krvi tumači kao boja života. Kao boja vatre crveno simbolički stoji za ljubav, ali je istovremeno to i boja koja simbolizuje i osvajanje, moć, silu i najvišu vlast. Ovo poslednje pomenuto značenje izgleda nam vrlo relevantno za pesmu *Žiča*. Tako nije slučajnost da se manastir u pesmi atributira kao „crven”: *Crvena gospođo Žičo* čitamo u prvom i poslednjem stihu. U *Žiči* je krunisan srpski srednjovekovni vladar Stefan Prvovenčani (oko 1165-1227), a njegov brat Sava Nemanjić godine 1219 postao je prvi srpski patrijarh [...]. Plavo i zlatno su najvažniji elementi strukture pesme *Manasija* i odnose se u prom redu na dominirajuće boje fresaka ovog manastira, pri čemu su ove dve boje u zidnom slikarstvu Manasije sigurno primenjene zbog njihovog simboličkog značenja: plavo kao simbol neba i nebeskog [...]. Zlato je simbol večnosti i, shodno tome, usko povezano sa simbolom nebeskog” - V. Cidilko, *op. cit.*, s. 203-204.

<sup>502</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja*, *op. cit.*, s. 13.

<sup>503</sup> *Ibidem*.

U ovoj finoj pesničkoj igri Popa koristi reč 'boje' ne kao nosioca vlastitog značenja već kao znak koji prihvata čas ovo a čas ono značenje. Na ovom primeru izvanredno se lepo otkriva šta reč u stilu može biti. Njen značenjski opseg ne zavisi samo od nje već pre svega od okruženja usred kojega je postavljena i smisla koji se prema njoj ustremkuje. Reč nije samo nosilac značenja već i forma. Jednostavno rečeno, ona je prostor u kojem se značenja i smislovi oblikuju i razgrađuju i – po nekom novom ključu – ponovo oblikuju i razgrađuju<sup>504</sup>.

Wykorzystanie perspektywy odwróconej sprawia, że utwór poetycki wraz ze swoją inspiracją poetycką stanowi integralną całość, tym samym dzieło poetyckie przez odwołanie do tradycji sztuki średniowiecznej nabiera jej cech, przez co można powiedzieć, że jest w nim także obecna „kalokaghatia likova, taj pankalizam i nebosklonost sopoćanske večite svežine ideala”<sup>505</sup>. Przez nadanie słowu statusu przestrzeni współtworzonej zostaje również w szczególny sposób podkreślona rola odbiorcy dzieła.

Utworky takie jak *Hilandar*, *Kalenić*, *Žiča*, *Sopoćani* i *Manasija* wers po wersie oddają istotę tegoż dzieła, które ma zdolność powoływania światów idealnych. Realność nie istnieje, głębia perspektyw(y) przełamuje czasoprzestrzeń: „vreme je ujedalo / i zube polomilo”<sup>506</sup> – czas linearny ustępuje wieczności. Świat / Dzieło przedstawia się jako raj, jako twór doskonały, w którym wszelkie przeciwieństwa znoszą się wzajemnie i korespondują, uzyskując harmonię<sup>507</sup>: „Od zlatnih ptica pod zemljom / Do silnog voća na nebu / Sve je na domaku ruke”<sup>508</sup>.

Zwroty „sve je na domaku ruke” i „sve samo na mig čeka” związane są z fenomenem tworzenia i nieograniczonymi możliwościami artysty. Oko artysty jest jak soczewka, w której skupia się cały świat. W nim świat się przegląda, a artysta wydobywa jego sens. Moc stwarzania nadaje dziełu status odrębnego świata, ale jednocześnie ze świata tworząc dzieło, czyni go sensownym. Ta twórcza siła równa się mocy słowa, które będąc obdarzone cechami

---

<sup>504</sup> M. Petrović, *op. cit.*, s. 114.

<sup>505</sup> D. Antonijević, *op. cit.*, s. 149.

<sup>506</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja*, *op. cit.*, s. 15.

<sup>507</sup> Ten stan wzajemnego znoszenia przeciwieństw i harmonijne współgranie elementów przywołują myśl o *coniunctio oppositiois*, charakterystycznym dla alchemicznego *opus magnum*, którego wątki w omawianej twórczości będą rozważane w dalszym rozdziale. Pod tym samym kątem warto by było zastanowić się nad postacią pielgrzyma-adepta, mistrza, obraz Madonny Trójrećkiej, motyw ręki z wiersza *Sopoćani*, znaczenie pojawiających się kolorów i liczb, czy samej istoty Dzieła.

<sup>508</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja*, *op. cit.*, s. 15.

obrazu, zyskuje na wielowymiarowości<sup>509</sup> i wyzwala się tym samym od linearnych związków czasowo-przestrzennych. Zniesione zostają początek i koniec, życie i śmierć, atrybutywne dla słowa stają się natomiast bezmiar, nieskończoność i wieczność.

### 2.3. Pies i wilk – dualistyczne znaki orientacji aksjologicznej

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

W odniesieniu do pierwszego cyklu *Opsednuta vedrina* tomiku *Kora* pies stanowi kluczową figurę, której atrybutywność wyznaczona została przez znaczenie jakie ma w przepowiedni św. Jana. Kiedy w *Apokalipsie* jest mowa o tych, którzy nie mogą wejść do Królestwa Bożego, wspomina się bowiem, że „na zewnątrz są psy, guślarze, rozpustnicy, zabójcy, bałwochwálcy i każdy, kto kłamstwo kocha i nim żyje” (Ap 22). O psie mówi się zatem w znaczeniu pogardliwym jako kłamcy i oszuście. Podobny wydźwięk ma znaczenie tego zwierzęcia w utworze Vaska Popy *Poznanstvo*, gdzie słowa „pseći udar zuba o zube” znajdują się w bliskim kontekście czasownika *opijati*. Postać ta sytuuje się w opozycji względem wilka, którego wizerunek w omawianej poezji buduje się na jego ludowym znaczeniu jako animalizowanego bóstwa naczelnego, które cechuje „večito obnavljanje, njegova stalna vaskrsavanja u novim likovima i vidovima”<sup>510</sup>:

I sam sebe deli

Na dve žive polovine

Jedna mu polovina leže pod zemlju

Druga na nebo uzleće

Negde na sredini

---

<sup>509</sup> „Popina poetska umetnost je poglavito likovno-jezička umetnost. Popino pesništvo je u slikama a ne u melodijama, ono nam daje poetsko-likovna i jezička sazvežđa, a ne rodne melodije i tonske lepote poetskih misli. Drugim rečima tonalitet je podređen likovnim vizijama i u njima živi. Zato pesme Vaska Pope mogu zvučati monokordno i jednolito; u stvari, one su ispunjene unutrašnjom dramatikom, one unutrašnjim harmonizovanjem suprotica i sličnosti deluju polikordno, one su dejstvene svojom obilnom poetskom duhovnošću” - S. Leovac, *Vasko Popa*, [w:] Tenže, *Tri pesnika*, Beograd 1979, s. 34.

<sup>510</sup> M. Petrović, *op. cit.*, s. 190.

Između zemlje i neba  
Ostaje mu ogromno usijano srce  
Svetli nova crvena zvezda  
I čeka svoje žitelje<sup>511</sup>.

Przyglądając się obu tym figurom – psa i wilka – można odnotować występowanie charakterystycznego dla tekstów międzytestamentowych dualizmu o charakterze antropologiczno-moralnym. Według tego biblijnego założenia człowiek został obdarzony przez Boga przeciwstawnymi skłonnościami dotyczącymi fundamentalnego wyboru, dwoma odmiennymi sposobami postępowania, realizowanymi w diametralnie różnych przestrzeniach i służącymi odmiennym celom<sup>512</sup>. Typowe dla tego dualizmu jest przeciwstawienie dwóch duchów znajdujących się w nieustannej walce<sup>513</sup>, co w poezji Vaska Popy przekłada się na wspomniane postaci psa i wilka<sup>514</sup>.

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

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

Naću li srećni svoju ruku

---

<sup>511</sup> V. Popa, *Vučja so*, Beograd 1975, s. 56. Postać wilka M. Petrović odczytuje jako metaforę poetyckiej twórczości: „Ovo božanstvo je kao i pesnička tvorevina: samo sebe uzima kao povod da bi stvorilo svet po meri jedne smislenosti primerene sopstvenoj samosvrsi. Njegova mitska struktura obuhvata i nebo i zemlju, a podjednako se tiče i jednog i drugog. Ona polovina koja na nebo uzleće otkriva da je nebo stremljenje, uznesenje i potajni clij, a da su stanište zemlja i njene crne dubine. Sam vuk svojom vučjom prirodom simbolizuje svoje stanište, mesto sa koga potiče i sa koga će krenuti u svoje istraživačke i stvaralačke prirode” - M. Petrović, *op. cit.*, s. 191.

<sup>512</sup> TestAs 1,3-4.

<sup>513</sup> TestJud 20,1; 1 QS 3,17-18; 4,23-24.

<sup>514</sup> Ta opozycja dwóch światów, jak pisze D. Antonijević, szczególnie widoczna jest zwłaszcza w tomiku *Vučja so*: „Naime u knjizi se jasno raspoznaju dve zarađene strane, dva suprotstavljena sveta, svet tame i svetlosti, smrti i života, destruktivan i konstruktivan. Svet destrukcije i smrti zastupaju, od prve pesme, hajkači i psi. Psima su suprotstavljene vuci na čelu sa vučjim pastirima koji preuzima atribute i moć staroga paganskog boga-oce hromog Vuka” - D. Antonijević, *Mit i stvarnost. Poezija Vaska Popy*, Beograd 1996, s. 222.

Ili nogu ili bilo šta  
Na njih je red da grizu

Igra se nastavlja živo<sup>515</sup>.

Pies w poezji Vaska Popy jest synonimem zaborczości. Proces, który się z nim wiąże to pochłanianie – rzeczywistość obdarzona psimi cechami pożera człowieka (*Odjekivanje*), ale i samą siebie (*Jurke*). Kojarzy się z kośćmi, którymi najczęściej jest obłaskawiany, w konsekwencji wiąże się ze śmiercią, stanowiącą jego integralne dopełnienie metaforyczne. Pies stanowi wyraz bestialskiej rzeczywistości, w której pogrążony jest człowiek, znak ludzkiej przemijalności; to istota nacechowana *in minus*, przez co obdarzona atrybutami ciemności („U srcu<sup>516</sup> pasjeg mraka<sup>517</sup>) i cielesnego dołu, symbolizowanego w ujęciu tego tematu przez męskie organy płciowe:

Između iskeženih zuba  
Klati mu se odsedni muški znak  
Vuče se po prašini  
I ostavlja za sobom nečitljiv trag<sup>518</sup>.

Pies oznacza zatem ludzką skłonność ku bierności („Hitnem svokom po jednu kost / prazna soba stane da urla / i sam prazan<sup>519</sup>), ofiarny, lecz bezsensowny sposób postępowania („Jedni odgrizu drugima / Ruku<sup>520</sup>) sytuowany w sferze rzeczywistej, to jest dnia codziennego, pozbawiony celowości i sensu („I ostavlja sa sobom nečitljiv trag<sup>521</sup>). Wilk (którego postaci znacznie więcej miejsca zostanie poświęcone w rozdziale o wpływach tradycji ludowej) to zasada aktywna w poezji Vaska Popy, jego uosobieniem jest przywódca (twórca z wilkiem utożsamia postać św. Sawy), którego sposób postępowania jest wyznaczony i namaszczoney

---

<sup>515</sup> V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 75.

<sup>516</sup> Walka duchów dobra i zła przybiera charakter antropologiczny, ponieważ rozgrywa się ona w sercu człowieka (1 QS 3,20-26; 4,16-18).

<sup>517</sup> V. Popa, *Vučja so, op. cit.*, s. 51.

<sup>518</sup> Wskazany fragment N. Petković podaje jako jeden z wielu przykładów na to, jak głęboko jest zakorzeniona poezja Vaska Popy w serbskiej frazeologii: „Izgleda da nas ka objašnjenju ove pojave opet vode jezička frazeologija i paremija, od kojih smo na početku pošli i sada im se, pri kraju, vraćamo. Jer je očito da je i pesnik od njih polazio. A one su kod nas ispunjene slikom psa koji, naročito u psovci, najčešće sramoti nečiju majku: *Pas ti majku j...o* ili uopšte *J...o te pas*” - N. Petković, *Uvod u tumačenje Popine poetike*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova, op. cit.*, s. 43.

<sup>519</sup> V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 15.

<sup>520</sup> *Ibidem*, s. 75.

<sup>521</sup> *Ibidem*, s. 43.

przez siły wyższe<sup>522</sup>. Przestrzeń, w której się pojawia jest mityzowana, tak samo jego sposób działania i realizowane cele. A zatem pies i wilk to personalizacja dwóch odmiennych sposobów postępowania zasadzających się głównie na siłach niszczenia (kontekst apokaliptyczny) lub kreacji (kontekst stworzenia świata)<sup>523</sup>.

## 2.4. Tradycja ludowa

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

### 2.4.1. Aktualizacja mitu św. Sawy i kosowskiego

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

Gladan i žedan svetosti

Napustio je zemlju

I svoje i sebe

Stupio je u službu<sup>524</sup>.

---

<sup>522</sup> „Što je sveti Sava vučji pastir, što takav postoji u nekim narodnim pričama a ne u posvećenim predanjima (mada neke osobine iz ovih predanja nisu izostale), govori nam da je ‘vučja so’ sudbinska so živog duha. Sve užasno i mučno pripada psećem svetu, pa, zato, i teške kletve i psovke potežu pseći život, nezirecivu pseću pokornost i pseću hajkačku ostrvljenost. Hromi vuk nadahnjuje pesnika i neke od nas životvornom i tvoračkom snagom” - S. Leovac, *op. cit.*, s. 33.

<sup>523</sup> Wskazaną opozycję S. Leovac traktuje jako wyróżniającą poezję Vaska Popy na tle innej rodzimej twórczości: „Ni u jednog našeg pesnika nismo našli tako sugestivno ostvarenu igru-borbu između surove animalnosti u raznim oblicima i duhovnosti skrivene i otkrivene u imaginativnoj vaseljeni i u čovekovom duhu, kao i onu večnu sudbonosnu igru disocijacija (raspadanja) i asocijacija (stvaranja)” - S. Leovac, *op. cit.*, s. 5.

<sup>524</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja, op. cit.*, s. 22.

Jednak zaraz opis z formy linearnej przechodzi w mityczną: „Stupio je u službu / Krilate gospode / Čuvao im zlatorune oblake”<sup>525</sup>. Pierwszy wiersz cyklu *Kosovo Polje* rozpoczyna się od słów naznaczających powszedniość miejsca: „Polje kao svako”, aby zakończyć w sposób akcentujący, że jest to jednak supranaturalna przestrzeń: „Polje kao niejedno / Nad njim nebo/ Pod njim nebo”<sup>526</sup>.

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

Sedi na vrhu kruške  
I nešto sebi u Bradu govori

Sluša  
Kako se medousto lišće  
Njegovim rečima moli

Gleda  
Kako po brdima vetra vatronosac  
Njegovim rečima psuje

Smeška se  
I polako jede  
Knjigu gospodara sveta

I doziva gladne vukove

Sa vrha kruške baca im listove  
Pune crvenih dugovratnih slova  
I belih jaganjaca<sup>527</sup>.

---

<sup>525</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>526</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>527</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja*, op. cit., s. 26.

Ze względu na twórcze możliwości i ściśle powiązanie z kulturą serbską Radovan Mikić obdarza wykreowaną w poezji Vaska Popy postać św. Sawy tytułem „kulturni junak-demijurg”<sup>528</sup>. W omawianej poezji nie przedstawia się on jako cerkiewny dostojnik, ale raczej jako mędrzec i czarodziej ze świata słowiańskiej przyrody (*otvorene vidike, brda, izvorske vode, blag lipov cvet, divlje pčele*)<sup>529</sup>, zupełnie na sposób, w jaki mówi o nim serbska tradycja ustna. Badacze w tak zarysowanym poetyckim wizerunku św. Sawy dostrzegają cechy słowiańskiego bóstwa naczelnego, Peruna. Ilustracją dla tej tezy może stanowić fragment wiersza *Sveti Sava*: „U riđoj mu bradi / Zasutoj lipovim cvetom / Gromovi s munjama igraju žmurke”<sup>530</sup>. Przez swoją działalność i postawę św. Sawa w analizowanym dziele poetyckim stanowi żywe świadectwo słowa unifikującego („Otvoreno za svagda [...] Otvoreno za svakoga”<sup>531</sup>), dla którego nie może stanowić żadnej miary ani czas („Levo od njega teče vreme/ Desno od njega teče vreme”<sup>532</sup>), ani przestrzeń („Putuje bez puta/ i put se za njim rađa”<sup>533</sup>).

W podobnym tonie przedstawia się Kosowe Pole. Opis abstrahuje od faktów historycznych (na polu bitwy pojawia się również św. Sawa), a wydarzenia projektowane są w planie kosmicznym. Bitwa z 1389 roku została wpisana w „bazičnu simboličku sliku ciklusa, astralno-solarnu analogiju bitke, večitu dramatiku borbe i žrtve, večiti napor otkrivanja i konstituisanja, kosmogonijsku sliku žetve i žrtvenog rituala, sudar elemenata”<sup>534</sup>:

Mlad mesec kosi

Pšenicu selicu

Dva ukrštena sunčeva zraka

Slažu je u krstine<sup>535</sup>.

---

<sup>528</sup> Takim określeniem posługuje się R. Mikić, pisze on o przywołanej postaci św. Sawy następująco: „Posebno važnu ulogu u sklopu ‘arhaičnih mitova o stvaranju’ imaju ‘kulturni junaci-demijurzi’ koji su ‘u osnovi prapreci’. U poeziji Vaska Pope najznačajniji ‘prapredak’ i najveći ‘kulturni junak-demijurg’ je sveti Sava” - R. Mikić, *Žanrovski citati u poeziji Vaska Pope*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Poezija Vaska Pope. Zbornik radova*, op. cit., s. 132.

<sup>529</sup> Por. M. Petrović, op. cit., s. 125.

<sup>530</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja*, op. cit., s. 23.

<sup>531</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>532</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>533</sup> *Ibidem*, s. 27. „Sava postaje još za života oličenje duhovnog jedinstva, središta koje usklađuje suprotnosti, autentična ličnost kojoj će status sveca dati i trajno sakralno značenje” - B. Jovanović, *Sveti Sava i njegova senka*, [w:] Tenže, *Duh paganskog nasleđa*, Novi Sad 2000, s. 48.

<sup>534</sup> D. Antonijević, *Polje koje se uspravlja*, „Savremenik” 1975, nr 10, s. 275.

<sup>535</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja*, op. cit., s. 31.

W obecnej tu strukturze poetyckiej mit solarny występuje pod znakiem krzyża i wpisana jest weń ofiara, którą z poświęcenia walczących na Kosowym Polu poeta projektuje w planie kosmicznym na postawę kosa:

Ja kos

Crnorizac među pticama

Sklapam i rasklapam krila

Činodejstvujem nas red svoga polja

Pretvaram u kljunu

Kap rose i zrno zemlje u pesmu<sup>536</sup>.

[...]

Pevam

I palim jedno pero iz levog krila

Da mi pesma bude primljena<sup>537</sup>.

Słusznie zauważa Damjan Antonijević: „Pesnik je u ptici kosu inkarnirao svoju poetiku rodoljubive žrtve, poetiku uzvišene ljudskosti. ‘Kosovsko opredeljenje’ nije samo opredeljenje za jednu simbolešku riznicu, za jedan etos, za veličinu i vertikalnu toga etosa, već i za stvaralačke vrednosti trajanja humane pozvanosti”<sup>538</sup>. O ile zatem postać św. Sawy uosabia bohatera-twórcę, o tyle przez Kosowe Pole poeta ogólnie wyraża twórcze możliwości kultury.

Nie tylko opis, ale także całe wątki odnoszące się do działalności św. Sawy poeta zapożycza z serbskich podań, legend i pieśni<sup>539</sup>. Tak jak to miało miejsce w cyklu *Hodočašća*, podobnie i tu autor nie dystansuje się od swojej inspiracji, a nawet ze względu na pewne zabiegi techniczne można powiedzieć, że z inspiracji tej czyni właściwego bohatera. Warto zwrócić bowiem uwagę na tytuł cyklu – *Savin izvor (Źródło Sawy)*. Może się on odnosić zarówno do leczniczego źródła obdarzonego mocą św. Sawy (na jego dnie spoczywa wilcza

---

<sup>536</sup> Opis dzioba kosa przypomina atanor, w którym Gwiazdciarz-alchemik dokonywał swoich prób alchemicznych, ale w tym konkretnym przypadku przemiana jaka się dokonuje zwieńczona jest sukcesem: „Polje kao svako / Dlan i po zelenila”. Kolor zielony – posługując się symboliką wegetatywną – oznacza życie. W poezji Popy jest nośnikiem tych samych upragnionych wartości co złoto w procesie alchemicznej przemiany.

<sup>537</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja*, op. cit., s. 33.

<sup>538</sup> D. Antonijević, *Polje koje se uspravlja*, op. cit., s. 276.

<sup>539</sup> Z analizy R. Mikicia wynika, że najczęściej Vasko Popa stosuje zapożyczenia z tradycji ustnej - R. Mikić, *Žanrowski citati*, [w:] *Poezija Vaska Pope*, red. N. Petković, Beograd 1997, s. 126-127.

głowa, źródelko to pojawia się w pierwszym i ostatnim utworze cyklu), ale także ze względu na poetykę cytatu, z której autor szeroko w omawianym cyklu korzysta, do samej tradycji ustnej. Ku takiej interpretacji skłania również motto, którym poeta opatrzył omawiany cykl:

Moj zaludni hodu  
Na Savinu vodu  
Srpska narodna pesma<sup>540</sup>.

Jako że jest to jedyne motto, którym poeta posłużył się w całej swojej twórczości poetyckiej należy stwierdzić, że ma ono znaczenie szczególne. Nie tyle zawdzięcza je treści (wspomnienie św. Sawy stanowi jedynie pretekst), co formie. Nawiązania do serbskiej tradycji ustnej obecne są w sposobie, w jaki poeta kreśli wizerunek świętego, ale także w warstwie tematycznej utworów.

I tak na przykład utwór *Pastirstvo svetoga Save* opiera się na przekazie jak św. Sawa ocalił stado owiec od Turków, zamieniając ich w kamień (*Čuva belo kameno stado/ Na zelenom obronku*<sup>541</sup>). Jeden z następnych wierszy przywołuje natomiast ludową opowieść jak wydobył on z rękawa kota, który ocalił naród od zagrożenia, jakie stwarzały myszy:

Putuje po mračnoj zemlji  
Šapom pred sobom  
Mrak na četvoro seče  
Hitne debele rukavice  
pretvorene u mačketine  
Na sivu vojsku miševa<sup>542</sup>.

W wierszu *Kovačnica svetog Save* znalazło swoje odzwierciedlenie inne podanie o tym jak raz do roku Sawa zwołuje wilki i wyznacza im radę. Przekaz ten w utworze *Škola svetog Save* został wzbogacony o informację, także zapożyczoną z przekazu ludowego, o tym jak Sawa zwykł wybierać swoją radę, siedząc na gruszy. We wspomnianym utworze porusza się także inne wątki z mitologii serbskiej – na przykład o tym, jak św. Sawa raz do roku przywołuje wilki, lecz nie tylko po to – aby wybrać radę, ale aby rozdzielić między nich łupy (tu

---

<sup>540</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja, op. cit.*, s. 20.

<sup>541</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>542</sup> *Ibidem*, s. 27.

zdobycze kulturowe – teksty). Zamykający cykl wiersz *Savin izvor* również opiera się na ludowym podaniu, w którym mowa jest o tym jak Sawa, podróżując po świecie, uderzeniem kija o ziemię lub kamień dawał początek źródłom, w ten sposób chroniąc zwierzęta i ludzi: „Bistro oko u kamenu / Otvoreno za svagda / Četvorostrukim poljupcem štapa”<sup>543</sup>. W serbskiej tradycji ustnej św. Sawa zapisał się również negatywnie<sup>544</sup>, czego wyrazem w podaniach ludowych i poezji Vaska Popy jest nie tylko fakt, że świętego przedstawia się pod postacią wilczego pasterza, ale i kulawego wilka (*hromi vuk*):

Hoda svetom hromi vuk  
Jednom nogom nebo gazi  
Ostalima zemlju  
[...]

Hodi s dvanaestolikim suncem  
Na jeziku isplaženom do zemlje<sup>545</sup>.

Zapożyczając obraz św. Sawy z tradycji ustnej, Vasko Popa skupia się na przede wszystkim na zdolnościach kreacyjnych tej postaci. Natomiast przez umieszczenie swojego bohatera w kontekście wspólnotowym (pasterz wilków) i powiązanie z tradycją Księgi tworzy z wykorzystaniem jego figury oryginalny obraz bohatera-twórcy kultury.

Cykl *Kosovo Polje* również uaktualniając tradycję Księgi zawiera apoteozę mocy twórczej:

Kos naglas čita  
Tajna slova rasuta po polju

---

<sup>543</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>544</sup> W wierzeniach ludowych św. Sawa nie jest świętym ale uosabia niekiedy wcielone zło. V. Matić wyjaśnia to zjawisko następująco: „Ten archetypiczny obraz, zachowany w pamięci zbiorowej świadczy o tym, że Sava, walcząc z kulturą politeistyczną, zmusza ‘dziki’ naród serbski, by zaakceptował surowe kanony chrześcijaństwa i rygorystyczne normy i prawa państwa feudalnego” - V. Matić, *Zaboravljena božanstva*, Beograd 1972; cyt. za D. Gil, *Prawosławie-Historia-Naród, op. cit.*, s. 24, przypis 28). Wśród najbardziej rzetelnych źródeł wiedzy o postaci św. Sawy można wskazać na studia zamieszczone w zbiorach pokonferencyjnych SANU: *Sava Nemanjić – sveti Sava. Istorija i predanje. Međunarodni naučni skup SANU*, oprac. V. Đurić, Beograd 1979 (tu bogata bibliografia prac na temat św. Sawy) oraz *Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji. Međunarodni naučni skup SANU*, t. 8, Beograd 1998.

<sup>545</sup> W opisie tym dostrzec można odwołania do bóstwa chtonicznego – Daboga, którego postać V. Čajkanović wyprowadza z mitologicznego wcielenia św. Sawy jako pasterza wilków i kulawego wilka. Bóstwo to badacz opisuje następująco: „Od teške jarosti zine da mu se jedna viličetina vukla po zemlji, a drugom u nebo dodirao, ne bi li i sina Božjeg proždno” - V. Čajkanović, *O vrhovnom bogu u staroj srpskoj religiji*, [w:] Tenże, *Sabrana dela*, cz. III, Beograd 1994, s. 114.

Polje kao svako  
Dlan i pozelenila<sup>546</sup>.

Mówi też o ważnym źródle kreacji – pamięci. Kos jest tu figurą początku, źródła i

zato je njemu, kao stvaraocu, data visoka uloga da pamti, da bude nosilac jedne neiskazano čiste etike opredeljenja, da nastvlja borbu sa htoničnim silama na svome polju i da bude uvek nova poruka obnvljenja, u zorin svit. Kos će završiti mitsku panoramu bitke predodređen stvaralaštvom za budućnost<sup>547</sup>.

Kos jest zatem symbolem poezji, która wykorzystując mit stanowi łącznik między przeszłością a przyszłością. I w tym znaczeniu jest tożsamy z figurą św. Sawy, o której Slavko Leovac wyraża się: „bog agona-stvaranja”<sup>548</sup>, nawiązując do jej przeciwstawnych obliczy (kulawego wilka i pasterza wilczego stada), a przede wszystkim do postaci, która łączy w sobie rozmaite obrazy z czasów minionych i obecnych<sup>549</sup>.

Czynności, których podejmuje się kos mają znamiona liturgiczne:

Ja kos  
Cmrorizac među pticama  
Sklapam i rasklapam krila

Činodejstvujem nasred svoga polja<sup>550</sup>.

---

<sup>546</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja*, op. cit., s. 31.

<sup>547</sup> D. Antonijević, *Polje koje se uspravlja*, op. cit., s. 283.

<sup>548</sup> „Ovaj čudni bog agona-stvaranja dobio je svoja otelotvorenja u pesmama Vaska Pope na način čudesnih veza i spojeva drevnih i savremenih, mitskih i modernih slika i spoznaja” - S. Leovac, *Tri znamenita pesnika*, Beograd 2000, s. 37.

<sup>549</sup> Św. Sawa ze względu na wilcze konotacje, a zwłaszcza na relację ojca-wilka (*vuk*) i syna-pasierba (*vučje kopile*) bywa rozumiany również jako serbski Każdy (*Everyman*), który transponuje obecność zmian generacji, a przez to łączy przeszłość z przyszłością – „The father and son together represent Serbian Everyman; the relationship between them represents the continuation between generations, both past (i.e., one’s ancestral heritage), and future (one’s progeny to come)” - R. Alexander, *The structure of Vasko Popa’s poetry*, Ohio 1985, s. 105. Podobnie uważa D. Antonijević – „Sudeći po rasporedu: *otac, majka, sin, unuk, odnosno vuk, vučica, pastir, vučje kopile*, raspored ciklusa implicira izvestan vremenski niz, određeni hronološki kontinuitet, smenu generacija” - D. Antonijević, op. cit., s. 222.

<sup>550</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja*, op. cit., s. 33.

W ten sposób Vasko Popa wskazuje na moc przemiany, zdolności kreacyjne wiersza obdarzonego pamięcią. Przemieniając kroplę rosy i ziarno ziemi w poezję, kos zamienia jedną rzeczywistość – materialną w drugą – duchową. Magiczna formuła, którą na końcu swego obrzędu wypowiada ptak: „Pevam / I palim jedno pero iz levoga krila / Da mi pesma bude primljena”<sup>551</sup> świadczy o głębokiej wierze w sens takiej przemiany. Miodrag Petrović zauważa pewną paralelę: „Kao što će kap rose zauvek svetlucati u pesmi, tako će i smrt junaka sa zvezdom u srcu<sup>552</sup> zauvek isticati značenje vrednosti što stoje iznad stvari i, čak iznad života”<sup>553</sup>. Na podstawie powyższej paraleli można wyprowadzić inny ważny sens, który wprowadza postać kosa – poezja (pieśń kosa) nadaje sens historii (tu bitwa kosowska) przez nadanie jej cech mitu.

Zapożyczając intersemiotyczną koncepcję słowa-obrazu ze średniowiecznej tradycji serbskiego prawosławia i bazując na dwóch mitach narodowych ukonstytuowanych w średniowieczu, Vasko Popa podjął dialog z żywym słowem – wyobraźnią zbiorową, której zewnętrzny przejaw zawiera się w micie. Natomiast wprowadzając sam mit w zakres poetyckiego przedstawiania, poezji nadał to samo znaczenie, które ma historia, obdarzył ją pamięcią. Przydał jej poeta i inny walor, którego z kolei historia nie ma, obdarzył sensotwórczą zdolnością nadawania znaczeń.

#### 2.4.2. Świat na opak – karnawalizacja przestrzeni

W poprzednim rozdziale wspomniano o terapeutycznej roli śmiechu w poezji Vaska Popy, dzięki której przerażająca rzeczywistość może być stopniowo oswojona. Prawdopodobnie dlatego w omawianej twórczości świat przedstawiony często ujmowany jest w perspektywie krzywego zwierciadła, to jest na sposób groteskowy. Fakt ten nie dziwi, zważywszy, że w okresie rozkwitu twórczości serbskiego poety groteska należy do kategorii estetycznych, po które dwudziestowieczni autorzy sięgają najchętniej, bo zdaje się ona najlepiej oddawać naturę rzeczy widzianych oczyma nowoczesnego człowieka dotkniętego dramatem wojny<sup>554</sup>. Samo to zagadnienie jako wszechobecne w badanym dziele artystycznym

---

<sup>551</sup> *Ibidem*.

<sup>552</sup> Słowa te odnoszą się do fragmentów wiersza: „Svi sede providni za stolom / i vide jedan drugome zvezdu u sercu” – *Ibidem*, s. 32.

<sup>553</sup> M. Petrović, op. *cit.*, s. 135.

<sup>554</sup> P. Marciszuk, opierając się na słowach L.B. Jenningsa („Groteska rozkwita w atmosferze nieładu i zamętu”) i myśli psychologicznej C.G. Junga („dopiero nowoczesnym udało się stworzyć sztukę odwracającą się tyłem, czy też odwrotną stroną sztuki”), powtarza tezę szwajcarskiego psychologa o grotesce jako artykulacji kryzysu,

zostało już szeroko omówione przez literaturoznawców i krytyków<sup>555</sup>. Łączono je z nadrzędnym pojęciem i poczuciem humoru, wpisywane było w szerokie ramy całej twórczości Vaska Popy<sup>556</sup> lub bezpośrednio opisywano je na konkretnych poetyckich przykładach<sup>557</sup>.

Dotychczasowe badania nie wyczerpują jednak problemu, a nawet zdają się nie dotyczyć jego sedna, a mianowicie źródła zabiegów wykorzystujących kategorię groteski. Badacze założyli, że wobec współczesnego tekstu stosowna może być wyłącznie jej tak zwana nowsza definicja<sup>558</sup>. Choć takie założenie nie dziwi, to jednak wydaje się niewystarczające, zwłaszcza w odniesieniu do tekstów żywo eksploatujących zasoby kultury ludowej, do jakich bez wątplenia zaliczają się utwory autorstwa Popy. Dopiero przy uwzględnieniu kontekstu ludowej kultury śmiechu można dostrzec rzeczywisty zakres funkcjonowania przejawów groteski w omawianej twórczości. Nie ma ona bowiem na celu

---

podkreślając że „zjawisko kryzysu znane jest od dawna (stanowi bodaj drugą twarz każdej epoki rozkwitu, by kulminować u jej schyłku), dopiero jednak współcześnie (tj. od początku XX wieku) stało się tak powszechne, że pozwala to Jungowi identyfikować je z duchem epoki i szukać jego źródeł „nie tyle bezpośrednio w świadomości, co raczej w sferze zbiorowej nieświadomości nowoczesnej psychiki” (wszystkie cytaty za: P. Marcisz, *U podstaw groteskowej wizji świata – kryzys podmiotowości*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 12, s. 107).

<sup>555</sup> Por. A. Bošković, *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Beograd 2008; B. Popović, *Umetnost i umeće poezije Vaska Pope*, „Savremenik” 1975, nr 10; T. Rosić, *Neživo u svojstvu živog*, „Savremenik” 1975, nr 10; I.B. Lalić, *Poezija Vaska Pope*, „Književnost” 1970, nr 4; M. Erenrajh-Ostojić, *Popa, nadrealizam, Nastasijević*, „Književnost” 1991, nr 3; Đ. Vuković, *Ars combinatoria*, „Književnost” 1991, nr 3; D. Jović, *Bitne karakteristike poetskog jezika Vaska Pope*, „Književna istorija” 1972, nr 5, s. 17; H. Dizdarević-Krnjević, *Sašapatanje s tradicijom. U pejzažu Nepočin-polja Vaska Pope*, Beograd 2002; rozdział *Nepočin-polje*, [w:] D. Antonijević, *Mit i stvarnost. Poezija Vaska Pope* lub podobnie zatytułowany rozdział u M. Petrovicia, *Univerzum Vaska Pope*, Niš 1986; N. Petković, *Uvod u tumačenje Popine poetike*, J. Novaković, *Elementi nadrealizma u poetici Vaska Pope*, R. Mikić, *Žanrovski citati u poeziji Vaska Pope*, N. Grdinić, *Znamenja Vaska Pope: emblemi, logografi, simboli*, S. Samardžija, „Tragom rodne ponornice...” (*Simboli poezije Vaska Pope i usmena tradicija*), [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova*, red. N. Petković, Beograd 1997; J. Jovanović, *Stvaralački stilski postupak Vaska Pope* [w:] Taž, *Poetska gramatika Vaska Pope*, Beograd 2000.

<sup>556</sup> Por. A. Bošković, *Humor i groteska*, [w:] A. Bošković, *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Beograd 2008. A. Bošković w ramach szerszego pojęcia „pesnički humor” umieszcza jego „odcienie”: śmiech, ironię, komizm, absurd, parodię, satyrę i groteskę. Natomiast nadrealizm jest jakby pewną perspektywą, z której humor jawi się jako czynnik deformujący rzeczywistość, czy też kreator nowych światów. Takie podejście do tematu nie stanowi żadnego *novum*, aczkolwiek rozważając zagadnienie groteski w twórczości Vaska Popy, warto zatrzymać się przy teorii Boškovicia (powtarzanej za G.R.Tamarinem) dotyczącej czarnego / groteskowego humoru (*crni ili groteskni humor*), który ma powstawać jako „slika jedne realnosti u krizi” - A. Bošković, *op. cit.*, s. 223.

<sup>557</sup> Por. N. Popović-Perišić, *Groteskna igra kostiju*, „Savremenik” 1975, nr 10.

<sup>558</sup> *Słownik terminów literackich* podaje: „Termin „groteska” należy do najbardziej wieloznacznych kategorii w piśmiennictwie XX w. Współcześnie bywa używany m.in. jako kwalifikacja estetyczna albo jako nazwa motywu, jako kategoria gatunkowa lub stylistyczna, jako nazwa specyfiki znaczeniowej utworu lub jako nazwa nurtu w sztuce. [...] Groteska zdaje się [być] zawsze rozpoznawalna przez fakt radykalnego zaprzeczenia klasycznym i werystycznym zasadom twórczości” (*Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, Warszawa 2010, s. 173-174). Dla tego czasu rezerwuje pojęcie starszej definicji groteski, którą dodatkowo rozszerza na zakres oddziaływania kultury ludowej. Ten typ groteski został szeroko opracowany w książce M. Bachtina, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.

uwypuklenia obcości przedstawionego świata<sup>559</sup>, jego wyśmiania i wskazania na ułomność, ale przede wszystkim jego oswojenie. Sprawia to, że groteskowość w twórczości Vaska Popy należałoby raczej rozpatrywać wedle jej starszej definicji właściwej dla literatury antycznej i średniowiecznej. Do takiej tezy prowadzi przede wszystkim analiza poetyckiej czasoprzestrzeni u serbskiego autora. Choć niejednokrotnie jej badacze podkreślają obecne tu związki z literaturą ludową, to zaledwie w jednej monografii, w której się rozpatruje zagadnienie humoru w twórczości Vaska Popy, zostaje przywołane nazwisko Michała Bachtina i tytuł jego pracy *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, lecz na krótko i zdawać by się niestety mogło, że bezużytecznie<sup>560</sup>.

Silne powiązanie elementów ludowych i (czarnego) humoru narzuca przecież powiązania antyczne i średniowieczno-renesansowe oraz pozwala na uaktualnienie właściwego kontekstu tradycji karnawalizmu. Zwracają uwagę takie elementy jak zdolność do ewokowania podwójności świata, nadbudowywania drugiej alternatywnej rzeczywistości – czemu towarzyszy brak opozycji względem *sacrum*, a raczej ukazywanie drugiej, ludzkiej twarzy tego, co uznano za boskie. Ponadto wyrazista jest tu charakterystyczna logika odwrotności i przedstawianie świata na opak (zamiast hiperbolizowania i przerysowania, co jest właściwe dla groteski „nowszej”) przy wykorzystaniu odwróconej perspektywy. Wymienione elementy obok pozostałych budują w tej literackiej kreacji strukturę świata przedstawionego.

Zdolność do wytwarzania światów alternatywnych widoczna jest na przestrzeni całej twórczości poetyckiej Vaska Popy. Już w pierwszym tomiku zasygnalizowano możliwe drogi ucieczki od (okrutnej) rzeczywistości: sfery wyobraźni, snu, śmiechu. Aktywizując odmienne stany świadomości, powołuje się do życia nowe obszary bytowania. W sferze wyobraźni poeta odwołuje się do jej pierwotnej struktury symbolicznej, jako obszaru dostępnego wszystkim. W tym celu wprowadza mowę dziecięcą, czego najlepszym przykładem jest utwór *Vrati mi moje krpice*. W nim naprzeciwno „dziwa” (čudo), które w tkance lirycznej stanowi

---

<sup>559</sup> „Groteskowość jest pewną strukturą. Istotę jej moglibyśmy określić zwrotem, który narzucał nam się dość często: groteskowość to świat, który stał się obcy” - W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4, s. 272).

<sup>560</sup> A. Bošković pracę M. Bachtina dotyczącą śmiechu w kulturze średniowiecza i przywołany przez tę pracę kontekst karnawalizmu wspomina głównie przy wyjaśnianiu charakteru wulgaryzmów w poezji Vaska Popy - A. Bošković, *op. cit.*, s. 165. Mimo że, pisząc o źródle humoru tych poetyckich wulgaryzmów, przywołuje tradycję średniowieczną i mówi o egzorcyzmowaniu, to jest humanizacji negatywnych emocji (por. artykuł na którym oparł się badacz – F. O Best, *Groteskno u pesništvu*, tłum. A. Bajazetov, „Reč” 1979, nr 10, s. 76-82), wątek śmiechu wywodzącego się z tradycji karnawalizmu zostaje pominięty, choć zwłaszcza w tym miejscu analizy Boškovicia wydawałby się oczekiwany.

metaforę zła rozumianego na sposób kosmiczny i metafizyczny, sytuuje się obszary dla podmiotu lirycznego – *porte parole* poety najcenniejsze, wśród których na samym początku wymienia się właśnie sen i śmiech:

Vrati mi moje krpice  
Moje krpice od istota sna  
Od svilenog osmeha od prugaste slutnje  
Od moga čipkastoga tkiva<sup>561</sup>.

W cyklu tym, choć odnoszą się owe kategorie do słowa „gałgany” (*krpice*) przez wprowadzenie perspektywy dziecięcej, zyskują na znaczeniu. Język odwołujący się do struktur pierwotnych pobudza wyobraźnię i pozwala bronić podstawowych wartości przed zabobnością zła, które może być także utożsamiane ze śmiercią. To samo zadanie powierza się również wyobraźni zbiorowej, czyli mitom. Odszukując w postaci fundatora serbskiej tożsamości, św. Sawy, cechy bóstwa słowiańskiego (przypisywanie atrybutów Peruna) czy serbskiego (wilczy totem), poeta ustanawia przestrzeń, która stanowi przeciwwagę wobec śmierci: „Popa dobro zna: u mitskoj tradiciji ima nešto utešno. Njene simboličke forme dopuštaju da se načine svakojaki simbolički prepleti s novim značenjima i mogućnostima novih otkrivanja. [...] Simboličke forme su i vidovi pritajenog života, visoka potencijalnost nekog novog postojanja”<sup>562</sup>. Sprowadzenie języka do opisu mitycznego wydobywa słowo ze szponów czasu, ocala od zapomnienia, sakralizuje je, stwarza człowiekowi możliwości obrony przed śmiercią:

Raduj se gromoglasno slovo  
Usred čeljusti nevremena  
[...]  
Raduj se zlatno pamćenje  
Nahvatrano na našim kostima”<sup>563</sup>.

Tak jak imaginacja, również sen jest zdolny do wytworzenia przestrzeni alternatywnej wobec pochłaniającej rzeczywistości. Sen w omawianej poezji jest ściśle powiązany z

---

<sup>561</sup> V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 94.

<sup>562</sup> M. Petrović, *op. cit.*, s. 188.

<sup>563</sup> V. Popa, *Vučja so, op. cit.*, s. 51.

archetypowym dualizmem dnia i nocy. Konflikt między dniem i nocą wyrażony w cyklu *Podražavanje sunca* w tomiku *Sporedno nebo* kończy się przegraną słońca, które wraca tam skąd weszło. Ale tomik ten jednocześnie niesie ze sobą pewne oczekiwanie na narodziny nowego słońca i nadzieję, że „naučicemo mrak ovaj da sija”<sup>564</sup>. Światło słońca może zastąpić blask ciemności (*slepo sunce*<sup>565</sup>, *modro sunce*, *crno sunce*<sup>566</sup> *ponoćno sunce*<sup>567</sup>) – tak jak noc rehabilituje sen<sup>568</sup>. Albowiem sen, podobnie jak wyobrażenia poetycka ma zdolność powoływania światów alternatywnych:

U noći bez srca  
Senka moja voli  
U sledenom vremenu  
Proleće moje napreduje  
Istrajte, istrajte bedemi

San moj već sustiže  
Bezбриžni beskraj  
Opsednuta vedrino  
Kapije otvori<sup>569</sup>.

Wszechobecny w omawianej poezji jest zabieg podwójnego zaprzeczenia, „u kome se prvobitna negativnost, osećanje besmisla i otuđenosti u svetu podređenom kategorijama racionalnog uma i moralnim stegama, ne ništi pozitivnim, nego novim negativnim činom, naglašavanjem absurda i alijenacijom u odnosu na racionalističko ustrojstvo sveta”<sup>570</sup>. Przykładów podwójnej negacji w dyskursie poetyckim można by było odnaleźć bez liku, zamykając jednak zagadnienie wytwarzania światów alternatywnych, warto wrócić do tekstu *Vrati mi moje krpice* (zwraca się podmiot liryczny do *čuda*, którego drugim imieniem w poezji Vaska Popy jest *ništavilo*):

Izbrisao sam ti lice sa svoga lica

---

<sup>564</sup> V. Popa, *Sporedno nebo*, Beograd 1968, s. 43.

<sup>565</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>566</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>567</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>568</sup> Por. J. Novaković, *Elementi nadrealizma u poetici Vaska Pope* [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova*, op. cit., s. 63-64.

<sup>569</sup> V. Popa, *Pesme*, op. cit., s. 18.

<sup>570</sup> J. Novaković, *Elementi nadrealizma u poetici Vaska Pope*, op.cit., s. 68.

Zderao ti senku sa svoje senke

Izravnao bregove u tebi

Ravnice ti u bregove pretvorio

Zavadio ti godišnja doba

Odbio sve strane sveta od tebe

Savio svoj životni put oko tebe

Svoj neprohodni svoj nemogući

Pa ti sad gledaj da me sretnješ<sup>571</sup>.

W cyklu *Vrati mi moje krpice* ze śmiercią przekomarza się dziecko. W tej groteskowej sytuacji „czudo”, które z założenia miałoby być straszne, zostaje zdyskredytowane:

I ti hoćeš da se volimo

Možeš da me uhvatiš za pramen zaborava

Da mi grliš noć u praznoj košulji

Da mi ljubiš odjek

Pa ti ne umeš da se voliš<sup>572</sup>.

Dialog prowadzony w ten sposób ze śmiercią nie ma na celu ukazania jej zdeformowanego wizerunku, ale oswojenie z tym zjawiskiem. Przez wprowadzenie perspektywy niesformnego dziecka śmierć wydaje się niegroźna, choćby dlatego, że można ją po prostu odgonić: *Na polje iz mog zazidanog beskraja*<sup>573</sup>. Nie oznacza to jednak, że sfera *sacrum* przestaje pełnić swą rolę. Reprezentująca ją w omawianym przykładzie śmierć pełni swoje powinności: „[czudo – przyp. moje] sakrilo si nož pod maramu / Prekoračilo crtu podmetnulo nogu / Pokvarilo si igru”<sup>574</sup>. W poezji Vaska Popy świętości nie są profanowane, lecz jakby doposażone, ich kosmiczny wymiar zostaje uzupełniony o ludzkie oblicze. Zabieg ten widoczny jest już od pierwszego tomiku: słowo, język (w sensie mowy świętej) zostaje

---

<sup>571</sup> V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 104.

<sup>572</sup> *Ibidem*, s. 101.

<sup>573</sup> *Ibidem*, s. 97.

<sup>574</sup> *Ibidem*, s. 106.

przyrównany do gry (z cyklu *Opsednuta vedrina*: „Ne zavodi me modri spode / Ne igram”<sup>575</sup>), kosmos wyrażony przez przedmioty codziennego użytku (z cyklu *Predeli*: „Majušno sunce / Sa žutom kosom od duvana/ Gasi se u pepeljari”<sup>576</sup>), mówiąc o niepowtarzalności istnienia zaznacza się jego krótkotrwałość (z cyklu *Spisak*: „Tek kada je čula / Besni nož u grlu / Crvena zavesa / Objasnila joj igru”<sup>577</sup>), miłość ma swoją jasną (nocną) i ciemną (dzienną) stronę (z cyklu *Daleko u nama*: „Uveče se dan moj mrtav / S mrtvim danom tvojim zastane / Samo u snu / Istim predelima hodamo”<sup>578</sup>).

Ostatni wskazany przykład świadczy również o specyficznej dla kultury karnawału zamianie miejsc, subwersywności pojęć i wartości. To, co jest uznane za jasne, jak dzień na przykład, konwencjonalnie miałyby być tożsame z tym, co dobre. Natomiast to, co ciemne, powinno stanowić opozycję jasnego, oznaczać złe. Tymczasem w poezji Vaska Popy wartości o cechach konwencjonalnie uznanych zostają poddane eksperymentowi przesunięcia znaczeń. Logika odwrotności dotyczy przede wszystkim wymienności życia i śmierci. To, co z pozoru martwe zaczyna być obdarzane cechami istot żywych: „Stolnjak se širi / U nedogled / Sablasna / Senka čačkalice slegi / Krvave tragove čaša”<sup>579</sup>, „Okovratnici su pregrizli / Vratove obešenih praznina”<sup>580</sup>, „Na živome pesku / Neke raskrsnice / U nedoumici”<sup>581</sup>. Natomiast żywi zastygają w bezruchu, nabierając cech przedmiotów: „Ponekad njače / Okupa se u prašini / Ponekad / Onda go primetiš / Inače / Vidiš mu samo uši / Na glavi planete / A njega nema”<sup>582</sup>. Najciekawsze jest jednak przenikanie obu światów, ożywionego martwego i tego, który z założenia miałby być obdarzony życiem, ale jakby zanika, roztapia się. Wiele przykładów tego wzajemnego przenikania można odnaleźć w cyklu *Daleko u nama* (z tomiku *Kora*). Zazwyczaj taka sytuacja wynika w wyobraźni artystycznej Popy ze zderzenia człowieka z otaczającym go światem rzeczy<sup>583</sup>. Te z pozoru martwe przedmioty bez reszty pochłaniają swoją żywotnością obserwatora:

---

<sup>575</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>576</sup> *Ibidem*, s.21.

<sup>577</sup> *Ibidem*, s. 34.

<sup>578</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>579</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>580</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>581</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>582</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>583</sup> O metafizyce wynikającej właśnie z konfrontacji człowieka ze światem wytworzonych przez niego przedmiotów wspominał Z. Mišić - Z. Mišić, *Poezija Vaska Pope*, „Književnost” 1953, nr 8, s. 549. Temat ten kontynuuje S. Velmar-Janković pisząc o przedmiotach w omawianej poezji, że umożliwiają dotarcie do istoty bytu i odkrywają sens istnienia - S. Velmar-Janković, *Predmet i reč u poeziji Vaska Pope*, „Književnost” 1968, s. 492. Świat rzeczy w poezji Vaska Popy ujmowano także z innej perspektywy – jako przestrzeń zdehumanizowaną - B. A. Popović, *Vasko Popa: put ka univerzalnom*, „Izraz” 1968, nr 12, s. 20 czy wyraz osobistych lęków autora - K. Ostojić, *Između stvari ništavila. Esej o poeziji Vaska Pope*, Beograd 1962, s. 143.

Koraci tvoji sa pločnikom  
Razgovaraju

Koraci tvoji pevaju  
U mome telu

Bosi koraci tvoji vesele  
Stidljivu rosu

I duboke ostavljaju tragove  
U snegu moga sna<sup>584</sup>.

W technice kreowania obu rzeczywistości ożywienie i uprzedmiotowienie wzajemnie się przenikają. Człowiek i przedmioty wzajemnie się definiują:

Ulice tvojih pogleda  
Nemaju kraja

Laste iz tvojih zenica  
Na jug se ne sele

Sa jasika u grudima tvojim  
Lišće ne opada

Na nebu tvojih reči  
Sunce ne zalazi<sup>585</sup>.

Bardzo często nie sposób wydzielić podmiotu lirycznego z sytuacji, w której jest on niejako pogrążony (czy też mówiąc językiem serbskiego poety – która się w nim pogrąża). Retorycznym wyrazem takiego powiązania są licznie występujące chiazmy, czego najlepszym przykładem jest poniższy fragment wiersza:

---

Natomiast A. Petrov przedmiot w omawianej poezji rozpatrywał w kategoriach mitu wcielonego w świat rzeczywisty - A. Petrov, *Pesnički svet „Kore”*, [w:] A. Popa, *Kora*, Beograd 1969, s. 31.

<sup>584</sup> V. Popa, *Pesme*, *op. cit.*, s. 54.

<sup>585</sup> *Ibidem*, s. 53.

Gledam te  
Ti me ne vidiš  
Između nas je slepo sunce  
[...]  
Zoveš me  
Ja te ne čujem  
Između nas je gluhi vazduh<sup>586</sup>.

Takie usytuowanie rzeczy, wzajemne przenikanie się właściwości (ogólnie definiowanego) świata nieożywionego i ożywionego, za którego głównego reprezentanta można by uznać człowieka (tu tożsamego z podmiotem lirycznym), prowadzi do inwersji percepcji, która jest podstawowym zabiegiem w konstruowaniu mechanizmu poznawania rzeczywistości poetyckiej<sup>587</sup>. Człowiek patrzy na świat z perspektywy martwego przedmiotu, ale też świat przedmiotów przez wprowadzenie w obszar ludzkiej percepcji zaczyna żyć własnym (to jest od ludzkiego podmiotu zapożyczonym) życiem: „Pogled mi začuđen lista / Senka iz sunca niče / Svet na pragu srca stoji”<sup>588</sup>.

Reifikacja i animizacja to środki najczęściej używane w omawianej poezji, pozwalają one na zamianę fundamentalnych dla twórcy-demiurga kategorii: życia i śmierci. W ten sposób objawia się kolejny z wymiarów groteskowego świata poezji Vaska Popy. Choć dochodzi do odwrócenia perspektywy, „świat staje na głowie”, podmiot liryczny nie dystansuje się wobec niego, nie może tego uczynić, gdyż wraz z nim stanowi integralną całość.

Podmiot liryczny (tu czytaj: człowiek) nie może się przeciwstawić otaczającemu go światu przedmiotów, gdyż wchodzi z nim w liczne interakcje, które składają się na jego mikrokosmos. Tak samo człowiek w *universum* tej poezji nie może zapomnieć o swojej cielesności. W świecie doznań podmiotu lirycznego również dochodzi do inwersji. Porządek myśli i idei przedstawia się jako iluzja, natomiast ciało dane jest życie realne. Fundamentem

---

<sup>586</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>587</sup> O zmianie perspektywy zwłaszcza w odniesieniu do cykli *Predeli* i *Spisak* pisze inspirowany tezami N. Petkovicia T. Rosić: „Za pesme ovoga tematskog kruga, i ne samo za njih, već i za poeziju Vaska Pope gotovo u celini, karakteristična je, kako bi to rekao Novica Petković upoređujući Popinu poeziju sa modernim slikarstvom, ‘promena perspektive’, gde lirski subjekt govori o sebi kao objektu koji je izjednačen sa predmetima realnog sveta. Dakle realno-postojeći svet nije dat kao pozornica (ili dekor) na kojoj se zbivanje događa, već kao suštastvo i izjednačen je sa ljudskim bićem. Tu realno postojeći svet nežive materije poprima odlike živih bića i dat je kao živa materija” - T. Rosić, *Neživo u svojstvu živog*, „Savremenik” 1975, s. 288.

<sup>588</sup> *Ibidem*, s. 61.

podmiotowości nie jest tu zatem świadomość intelektualna, ale intensywność doznań cielesnych. Nie chodzi tu o zwykłą manifestację poglądu hedonistycznego, ale o swego rodzaju zamianę miejsc. Tylko ciało bowiem może ukazać głębię ludzkiej duszy, taka zdolność natomiast uszlachetnia też ciało<sup>589</sup>:

Očiju tvojih da nije  
Ne bi bilo neba  
U malom našem stanu  
[...]  
Ruku tvojih da nije  
Sunce ne bi nikad  
U snu našem prenoćilo<sup>590</sup>.

Następuje „wyniesienie” ciała, scentralizowanie go przez nadanie mu statusu ośrodka myśli i emocji. Nie byłoby może w tej poetyckiej propozycji niczego nowego i niespotykanego, gdyby nie jej zewnętrzne konteksty. Druga połowa dwudziestego wieku (innymi słowy okres po obu wojnach światowych) to czas triumfu odrodzonej podmiotowości. Powiązanie jej (czy też wymienne stosowanie) ze sferą cielesności staje się w tym kontekście obrazoburcze. Jednak stawiając świat na opak, stosuje się zabieg karnawalizacji, co dzięki konwencji gry pozwala tutaj na zniesienie wszelkich świętości.

Ciało wprowadzone w obszar zabawy nie ulega degradacji, ale wprost przeciwnie – pozwala na resakralizację. Ponownie stając się centrum kosmosu, umożliwia powtórne modelowanie świata. Stąd wynika w poezji Vaska Popy ogromna rola podstawowych budulców ciała: krwi i kości. Należy przede wszystkim zauważyć, że one również podlegają

---

<sup>589</sup> I.V. Lalić nawiązując do koncepcji E. Cassirera *animal symbolicum*, uzasadnia motywację Popy w ewokacji ludzkiego ciała powrotem do koncepcji człowieka jako modelu świata: „S ove tačke jasnije vidimo i jednu pesnikovu posebnu zaslugu, koja nije i najmanja. Nova kultura je, izgleda, gotovo potpuno bila zaboravila na ulogu koju je telo imalo u staroj kulturi. Promenio se odnos prema njemu; pa su i pesnike kod njega privlačila sasvim druga svojstva. Tek u XX veku pojedini pesnici, koji su besposredno ili posredno došli s ‘avangardnog’ krila posle Prvog svetskog rata ili ‘modernističkog’ posle Drugog svetskog rata, vraćaju ulogu telu koja se može porediti s nekadašnjom, starom, mada je ona po mnogo čemu i nova, drugačija. Vasko Popa u tome ima presudan udeo, barem u srpskom pesništvu. On je na pozornicu izveo telo već u *Kori*, da bi u ciklusu *Igre iz Nepočin-polja* njime ispunio sve pesme. Razume se da je to uticalo na sklop pesme, koja već samim tim što je u sebe primila telo ne može da sa njim ne uvede i malu pozornicu, na kojoj ćemo ga obično u pokretu posmatrati. Izvesna unutarnja, a ne spoljna dramatizacija, bila je upravo nezubežna. I ona se utoliko pre mogla očekivati što na pozornici nije bilo obično, nego folklorno i, dublje, iz mita poteklo i mitski stilizovano telo. Otprilike isto ono koje smo ranije poznali u Nastasijevićevom *Živom ognju*”- N. Petković, *Uvod u tumačenje Popine poetike*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova, op. cit.*, s. 35.

<sup>590</sup> V. Popa, *Pesme, op. cit.* s. 51.

porządkowi inwersji. Krew powinna symbolizować życie, a kości śmierć. Tak się jednak nie dzieje. W poezji tej najbardziej żywe jest to, co wiąże się z rozpadem i śmiercią:

Šta ćemo sad

Stvarno šta ćemo

Sad ćemo večerati srž

Srž smo za ručak pojele

Sad pupljina u meni zanoveta

Onda ćemo svirati

Mi volimo svirku

Šta ćemo kad psi naiđu

Oni vole kosti

Onda ćemo mi zastati u grlu

I uživati<sup>591</sup>.

Kości korzystają z radości życia, krew natomiast przybliża ku śmierci:

krug ćeš mi razvaliti

Crveni zmaju moj

Krug koji nas štiti

Beskrajni krug

Koji još dozidali nismo<sup>592</sup>.

Na elementach życia i śmierci poeta odbudowuje sens istnienia. Damjan Antonijević stwierdza: „Tragedija kostiju oslobađa život kao mogućnost, kao nadu”<sup>593</sup>. Vasko Popa z sytuacji przypominających *danse macabre* wydobywa *élan vital*. Ta zaś możliwość „odwracania” sytuacji stanowi niejako gwarant ciągłości istnienia.

---

<sup>591</sup> *Ibidem*, s. 84.

<sup>592</sup> V. Popa, *Kora*, Beograd 1962, s. 12.

<sup>593</sup> D. Antonijević, *op. cit.*, s. 80.

Pozostając przy temacie logiki odwrotności, w poetyce „karnawalistycznej” wykorzystywanej w twórczości Popy można dopatrzeć się również źródła dla często występującej zmiany perspektywy<sup>594</sup>. Ogląd sytuacji bardzo często przenoszony jest tu z osoby (najczęściej podmiotu lirycznego) na przedmiot<sup>595</sup>. Na doskonały przykład tego zabiegu wskazuje Tanja Popović:

Na primer u ciklusu *Daleko u nama*, jedna od najpopularnijih pesama počinje strofom: *Očiju tvojih da nije / Ne bi bilo neba / U slepom našem stanu*. U sva tri stiha pominje se po jedan pojam koji u sebi može sadržati attribute ‘pogleda’ – ‘oči’, ‘nebo’, ‘slep’. Pomeranjem uobičajene perspektive ‘oči’ – ‘nebo’ u suprotan smer ‘nebo’ – ‘oči’, omogućeno je da se atributi subjekta preokrenu u attribute objekta. Otuda ‘oči’ svojim pogledom unose ‘nebo’ u ‘slepilo’ stana. Otežano razumevanje postignuto je i sažimanjem izrazu<sup>596</sup>.

Warto podkreślić, że w omawianej twórczości nigdy nie dochodzi do całkowitej inwersji, ale raczej do przeniesienia pewnych atrybutów i wytworzenia z pozoru alogicznego przedstawienia<sup>597</sup>. Zmiany w zakresie perspektywy dotyczą również samego słowa, w obrębie którego poeta potrafi doskonale zaakcentować splot znaczenia dosłownego i metaforycznego: „Neko uđe bez kucanja / Uđe nekome na jedno uvo / I iziđe mu na drugo<sup>598</sup>”. W podanym przykładzie występują dwie frazy: *ući bez kucanja* i *ući na jedno i izići na drugo uvo*. Brane pod uwagę osobno, nie znajdują wspólnego znaczenia. Punkt centralny stanowi jednak czasownik *ući*, który jest rozumiany dosłownie w pierwszej frazie, a dopiero metaforycznie w drugiej tworzy pomost pomiędzy oboma sensami. Należy odnotować, że krzyżowanie się tych perspektyw – to jest znaczenia dosłownego i metaforycznego – budowane jest głównie na bazie fraz zapożyczonych z mądrości ludowej paremiologii. Tym samym zaproponowana

---

<sup>594</sup> Splatanie perspektyw jest również charakterystyczne dla cyklu *Hodočašća*, lecz w cyklu tym źródła dla zabiegu splatania perspektyw należy raczej szukać w teologii ikony (w koncepcji odwróconej perspektywy), co wydaje się bardziej uzasadnione ze względu na tematykę cyklu: T. Popović zwraca uwagę, że „Ovde se, ujedno, uz pomoć ne samo vizuelnog nego i vremenskog pomeranja, sa već pomešanom perspektivom objekta i subjekta, ukršta i percepcija nekadašnjih tvoraca fresaka – srednjovekovnih zografa, kojima se subjekt neposredno obraća. Zanimljivo je i ne bez značaja za razumevanje Popine poetike, da je svojevrstni postupak hijazma, ili ukrštanja perspektive, dominantan i u kanonu vizantijske ikone” - T. Popović, *Poetika hijazma*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova*, op.cit., s. 92. A. Bošković również dociera do teologii ikony jako potencjalnego źródła odwróconej perspektywy w poezji Vaska Popy - A. Bošković, op. cit., s. 211.

<sup>595</sup> A. Bošković odnosi się do przedstawionych przykładów, mówiąc o inwersji percepcji (jako szczególnym przypadku chiazmu): „Iako se iskaz odvija u trećem licu, tj. u prividnom tonu objektivnog posmatrača, svet koji je u pesmi predstavljen zapravo je dat sa stanovišta predmeta prikazivanja” - A. Bošković, op. cit., s. 143.

<sup>596</sup> T. Popović, *Poetika hijazma*, [w:] *Poezija Vaska Pope. Zbornik radova*, op.cit. s. 87.

<sup>597</sup> *Ibidem*, s. 89.

<sup>598</sup> V. Popa, *Pesme*, op. cit., s. 78.

inwersja perspektyw może stanowić wyraz równouprawnienia języków i stylów, który wraz z podkreśleniem braku dystansu pomiędzy podmiotem a światem stanowi swego rodzaju karnawałowy mezalians.

Oprócz ważnych elementów tradycji karnawałowej składających się na wymiar groteskowy twórczości poetyckiej Vaska Popy, do których zalicza się przede wszystkim zdolność do wytwarzania światów alternatywnych oraz krzyżowanie odległych od siebie a także z pozoru niemożliwych do połączenia perspektyw, występują inne cechy świadczące o inspiracji poetyką karnawału: ustanawianie wewnętrznych praw, obowiązujących tylko w zdefiniowanej czasoprzestrzeni, dominacja myśli o wolności i równości, obecność elementów skandalizujących i polifoniczność. Choć występują one często, ich szczególne zagęszczenie widoczne jest w tomiku *Nepočin polje*.

Przestrzeń wykreowana tak ukontekstwowionej poezji bez wątpienia kieruje się swoimi wewnętrznymi prawami. Choć wymienione zasady rządzące światem przedstawionym zawierają inspirację do stanowienia praw ogólnych właściwych dla świata spraw ludzkich, ich specyfika pozwala na wyodrębnienie tych spraw z codziennego obrotu rzeczy. W odniesieniu do omawianej poezji można mówić o tak zwanych regułach gry<sup>599</sup>, rozumianej w sensie dosłownym, ale i metaforycznym<sup>600</sup>. Wiele utworów Vaska Popy opiera się na autentycznych motywach zabawy ludowej czy dziecięcej, jak na przykład *Trule kobile*, *Žmure*, *Jurke*. Natomiast pozostałe utwory imitują takie zabawy, o czym świadczą między innymi ich tytuły wyrażone w dopełniaczu czy wskazujące na konkretny etap związany z grą (*Pre igre*, *Između igara*, *Posle igre*).

Jednak „u prividnoj infantilnoj bezazlenosti i naivnosti dečje igre, sa folklornim poreklom u inspiraciji, sintaksi i rečniku, po svim pravilima pojedinačne i kolektivne igre, ciklus *Igre* krajnje surovo i otvoreno uvodi čitaoca u vrtlog najdubljih egzistencijalnih problema i iskušnja”<sup>601</sup> a „paradigma parabolčne poezije *Igre* su tipologija arhetipova o čovekovoju situaciji prema svom svetu, predmetnom svetu, drugima, društvu, vremenu i

---

<sup>599</sup> Por. J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 56.

<sup>600</sup> „Pogledamo li naslove pesama koje čine *Igre*, videćemo da se pojedini nazivi igara, u doslovnom smislu, *Kobile trule* naprimer, a da se u drugima *igre* upotrebljavaju figurativno, metaforično, kao u *Lovca* ili *Pepela*. Popa polazi od mnogostruke upotrebe reči *igra* ili *igre* u svakodnevnom govoru, gde se *igre* uzimaju gotovo kao univerzalni model ljudskih radnji i odnosa čoveka s čovekom, te stoga i postoje izrazi *ljubavne igre*, *političke igre*, *opasne igre* koje maksimalno proširuju značenje date reči” - Đ. Vuković, *Ars combinatoria*, op. cit., s. 397. Grę jako motyw karnawalistyczny można rozpatrywać również w sensie autotematycznym w znaczeniu teatralizacji dramatu istnienia, w którym ludziom przypisane są czynne role aktorskie lub bierne - publiczności, gdzie życie jawi się jako scena, na której śmierć gra główną rolę (zwłaszcza jeśli jako jedną z gier potraktuje się cykl *Kost kosti*).

<sup>601</sup> D. Antonijević, op. cit., s. 74.

prostoru, prema kosmosu”<sup>602</sup>. W tym sensie ponownie ożywa znaczenie ludzkiego ciała jako modelu świata. W wierszu *Pre igre* zamknięcie oczu pozwala na wgląd we własną osobę, otwiera się wówczas przestrzeń wewnętrzna (zaakcentowana w opozycji do świata zewnętrznego, przed którym człowiek skrywa się, zamykając oczy i wierząc, niczym dziecko, że nikt go w ten sposób nie znajdzie), która również nie przynosi poczucia bezpieczeństwa. Świat wewnętrzny, choć nie jest obcy, to też nie jest bezpieczny, ponieważ przestrzeń absolutna ku której zmierza człowiek nie jest definiowana jednoznacznie i pozostaje symbolicznie rozdarta pomiędzy górą a dołem. Wiersz ten, stanowiąc metaforę życia ludzkiego, przyrównuje je do ryzykownej gry, której finał nie jest przewidziany – ostatni wiersz cyklu *Igre* nie wnosi bowiem ostatecznej odpowiedzi dokąd to życie zwane grą zmierza. Cykl ów skupia się natomiast na regułach, podanych w surowych nakazach: „Razvale im vilice polome im ruke / I bace ih kroz prozo”<sup>603</sup>, „I tražeci njega izgubi sebe”<sup>604</sup>, „treći stoji po strani / Bulji u onu dvojicu / I vrti glavom vrti / Sve dok mu glava neodpadne”<sup>605</sup>, „Svako svuče svoju kožu”<sup>606</sup>, „Jedni odgrizu drugima / Ruku ili nogu ili bilo šta”<sup>607</sup>. Nakazy te bywają absurdalne, pełne okrucieństwa i niekiedy obsceniczne. Tym samym kreują rzeczywistość zdecydowanie inną od oczekiwanej i akceptowanej. Przez zniesienie świętości i opasanie rzeczywistości zbiorem nadzwyczajnych reguł zostaje ustanowiony porządek karnawału, w którym wszystko jest możliwe (albo trzymając się gramatyki poezji Vaska Popy – nic nie jest niemożliwe).

Ustanawianie tego nowego porządku rozpoczyna się od gniewu i buntu wobec zastanej rzeczywistości, nad którą panuje śmierć. Umożliwiają one detronizację wartości pozornie – znaczy pierwotnie – uznanych za absolutne<sup>608</sup>, na przykład śmierć nie oznacza ludzkiego końca. Owa detronizacja dokonuje się głównie przez wykorzystanie środków językowych. Należy do nich przede wszystkim budowanie paradoksu i ironia. Jak pisze o cyklu *Kost kosti* Damjan Antonijević, jest to „dijalektička igra, koja do kraja, dosledno, i smrt tera ka smrti, klica je, u stvari, novoga života. Iako ironično, kukurikanje kukurika, na kraju ciklusa, veselo je, optimističko, životodajno”<sup>609</sup>. Natomiast w cyklu *Vrati mi moje krpice*

---

<sup>602</sup> *Ibidem*.

<sup>603</sup> V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 68.

<sup>604</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>605</sup> *Ibidem*, s. 70.

<sup>606</sup> *Ibidem*, s. 71.

<sup>607</sup> *Ibidem*, s. 75.

<sup>608</sup> „Potmula gorčina koja rađa revolt izvodi pesnika i pesmu sa puta u ništavilo i vodi ih putem stvaralačke negacije” – S. Leovac, *op. cit.*, s. 18.

<sup>609</sup> D. Antonijević, *op. cit.*, s. 81.

zniesienie świętości następuje przez odpowiedni dobór powiedzeń ludowych, magicznych formuł, zaklęć, a nawet wulgaryzmów: „Crn ti jezik crno podne crna nada / Sve ti crno samo jeza moja bela / Moj ti kurjak pod grlo”<sup>610</sup>. Język poetycki definiowany jako mowa święta zostaje rozproszony. Jak słusznie zauważa Miodrag Petrović, ilość wykorzystywanych przez Vaska Popę środków językowych stawia pod znakiem zapytania także samą obecność podmiotu lirycznego: „Smisao Popinih pesničkih celina (ciklusa) u prvom redu proističe iz koncentracije jezičkih sredstava, iz njihovog spajanja, mešanja, slaganja i razlaganja”<sup>611</sup>. Na podstawie tych zabiegów można wyprowadzić wnioski odnośnie polifoniczności przedstawianej tu poezji. Wynika ona z różnorodności sposobów wyrażania świata przedstawionego i ze specyficznej kompozycji. Na przykład cykl *Vrati mi moje krpice* przez swoją formę nawiązuje niejako do świata przedstawionego w cyklach *Igre* i *Kost kosti*, natomiast treścią odnosi się do cyklu *Daleko u nama* z pierwszego tomiku *Kora* – przy czym na przykład w samym cyklu *Igre* wyróżnić można części, które funkcjonują jako swoiste *intermezzo*. Takie urozmaicenie kompozycyjne w planie poziomym i pionowym uniemożliwia usamodzielnienie cyklu. Różnorodność kompozycyjna pozostawia tekst w gotowości do uzupełnienia, nadbudowania i skorygowania. Tym samym dzieło Vaska Popy należy przyglądać się bezwzględnie holistycznie, mając na uwadze, że poszczególne wiersze, cykle i tomiki tworzą swego rodzaju mozaikę kompozycyjną<sup>612</sup>. W ten sposób językowa decentralizacja, rozbitcie jednego języka na wiele (najlepszy przykład stanowi struktura językowa, w której powiedzenia ludowe przeplatają się z miejskim żargonem) nie zaprzeczają językowej absolutyzacji, poszczególne fragmenty realizowane w różny sposób są bowiem elementami jednej poetyckiej składanki.

Zebrane cechy omawianej twórczości, takie jak: zdolność do ewokowania podwójności świata, zniesienie opozycji względem *sacrum*, logika odwrotności i przedstawianie świata na opak oraz ustanawianie wewnętrznych praw, obowiązujących tylko w zdefiniowanej czasoprzestrzeni, a także dominacja myśli o wolności i równości, obecność elementów skandalizujących i polifoniczność, sprawiają że tradycja kultury karnawału stanowi jedno z podstawowych źródeł inspiracji poetyckiej Vaska Popy.

#### **2.4.3. *Sporedno nebo* – wątki alchemiczne w poezji Vaska Popy**

---

<sup>610</sup> V. Popa, *Pesme*, *op. cit.*, s. 103.

<sup>611</sup> M. Petrović, *op. cit.*, s. 59.

<sup>612</sup> *Ibidem*, s. 52.

W opisywanym świecie poetyckim dominuje binarność. Przywołane opowieści biblijne o początku i końcu świata wyznaczają jej zasadnicze zbiory wartości zogniskowane wokół tematu życia i umierania, przy czym należy odnotować, że życie najczęściej zostaje uchwycone w sytuacji ekstremalnej, to jest w chwili przesilenia ku śmierci. Skłonność poety do sprawdzania owych wyjściowych wartości w sytuacjach odwrócenia znaczeń (do jakich należy na przykład zamiana miejsc i ról) oraz dawka humoru z jaką to czyni, pozwala interpretatorowi na przykład na uaktualnienie tradycji karnawału. Nadal jednak z takiego usytuowania rzeczy nie wynikają odpowiedzi na naturalnie implikowane pytania o Absolut. Być może dlatego, że poeta każdorazowo pytania takie sprowadza do konstrukcji retorycznych, trzymając się figury paradoksu i zasady *deus absconditus*. Obecność Boga w omawianej poezji wynika z opozycyjnej złożoności bytu i jego implikacji w świecie. Stworzenie bocznego nieba (*sporednog neba*) potwierdza istnienie nieba właściwego, stanowiąc odpowiedź człowieka na boski porządek rzeczy, bez tej odpowiedzi istnienie Boga byłoby bezzasadne – tak jak bez poszukiwań nie można mówić o skrytości rzeczy. Potwierdzona zatem *a priori* przez strukturę rzeczywistości metafizyka poezji Vaska Popy nie wymaga żadnych rozstrzygnięć ostatecznych, prowokuje jednak do odnalezienia klucza do struktury owej gwarantowanej przez Absolut materii świata przedstawionego.

Tego klucza dostarczyła poecie tradycja alchemiczna<sup>613</sup>, która najpełniej ujawniła się w tomiku *Sporedno nebo*<sup>614</sup>, a szczególnie w cyklu *Podražavanje sunca*, będącym prawdziwym *magisterium* alchemii. Pierwszy z wierszy cyklu wprowadza czytelnika do aktu przemiany. Kiedy jest mowa o śmierci Słonecznego Ojca, przypomina się też o jego synu, którego można przyrównać do Merkuriusza, znanego w alchemii symbolu zjednoczenia

---

<sup>613</sup> O zainteresowaniach poety alchemią świadczy zawartość jego biblioteki, gdzie między innymi można było znaleźć takie dzieła jak: *Vom lebendigen Glaube* (J. Böhme), *René Guénon et la sagesse* (L. Meroz), *Théories et symboles des alchimistes: la grandoeuvre* (A. Poisson), *La parapsychologie* (R. Amadou), *The Mirror of Magic* (K. Seligmann), *The Rosicrucians: Their Rites and Mysteries* (H. Jenninks), *L'Eau et les rêves* (G. Bachelard), *De l'alchimie a la chimie* (J. Read), *Goldsucher, Goldmacher* (K. Doberer), *L'alchimie au moyen-âge* (W. Ganzenmüller), *Die königliche Kunst: eine Geschichte der Alchemie* (R. Federmann), *Mysterium coniunctionis* (C.G. Jung), *Le Mystère des Cathédrales, Les Demeures Philosophales* (Fulcanelli). J. Novaković wskazuje na źródło alchemicznych zainteresowań Vaska Popy, „na onu mističnu stranu pre svega francuskog nadrealizma na koju Breton ukazuje u drugom manifestu, izjednačavajući nadrealistički poduhvat sa alhemičarskim traganjem” - J. Novaković, *Elementi nadrealizma u poetici Vaska Pope*, *op. cit.*, s. 69. Natomiast N. Radulović (*Alhemija u poezji Vaska Pope*, [w:] *Srpska književnost i evropska književnost. 40 naučni sastanak slavista u Vukove*, Beograd 2011, s. 536) podkreśla wpływy zainteresowanej okultyzmem i ezoteryką grupy Mediala na twórczość Vaska Popy, który obracał się w jej kręgach (a nawet jej członkom – Leonidowi Šejce, Miro Glavurticiowi, Olji Ivanicki, Miliciowi Stankoviciowi, Bogdanu Bogdanoviciowi – poświęcał swoje wiersze).

<sup>614</sup> „Vasko Popa je u *Sporedno nebo* ugradio jednu znatnu simbološku erudiciju; simboli koje on upotrebljava javljaju se u slikama i u mehanici drevnih mitova, u medijevalnoj ezoterici, u iskustvu alhemičara – kao i u savremenim, monografskim i komparativnim delima koja se bave simbolologijom” – I.V. Lalić, *Poezija Vaska Pope*, „Književnost” 1970, nr 4, s. 327.

przeciwieństw. To o nim mówi się bowiem *filius solis*, czyli syn słońca, ponieważ planeta Merkury znajduje się właśnie najbliżej Słońca. Wprowadzenie tej postaci na poetycką scenę stanowi zapowiedź alchemicznej przemiany, która jest sygnalizowana już w pierwszym wersie: „Na tri koraka od vrha neba”<sup>615</sup> – zaczyna opis poetycki podmiot liryczny, przy czym zauważyć należy, że wszelka triada stanowi atrybut wspomnianego Merkuriusza. Przemiana podkreślona jest także przez kolory: „sunce prolazi kroz zelenu i crvenu boju, što može uputiti na kontrast no pominjanje ovih boja u alhemiji kao zelenog i crvenog lava koji se bore simbolizujući tako različite procese na materi”<sup>616</sup>. Wiersz *Smrt sunčevog oca* przez uobecnienie motywów życia i śmierci przywołuje stale obecną w poezji Vaska Popy myśl o jedności przeciwieństw. Śmierć słońca umożliwia bowiem dalsze zmiany, nie stanowi zatem ostatecznego końca, ponieważ dając nowe możliwości – „naučićemo mrak ovaj da sija”<sup>617</sup>, raczej stanowi punkt wyjścia.

Zacytowane słowa brzmią jak odnalezienie *medicina*, które zostało wyrażone w obrazie nocy tulącej ślepe słońce: „Raširenih ruku / Samo je noć izišla / U susret slepom suncu”<sup>618</sup>. W tym momencie należy przypomnieć, że Merkuriusz w klasycznej tradycji alchemicznej jest duszą Słońca i jego cienia Księżyca. Ich połączenie pozwala dotrzeć do *arcanum* (substancji tajemnej), zwanej siarką sztuki. Pozwala ona rozpocząć dalszy z etapów przemiany. Trzeba bowiem pamiętać, że dokonał się już właściwy dla pierwszego etapu alchemicznej przemiany proces kalcynacji (słońce z nieba schodzi za horyzont, poddając się zanikowi) oraz rozpadu:

Jutro je u pečalbi  
S one strane neba  
Nije na svome pragu

Podne je nisko palo  
Vucara se s munjama  
Nikad nije kod kuće

Veče u svet odišlo  
S posteljom na leđima

---

<sup>615</sup> V. Popa, *Sporedno nebo*, Beograd 1968, s. 43.

<sup>616</sup> N. Radulović, *op. cit.*, s. 532.

<sup>617</sup> V. Popa, *Sporedno nebo*, *op. cit.*, s. 43.

<sup>618</sup> *Ibidem*, s. 44.

Prosi na nekoj zvezdi<sup>619</sup>.

Natomiast utwór *Sukob u zenitu* można interpretować w kontekście procesu krzepnięcia, trzeciego etapu alchemicznej przemiany. We wspomnianym procesie dochodzi zwykle do podziału substancji na poszczególne składniki. W wierszu Vaska Popy są nimi niebieskie i czarne słońce, które sytuują się względem siebie w opozycji, wyrażając w ten sposób odwieczny biegunowo sytuowany porządek ducha i materii:

Rodilo se modro sunce  
Pod levim pazuhom neba  
Rodilo se crno sunce  
Pod desnim pazuhom neba<sup>620</sup>.

Wiersz ten wskazuje na pierwotny stan materii, punkt wyjścia dla *opus magnum*, które dokonuje się w atanorze, tu symbolizowanym przez kulę („Penje se modro penje crno / Prema kuli u zenitu”<sup>621</sup>), choć ze względu na swego rodzaju warstwowość przedstawianej przestrzeni, obraz alchemicznego pieca symbolicznie obejmuje cały wiersz. Symbolika przestrzeni wiersza pokrywa się bowiem z kosmicznym przesłaniem funkcji atanora: kopułą wyrażone zostaje niebo (w wierszu Popy czarne słońce rodzi się pod „pazuchą” nieba), w części środkowej atanora – gdzie znajduje się jajo chaosu, odzwierciedla się świat („Sišli smo goli u sebe”<sup>622</sup> – mówi podmiot liryczny w połowie wiersza), w dolnej części pali się zaś ogień podziemi: „Otvaramo krtičnjake / Šapućemo tajno ime / Svog zavičajnog sunca”<sup>623</sup>. W ten oto sposób podmiot liryczny opowiada o początkach wielkiego dzieła, które rozpoczyna się właśnie od *katabasis*, czyli zejścia do Podziemi. Fazę *nigredo* symbolizuje także obecność Merkuriusza, związanego z każdą triadą: „Zlatan tronožac iz kule / Krenuo je na tri strane”<sup>624</sup>. W trzech pierwszych wierszach pojawiają się kolejno przedstawione bezpośrednio lub pośrednio: Słońce (*staro sunce, sin sunčević*), Księżyc (pod osłoną nocy) i Ziemia (humorystycznie wyrażona przez kretowiska, miejsce przebywania ludzi – „sišli smo dole u

---

<sup>619</sup> V. Popa, *Sporodno nebo*, op. cit., s. 44.

<sup>620</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>621</sup> *Ibidem*.

<sup>622</sup> *Ibidem*.

<sup>623</sup> *Ibidem*.

<sup>624</sup> *Ibidem*.

sebe”<sup>625</sup>). W połączeniu te symbole wyrażają właśnie istotę Merkurego. W tradycji alchemicznej Słońce oznacza wolę, Księżyc wyobraźnię, Ziemia wcielenie zamierzeń i pomysłów w życie. Nad całością czuwa Merkury, który imaginację opanowuje siłą woli i którego zadaniem jest przemiana ziemi w niebo<sup>626</sup>. Tym samym zrozumiały zaczyna być tytuł tomiku *Sporedno nebo* (tłumaczony na język polski przez Andrzeja Mandaliana jako *Boczne niebo*<sup>627</sup>, choć może ono oznaczać także zapasowe lub po prostu drugie niebo). Koresponduje on ze znaczeniem poetyckiego laboratorium, w którym pracuje się nad przemianą ziemi, to jest miejsca pobytu ludzi, w niebo. W tym poetyckim laboratorium za piec alchemiczny służy ludzka dusza, a pomocnymi narzędziami są serce i ręce, o czym mówi czwarty wiersz cyklu *Podražavanje sunca*:

Prostiremo pola duše  
Uz jednu padinu neba

Smišljamo trapezu  
Od svojih skamenjenih dlanova  
Na samom vrhu neba

Prostiremo pola duše niz drugu padinu neba

Gradimo postelju  
Od svoga razlistalog srca  
Na izlazu iz neba<sup>628</sup>.

Wiersz *Ponoćno sunce* obfituje w wiele dalszych symboli alchemicznych wyrażonych bardziej bezpośrednio. Na początku utworu znów pojawia się czarny kolor rozpadu (piąty wiersz cyklu odpowiada zatem piątemu procesowi wymienianemu przez alchemików – gniciu). Pojawia się także jajo filozoficzne (*ovum philosophicum*), w którym się cały proces materialnie dokonuje, przemiana duchowa powinna mieć miejsce w sercu, tam według alchemików następuje jej prawdziwy proces:

---

<sup>625</sup> *Ibidem*.

<sup>626</sup> Więcej o symbolach alchemicznych w kontekście psychologii por. C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009.

<sup>627</sup> V. Popa, *Boczne niebo*, tłum. A. Mandalian, Warszawa 1975.

<sup>628</sup> V. Popa, *Sporedno nebo*, *op. cit.*, s. 46.

Iz golemog crnog jajeta  
Izleglo nam se neko sunce

Sijalo nam je na rebrima  
Otvorilo je nebo širom  
U grudima našim sirotim<sup>629</sup>.

Ostatni wiersz symbolicznie przedstawia serce osierocone, czyli pozbawione miłości. To jedna z najbardziej pesymistycznych diagnoz dotyczących ludzkości, jaka pojawia się w twórczości Vaska Popy. Brak miłości w ludzkich sercach sprawia, że w konsekwencji zamiast kamienia filozoficznego pojawia się kamień nagrobny. Nie można się jednak zgodzić z Nemanją Radulovićem czy Vladą Uroševićem, jakoby można było w omawianej twórczości dostrzec „relativizovanje alhemije, prikazivanje neuspeha procesa, njegove pogrešne usmerenosti i lošeg ishoda”<sup>630</sup>. Błąd nie wynika bowiem z zastosowanej metody, ale z braku przygotowania adepta. Atanor działa – „pozlatilo je u nama sve”<sup>631</sup> – mówi podmiot liryczny, ale „ozelenilo nije ništa”<sup>632</sup>. Kolor zielony tu nawiązujący do witalności przyrody oznacza życie, które w zaprowadzonym procesie nie ma możliwości się przejawiać, ponieważ nie są spełnione podstawowe warunki, miejsce duchowej przemiany – serce jest pozbawione miłości. Miłość przedstawia się zatem jako kamień filozoficzny, gwarant duchowej przemiany, bez którego przebieg procesu jest zagrożony, czy właściwie niemożliwy.

Bez miłości proces transformacji przebiega dalej, dokonuje się – ale w sposób nieprzewidywany, zaś zdziwiony przebiegiem rzeczy podmiot liryczny sam siebie zapytuje:

Iz čije li je glave ispalo  
Ovo kopile jednooko

Za kime sada zvera  
Za kime se kotrlja  
Po nebeskoj ledini

---

<sup>629</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>630</sup> N. Radulović, *op. cit.*, s. 533.

<sup>631</sup> V. Popa, *Sporedno nebo*, *op. cit.*, s. 48.

<sup>632</sup> *Ibidem*.

Zašto nam meru uzima<sup>633</sup>.

Interpretator może domyślać się, że efektem całego procesu, którego siłą kierują nie emocje, ale rozum jest pieniądz<sup>634</sup>. Cykl zamyka smutne podsumowanie o przemianie serca w niewolnika: „Od tada svako od nas nosi / Na teškom lancu svoje srece / Vezano za jedno verno rebro”<sup>635</sup>.

Żaden inny cykl już w tak zwarty sposób nie wykorzystuje tradycji alchemicznej. Poszczególne jej elementy są jednak obecne na przestrzeni całego tomiku *Sporedno nebo*, a także rozproszone pojawiają się w całej twórczości Vaska Popy, zauważalne są pewne wariacje i motywy z tejże tradycji zaczerpnięte. Należy do nich przede wszystkim obecność specyficznych kombinacji liczbowych, wykorzystywanie symboliki ciał niebieskich, a także postać samego ich interpretatora – Gwiazdźiarza, obraz Uroborosa i motyw pieca alchemicznego oraz sam temat przemiany.

Obecność specyficznych znaków i kombinacji matematycznych wyraża się przez metaforę zera, stosunek symbolicznych liczb trzy i cztery, siódmkę oraz liczbę dwanaście. Cyfra zero jest bohaterem lirycznym utworu *Zaboravan broj*. W wierszu tym stanowi ona wyraz doskonałości, ale w pewnym sensie spaczony, nieudany, tym samym przypomina wspomniany już produkt nieudanej alchemicznej przemiany – obce słońce (*strano sunce*), owo „jednooko kopile [koje – przyp. moje] nam meru uzima”<sup>636</sup>. Zapomniana liczba – tak jak obce słońce – pozbawione jest miłości, dlatego jej funkcje są zaburzone i wpływają na omylność procesów:

Delio se množio

Oduzima se sabirao

I uvek ostajao sam

Prestao je da računa sa sobom

I zaključao je u svoju okruglu

I sunčanu čistotu<sup>637</sup>.

---

<sup>633</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>634</sup> V. Urošević na podstawie wskazanych nieprawidłowości opisywanego procesu zauważa aluzję pomiędzy atanorem a elektrownią jądrową; por. V. Urošević, *Atanorot na Vasko Popa*, „Razgledi” 1991, nr 1-2, s. 12-15.

<sup>635</sup> V. Popa, *Sporedno nebo*, *op. cit.*, s. 50.

<sup>636</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>637</sup> *Ibidem*, s. 12.

Miodrag Petrović, jak i wielu innych badaczy, interpretuje ten utwór jako opowieść o stwarzaniu świata, ale jednocześnie podkreśla, że mowa jest o „jednom loše stvorenom svetu, o jednom svetu pogrešno zamišljenom”<sup>638</sup> – przy czym zaznacza, że „računska operacija je modus reči, modus duha koji stvara. To nerazlikovanje deljenja od množenja, oduzimanja od sabiranja, samo je posredan način kojim se objašnjava pogrešno ustrojstvo sveta od kojeg i potiče njegova grkost, njegovo zlo i njegov trajni nemir”<sup>639</sup>. Stale należy jednak pamiętać, że czytelnik porusza się w obszarze bocznego nieba, czyli nie w świecie zdominowanym przez Boga, ale ludzkie eksperymenty, bo za takie należy uznać działania człowieka w świecie, które bazują na kruchych fundamentach i zmierzają do niejasnego celu, o czym mowa jest w następnym wierszu *Ohola greška*:

Šta sve nije izmislila

Ne bi li dokazala

Da u stvari ne postoji

Izmislila je prostor

Dokaze svoje u njega da smesti

I vreme da joj dokaze čuva

I svet da joj dokaze vidi<sup>640</sup>.

Zero w poezji Vaska Popy stanowi symbol ludzkiej niedoskonałości, mechanicznej precyzji, do której dąży współczesny człowiek.

Jej opozycję stanowi liczba siedem, której średniowieczną symbolikę jako liczby boskiej doskonałości wykorzystuje autor<sup>641</sup>. *Sporedno nebo* podzielone jest na siedem cykli, a każdy z nich zawiera po siedem utworów. Siedem to również ważna liczba w alchemii ze względu na identyfikację siedmiu metali planetarnych<sup>642</sup>. Taki rozbiór rzeczy sygnalizuje

---

<sup>638</sup> M. Petrović, *op. cit.*, s. 72.

<sup>639</sup> *Ibidem*. Utwór *Zaboravan broj* podobnie jak następujący po nim *Ohola greška* można traktować jako trawestację przypowieści o stworzeniu świata i grzechu pierworodnym (*Ibidem*), ale przypisanie takich konotacji byłoby daleko idącym uproszczeniem w odniesieniu do bogatej znaczeniowo poezji Vaska Popy.

<sup>640</sup> V. Popy, *Sporedno nebo, op. cit.*, s. 14.

<sup>641</sup> Por. hasło: *Siódemka* w D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 46-48.

<sup>642</sup> Na oczywistą asocjacje alchemiczną występującego w poezji Vaska Popy motywu siódemki wskazuje V. Urošević: „Svakom iole pažljivijom čitaocu odmah će pasti u oči stroga kompozicija zbirke *Sporedno nebo*: pesnik je knjigu podelio na sedam ciklusa, a svaki ciklus sadrži sedam pesama. Insistiranje na broju sedam u arhitekturi ove zbirke vodi naše asocijacije ka alhemiji [...]. Sedam koji stoji u osnovama kompozicije ove zbirke Vaska Pope, jedan je od ključnih brojeva alhemije [...]. Ka alhemiji [...] naše asocijacije vode i brojni

znaczenie roli, jaką przydaje Vasko Popa sztuce poetyckiej. Nadaje się jej bowiem moc kosmiczną, a interpretator ponownie zmierza się ze Słowem, któremu zwraca się jego majestat. Ivan Lalić zwraca także uwagę, że

istovremeno, broj sedam predstavlja jedinstvo principa zastupanih brojevima četiri i tri, što znači i upisivanje ili superimponiranje trougla, koji označava nebo, četvorougla koji označava zemlju; najzad broj sedam oblikuje osnovne serije tonova, boja i planetarnih sfera; gotovo sva ova značenja su za pesnikovu intenciju izrazito funkcionalna<sup>643</sup>,

co pošviadcza między innymi utwór *Mudar trougao*:

Bio jednom jedan trougao  
Imao je tri strane  
Četvrtu je skrivao  
U svome užarenom središtu<sup>644</sup>.

Z obecnošću tradycji alchemicznej wiąże się także występująca w poezji Vaska Popy liczba dwanaście, ze względu na kontekst w jakim się pojawia sugerująca zodiakalne konstelacje: „U kotlu dvanaest oblaka / U oblacima mlado sunce”<sup>645</sup>.

Wskazany fragment to jeden z wielu przykładów kosmicznego porządku w tomiku *Sporedno nebo*. Budowany jest on centralnie ze Słońcem jako punktem dominującym. Księżyc nie jest wspomniany bezpośrednio, ale ujmowany jako Słońce o wartości ujemnej – Crno Sunce. Tło stanowi niebo z gwiazdami rozproszonymi lub zebranymi we wspomniane konstelacje. Świat podzielony jest na cztery strony, dominują cztery żywioły: ogień, woda, ziemia i powietrze. Istotną rolę odgrywają także kolory:

---

rekviziti, metafore i slike ove poezije; neki naslovi pesama, kao što su *Plodan žar*, *Ponoćno sunce*, *Trudva mraka*, *Zmaj u utrobi*, nose u svom likovnom elementu nesumnjive oznake alhemijske simbolike” - V. Urošević, *Na temeljima drevnih znamenja. Numerološka simbolika u kompoziciji dela nekih savremenih jugoslovenskih pesnika*, „Gradina” 1983, nr 8, s. 36-37. Nie należy jednak zapominać o bogactwie tradycji w twórczości Vaska Popy i przywołać tezę V. Minicia, który w kompozycji *Bocznog nieba* odnajduje elementy tradycji ludowej: „Pesnik je, verovatno, u kompozicionoj strukturi svoga dela ovaplotio ideju narodnog predanja po kome u svemiru postoji sedam nebeskih kola” - B. Minić, *Jedna savremena poetska alegorijska vizija kosmosa*, „Stvaranje” 1968, nr 23, s. 1085.

<sup>643</sup> I.V. Lalić, *Poezija Vaska Pope*, „Književnost” 1970, nr 4, s. 327.

<sup>644</sup> V. Popa, *Sporedno nebo*, *op. cit.*, s. 15.

<sup>645</sup> *Ibidem*, s. 70.

Boje u pesmama često upućuju na tok alchemijskih operacija. Njihov redosled jeste raspad prvobitne materije označen crnim, njen prolazak kroz belu fazu te nastanak eliksira, kamena filozofa, transmutacije koja se označava crvenim; javlja se i zelena boja čija simbolika varira (prva tvar, još savršeni oblik kamena, živa koja razjedna itd.)<sup>646</sup>

Motyw Uroborosa pojavia się przede wszystkim w kontekście motywu otoczaka. Kiedy pierwszy raz wspomina się w poetyckim *opus* Popy o tym kamieniu (cykl *Belutak*, tom *Nepočin Polje*), jego kształt przybliżany jest przez skojarzenie z formą pełzająca, zawinięta:

Miče se  
Bestidnim hodom vremena  
Sve drži u svom strasnom  
Unutrašnjem zagrljaju<sup>647</sup>.

W dalszych wersach natomiast mówi się o żmii w sercu otoczaka, którą uwolnili uliczni chuligani, ona zaś rozbudzona uciekła i połknęła horyzont, który wcześniej sobą oplotła: „Žmija se oko vidika obvila / ko jaje ga progutala”<sup>648</sup>.

Motyw pieca alchemicznego przejawia się na różne sposoby. Występuje pod postacią kuli, jak to ma miejsce w utworze *Užaren poljubac*: Šta radite bez moje plave slave / U svojoj mekoj kuli sklonoj padu<sup>649</sup> lub tradycyjnie jako atanor, co przedstawiają dalsze wersy wspomnianego utworu, kiedy mowa jest o dolnym i górnym kotle. Piec alchemiczny został również wyrażony graficznie jako znak tomiku *Sporredno nebo*. Jego obraz (dwa kotły połączone ze sobą spodnią częścią, odwrócone w stosunku do siebie na zasadzie odbicia lustrzanego), jak przypomina Vesna Cidilko, stanowi emblemat nawiązujący do treści utworu *Ješan dim*<sup>650</sup>:

Napustio si ti nas na dnu  
Svog ispražnjenog donjeg kotla  
Zašto me niste tražili

---

<sup>646</sup> N. Radulović, *op. cit.*, s. 532.

<sup>647</sup> V. Popa, *Sporredno nebo*, *op. cit.*, s. 109.

<sup>648</sup> *Ibidem*, s. 110. Opierając się na tych zacytowanych słowach, Vesna Cidilko z motywem *Uroborosa* wiąże także korespondencję pomiędzy nazwą tomiku *Nepočin-polje* i tytułem oraz treścią jego znaku *Oko u polju (Uroborosa)* - V. Cidilko, *op. cit.*, s. 250.

<sup>649</sup> V. Popa, *Sporredno nebo*, *op. cit.*, s. 59.

<sup>650</sup> Por. V. Cidilko, *op. cit.*, s. 250.

Dok me isti dim snosio

Traži ti sad nas na ivici

Svog prevrnutog donjeg kotla<sup>651</sup>.

W utworach Vaska Popy dostrzeć można ponadto różne elementy wiążące się z piecem alchemicznym: zlewki (*Jedinstvo suprotnosti*), trójnóg, element podtrzymujący atanor (*Stradanje zlatnog tronošca*) czy jajo filozoficzne (*Ponoćno sunce*). Stanowią one jego *pars pro toto* w opisywanej poezji, ale piec ten bywa również zastąpiony szerszym pojęciem – laboratorium. Skojarzenie z laboratorium budzi także sama koncepcja poety odnosząca się do bocznego nieba. W nim pełno jest różnych substancji, które dobrane są w kontrastowy sposób. Tu się łączy, dzieli, mnoży, aby wykorzystując trochę metodę przypadku, sprawdzić co powstanie z takich relacji.

Najważniejsze z procesów można ująć *in minus*, kiedy relacja przeciwieństw dotyczy alienacji poszczególnych elementów rzeczywistości, natomiast *in plus* – ich zjednoczenia. Jeden z wierszy tomiku *Rez* (o znamienym tytule *Jedinstvo suprotnosti*) bezpośrednio mówi o pracy alchemika nad uzyskaniem doskonałego połączenia:

Sav okupan u znoju

Četvorooki radnik se smeje

I upire gvozdenom šipkom

U pokretna vrata livnice

Vidiš ih

Širom su otvorena

I leti i zimi<sup>652</sup>.

*Coniunctio oppositiois* (zjednoczenie przeciwieństw) jest procesem najważniejszym, tym samym motyw przemiany (transmutacja) staje się podstawowym w omawianej twórczości. Celem każdego alchemika było odnalezienie odpowiedniego środka umożliwiającego transmutację w formę doskonałą. W wierszach Vaska Popy ślady tych poszukiwań zogniskowały się zasadniczo wokół trzech symboli umożliwiających przemianę. Są nimi ręka,

---

<sup>651</sup> V. Popa, *Sporedno nebo*, op. cit., s. 53.

<sup>652</sup> V. Popa, *Rez*, Novi Sad 1982, s. 19.

otoczak oraz kostur. Ręka w analizowanej tu poezji pełni podobną rolę jak *manus philosophorum* w alchemii, stanowi bowiem znak mocy demiurga w ciele ludzkim. Bywa że pojawia się niczym *deus ex machina*: „Ruka se iz zemlje javila / U vazduh hitnula belutak”<sup>653</sup>. Jej rola jest twórcza, ma zdolność stwarzania nowych światów: „Eno belutka / Ostao je tvrdoglav u sebi / među svetovima svet”<sup>654</sup>. Bardzo często motyw ręki pojawia się w kontekście sfery miłości: „Ruku tvojih da nije / sunce ne bi nikad / u snu našem prenoćilo”<sup>655</sup>.

O związku między motywem ręki a kontekstem miłości zaświadcza już wcześniej przytoczony fragment. Otoczak (*belutak*) stanowi zarówno poetycki odpowiednik kamienia filozoficznego - *lapis philosophorum* (swą nazwą nawiązuje jednak do tradycji ludowej<sup>656</sup>), jak i symbol miłości<sup>657</sup>, o czym mówi utwór o wymownym tytule *Ljubav belutka*:

Jedino ga ona [beskrajnost] razume  
Zagrljaj njen jedini ima  
Oblik njegove želje  
Mutave i bezdane<sup>658</sup>.

Miłość to niezwykła siła, która niczym kamień filozoficzny ma moc przemieniania, o czym czytelnik dowiaduje się z cyklu *Podražavanje sunca*. Ale zważywszy na to, że „Popin belutak je i belutak prirode ali i jedna opredmećena i inkarnirana apstrakcija”<sup>659</sup>, otoczak spełnia również inne zadanie – „iz žudnje za tim neostvarivim zagrljajem belutku se javljaju sramotni nagoni: on hoće da izađe iz samog sebe; on se preseljava u svoju senku”<sup>660</sup>, jak to ma miejsce w utworze *Pustolovina belutka*:

Tesno mu je u sebi  
U rodenom telu  
Izišao je

---

<sup>653</sup> V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 112.

<sup>654</sup> *Ibidem*, s. 112.

<sup>655</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>656</sup> Zob. S. Samardžija, „*Tragom rodne ponornice...*” (*Simboli poezije Vaska Pope i usmena tradicija*), [w:] *Poezija Vaska Pope, op. cit.*, s. 161-164.

<sup>657</sup> „*Daleko u nama*, koja predstavlja idejnu i tematsku sintezu zbirke *Kora*; naime, pozitivni princip života – ljubav među ljudima – jeste i oznaka belutka, između mnogih” - N. Timčenko, *Napomena o poemi „Daleko u nama”*, „*Književnost*” 1975, nr 10, s. 301.

<sup>658</sup> V. Popa, *Pesme, op. cit.*, s. 113.

<sup>659</sup> K. Ostojić, *Između stvari i ništavila*, Beograd 1962, s. 85.

<sup>660</sup> M. Pavlović, *Od kamena do sveta*, „*Književnost*” 1991, nr 3, s. 333.

Sakrio se od sebe  
Sakrio u svoju senku<sup>661</sup>.

Miodrag Pavlović, kontynuując rozważania o otoczaku stwierdza: „belutak je dostigao kritičnu tačku svoje dijalektike: on je postao umetnik”<sup>662</sup>. A zatem poetycki otoczek ma siłę kamienia filozoficznego, potrafi przemienić codzienność w poezję, człowieka w poetę<sup>663</sup>.

W całym tym procesie przemiany ważną rolę pełni również kostur (*štap*), w alchemii znany jako *caduceus*. W cyklu *Hodočašća* posługuje się nim podmiot liryczny (*porte parole* poety): „Hodam sa očevim štapom u ruci / Sa upaljenim srcem<sup>664</sup> u štapu”<sup>665</sup>. Kostur ten jest opatrzony przymiotnikiem „ojcowski” i odnosi się do bliżej przedstawionej w kolejnych utworach tego cyklu postaci „jednog sveca, čudotvorca i mitske figure”<sup>666</sup>. Nim św. Sawa daje początek życiodajnemu źródłu (*Savin izvor*), przy jego pomocy broni niebiańskich ksiąg oraz na nim niczym na miotle zlatuje na ziemię (*Život svetoga Save*) i pomaga swoim uczniom-wilkom (*Kovačnica svetoga Save*). W rękach św. Sawy kostur przede wszystkim pełni rolę twórczą: „peva / Pesmu ukrštenih puteva”<sup>667</sup>, rozbudza świadomość, co w poetycki sposób oddają słowa: „mrak na četvoro seče”<sup>668</sup>. Wszystkie te cechy sprawiają, że badacze poezji Vaska Popy uznają, że kostur w całym jego dziele lirycznym symbolizuje tradycję<sup>669</sup>. Ze względu na dalszy kontekst cyklu *Hodočašća*, w którym pojawiają się znaki, słowa, księgi, kartki, można pokusić się o dopowiedzenie – tradycję literacką. Pielgrzym (adept sztuki poetyckiej) trzymając w ręce kostur, ustanawia znak łączności między przeszłością (sakralizowaną i mityzowaną przez postać św. Sawy) a obecnością, tym samym przez zniesienie różnic umożliwia własnym wytworom wieczne trwanie i daje im możliwość stanowienia dzieła<sup>670</sup>. W ten sposób tom *Sporodno nebo* w perspektywie tradycji alchemicznej nabiera cech autotematycznych – alchemia staje się w nim metaforą poezji.

---

<sup>661</sup> V. Popa, *Pesme*, *op. cit.*, s. 114.

<sup>662</sup> M. Pavlović, *op. cit.*, s. 333.

<sup>663</sup> Por. *Kamyk* C.K. Norwida.

<sup>664</sup> W otwartym kontekście tradycji alchemicznej i przy przedstawionych tezach, żarzące serce oznacza gotowość adepta do wykonania *operis magni*.

<sup>665</sup> V. Popa, *Uspravna zemlja*, *op. cit.*, s. 11.

<sup>666</sup> M. Petrović, *op. cit.*, s. 123.

<sup>667</sup> V. Popa, *Pesme*, *op. cit.*, s. 23.

<sup>668</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>669</sup> Zob. M. Petrović, *op. cit.*, s. 123.

<sup>670</sup> Interesującym byłoby rozważenie poruszonych kwestii w świetle zaproponowanej przez H. Blooma teorii wpływu, jednak ujęcie tematu, obrona metodologia i zakres pracy uniemożliwiają takie przedsięwzięcia. Warto jednak w przedstawionym kontekście przywołać słowa: „Interpretować znaczy poddawać rewizji, znaczy bronić

Postać Pielgrzyma z cyklu *Hodočašća* nawiązuje do innej osoby – Gwiazdźdźarza z tomiku *Sporedno nebo*<sup>671</sup>. Czuwa on nad całością kosmicznego układu i procesami z nim związanymi, dlatego odgrywa rolę kluczową. Wcześniej w związku ze znaczeniem liczby siedem dla struktury utworu wspomniano, że wskazuje ona na boską proveniencję sztuki poetyckiej, sztuki Słowa. Gwiazdźdźarz natomiast przedstawiony jako dysponent słowa urasta do roli prawdziwego maga, którego atrybutami jest wyobraźnia i twórczość:

Ostale su za njim njegove reči

Lepše nego svet

[...]

Veće nego ljudi

Ko može da ih izgovori

[...]

Teže nego kosti života

[...]

Niko ne može da ih podigne

Niko da ih obori

Zvezde padaljice glave sklanjaju

U senke njegovih reči<sup>672</sup>.

Miodrag Petrović mówi o tym utworze, że jest to „svojevrсна pohvala ljudskoj reči”<sup>673</sup>, wyniesienie słowa zdolnego samo przez się do tworzenia nowych światów. Tym samym

---

się przed wpływem. Powracamy tu do gnostyckiej formuły, zgodnie z którą wszelkie czytanie i wszelkie pisanie stanowi rodzaj wojny obronnej, a czytanie jest kłamliwym przepisywaniem (mis-writing), pisanie zaś kłamliwym odczytywaniem (mis-reading). Formuła ta jest gnostycka, ponieważ dla gnostyków nieznanym Bóg to każdy prekursor, a demiurg zniekształcenia (misprision) to każdy adept. A jednak każdy nowy poeta stara się postrzegać swego prekursora jako demiurga i dojrzeć poza nim nieznanego Boga, podczas gdy w skrytości ducha wie, że być mocnym poetą, znaczy być demiurgiem” - H. Bloom, *Kabbalah and Criticism*, New York 1975, s. 64; cyt. za A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma*, Kraków 2004, s. 58.

<sup>671</sup> Por. słowa z wiersza *Hodočašća*: „Stopala mi sriču slotu / Koja mi sveti put spisuje / Crtam ih štapom po pesku / Pred spavanje / Na svakom konačištu / Da mi se iz sećanja ne izbrišu / Daleko sam još od toga / Da ih odgonetnem / Za sada mi na vučje sazvežđe liče” - V. Popa, *Uspravna zemlja, op. cit.*, s. 11.

<sup>672</sup> V. Popa, *Sporedno nebo, op. cit.*, s. 11.

<sup>673</sup> M. Petrović, *op. cit.*, s. 71.

postać Gwiazdździarza ze względu na wskazany kontekst można przyrównać do alchemika, a także uznać za figurę, pod którą skrywa się poeta.

Kreacja postaci Gwiazdździarza-alchemika to nie jest jedyna sposobność poety, która by mu dawała tego rodzaju możliwość konfrontacji, przyrównywania poezji do alchemii. Jovica Aćin w swoim opracowaniu *Teorija oblaka* na podstawie analizy wiersza *Raspra o rosi* (pochodzącego z tomiku *Rez*) dowodzi istnienia powiązań semantycznych między odautorską koncepcją dzieła sztuki poetyckiej a jej metaforycznym wyrazem i aluzjami wobec warsztatu pracy alchemika. Wiersz *Raspra o rosi* stanowi przykład tekstu, w którym nawiązania do alchemii są bezpośrednie. Wspomina się w nim z nazwy słynny piec alchemiczny atanor i mistrza Fulcanello, jego ucznia oraz *opus magnum*. Ze względu na osobisty ton tomiku *Rez* i możliwość czasoprzestrzennej identyfikacji w prywatnym świecie Vaska Popy (dedykacje, miejsca w których przebywał, wątki autobiograficzne) podmiot liryczny w wierszu *Raspra o rosi* można utożsamiać z *porte parole* poety. Odszyfrowanie tych danych umożliwia dojście do tych samych wniosków, o których mówił w swoim studium Jovica Aćin. W poetyckiej myśli Vaska Popy artysta jawi się jako adept tajemnej sztuki. Nauka z niej płynąca zawiera się w słowach: „Trube da je voda H<sub>2</sub>O / I ne sanjaju da su oblaci / Takođe planete<sup>674</sup>. Powyższy cytat przypomina sytuację z wiersza *Zvezdoznančeva ostavština*. Mistrz podkreśla bowiem istotę siły wyobraźni (która skrywa się pod metaforą atanora) – wszystko przezeń przepuszczone może coś znaczyć, natomiast nadając znaczenie powołuje się rzeczy do istnienia. Sztuka (poetycka) została przyrównana do *opus magnum*, sam zaś poeta jawi się jak alchemik, a wyobraźni poetyckiej nadano rolę Atanora. „A zar pesma nije svojevrсно pretvaranje svega i svačega u čisto zlato umetnosti?”<sup>675</sup> – pyta Damjan Antonijević, dalej konstatując: „I jednom i drugom Atanor je čista imaginacija. Ali veledelo je moguće i u drugim sferama. Veledelo je i ljubav. Ljubav je svojevrсно alhemijsko Veledelo, kamen mudrosti. Tako se može čitati trinaesta [...] paralelna pesma *Visoka škola ljubavi*”<sup>676</sup>. Choć z podanym akurat przykładem utworu o sile miłości można by polemizować, to jednak wracając do cyklu *Podražavanje sunca*, trudno tezie tej zaprzeczyć.

*Raspra o rosi* to nie jedyny wiersz, w którym nawiązania alchemiczne są bezpośrednie i ponownie nasuwają skojarzenia pomiędzy warsztatem alchemika a poety. Nemanja Radulović wskazuje na utwór *Propast radionice* jako jeden z tych, które „prelaze u

---

<sup>674</sup> V. Popa, *Rez, op. cit.*, s. 27.

<sup>675</sup> D. Antonijević, *op. cit.*, s. 361.

<sup>676</sup> *Ibidem*.

jednu vrstu citatnosti<sup>677</sup>. Utwór ten zbudowany na figurze gry żywiołów (oraz opozycjach góry i dołu) stanowi aluzję do Szmaragdowej Tablicy<sup>678</sup>, najważniejszego dla różokrzyżowców i alchemików tekstu okultystycznego:

Vatra zahvata radionicu  
radionica leti u vazduh  
Voda guta radionicu  
Radionica propada u zemlju<sup>679</sup>.

Cały utwór zbudowany jest na piętrzonej paradoksie, choć jak słusznie zauważa Nemanja Radulović, „paradoksalnost ovde ne dolazi od jezika same alhemije [...] – nego upravo od njegovog negiranja. Zato i sledi određivanje kroz kvalitete kao negativne – zemlja je gladna, voda žedna, vazduh se guši, vatra zebe, i dalje u duhu paradoksa”<sup>680</sup>. Owa paradoksalność pochodzenia raczej gnostyckiego nie daje zatem upragnionego *coniunctio oppositionis* – „ogledi se prekidaju”, jak stwierdza podmiot liryczny, ustalony już *porte parole* poety. Aż do chwili, kiedy:

Šegrti su naučili  
Da su majstori skrpljeni  
Od malo vatre malo vode  
Malo zemlje i malo vazduha<sup>681</sup>.

Nie można dalej przyjmować za Radulovićem jego negatywistycznej teorii, jakoby tradycja alchemiczna w twórczości Vaska Popy nie funkcjonowała jako „izvor kreativnih, mitotvornih simbola nego je obojena pesimizmom”<sup>682</sup>. Wprost przeciwnie w alchemicznej jedności przeciwieństw dostrzega się złoty środek dla historii literatury rozumianej w sensie Bloomowskim jako akt walki pomiędzy poprzednikami-Mistrzami a kontynuatorami. Gnostycka dialektyka tradycji występująca w myśli Harolda Blooma i fragmentach utworu *Propast radionice*:

---

<sup>677</sup> N. Radulović, *op. cit.*, s. 534.

<sup>678</sup> Por. I.V. Lalić, *op. cit.*, s. 330.

<sup>679</sup> V. Popa, *Nedovršene pesme iz rukopisa*, Lepa Varoš 1997, s. 56.

<sup>680</sup> N. Radulović, *op. cit.*, s. 535.

<sup>681</sup> V. Popa, *Nedovršene pesme iz rukopisa*, *op. cit.*, s. 56.

<sup>682</sup> N. Radulović, *op. cit.*, s. 535.

Šegrti skaču majstorima za vrat  
I penju im se na glavu  
I proglašavaju sebe majstorima  
Novi majstori ne gube vreme  
Zakopavaju stare majstore  
U temelje radionice

Kreću na sve strane sveta  
U potragu za novim šegrtima<sup>683</sup>

zostaje zastąpiona przez ideę alchemików dotyczącą idei jedności przeciwieństw: „Šegrti ne gube vreme ni sada / Jedu preko dana majstore / I postaju preko noći majstori”<sup>684</sup>. Wówczas – „Ogledi se nastavljaju”<sup>685</sup>. Dochodzi do zatarcia granic i „dzięki temu adept osiąga wieczność, ponieważ przestaje być kimś, kto przyszedł za późno, dla kogo tradycja jest utraconą w przeszłości pełnią; teraz jest kimś najwcześniejszym na świecie. Odwrócenie porządku czasu oznacza przystąpienie do grona poetów na własnych warunkach, oznacza odtworzenie pełni tradycji, ale w taki sposób, że teraz jej doskonałość nie zagraża naszemu indywidualnemu istnieniu”<sup>686</sup>. Alchemia w twórczości Vaska Popy pełni rolę szczególną, nie tylko budując świat przedstawiony, ale także stanowiąc odsłonę warsztatu poetyckiego artysty.

---

<sup>683</sup> V. Popa, *Nedovršene pesme iz rukopisa, op. cit.*, s. 56.

<sup>684</sup> *Ibidem*.

<sup>685</sup> *Ibidem*.

<sup>686</sup> A. Lipszyc, *op. cit.*, s. 59.

### 3. Tradycja średniowieczna w ujęciu klasycyzującym. Poezja Miodraga Pavlovicia (1928 - )

Miodrag Pavlović jest artystą bardzo płodnym, piszącym poezję, prozę, utwory o charakterze eseistycznym, dramaty. W jego twórczości nowoczesna poetyka łączy się z ideałami klasycyzmu, niepokój współczesności miesza się z odwołaniami do historii. Pierwsze tomiki (*87 pesama*, 1952; *Stub sećanja*, 1953) są świadectwem obecności nowoczesnej poetyki: świat przedstawiony chyli się ku upadkowi, wypełnia go zbrodnia i gwałt, przenika apokaliptyczna wizja nuklearnej zagłady<sup>687</sup>. Mirko Magarašević w artykule *Moderno u Pavlovićevom pesništvu* podaje swego rodzaju definicje tego, co nowoczesne w poezji Miodraga Pavlovicia:

Moderno BITI, za Miodraga Pavlovića ne znači samo postojati u svakodnevnom, ili biti izložen zamornim dejstvima tekuće stvarnosti, naletima skupih i jeftinih reklamnih pritisaka, biti u potrošačkim opsesijama, ili biti žrtva ideološke interpretacije. MODERNO BITI za pesnika Pavlovića znači sabrati u jedinstvenu žižu imaginacije sve elemente haotične savremenosti i toj zbrci suprotstaviti pojam svesti, energiju duha, senzibilitet i um.

Moderno BITI ne znači pasivno učestvovati u svemu, bez razlikovanja, bez kritičkog stava, bez moralne osude tamo gde je ta osuda neophodna i spasonosna.

Već sam naglasio visoki značaj ironije, sarkazma, satire i parodije kao odrednice moderne poezije<sup>688</sup>.

Szukając jednak wyjścia z tej sytuacji *płynnej nowoczesności*, Pavlović uruchamia już klasycystyczne konteksty, odnajdując schronienie w przyrodzie (*Oktave*, 1957), a przede wszystkim w przeszłości historycznej (*Mleko iskoni*, 1963; *Velika Skitija*, 1968; *Nova Skitija*, 1970; *Hododarje*, 1971; *Svetli i tamni praznici*, 1971), czy też przedhistorycznej (*Zavetine*, 1976; *Karika*, 1977; *Pevanja na Viru*, 1977; *Bekstvo po Srbiji*, 1979; *Vidovnica*, 1979), stając się poetą historii i kultury, który w tym co minione odnajduje korzenie terażniejszości.

W tym chaotycznym i zatimizowanym nowoczesnym świecie, w którym ludzkość ma prawo czuć się zagrożona, Miodrag Pavlović dzięki odwołaniom do przeszłości odnajduje

---

<sup>687</sup> Por. J. Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd 2004, s. 1171.

<sup>688</sup> M. Magarašević, *Moderno u Pavlovićevom pesništvu*, [w:] *Poezija Miodraga Pavlovića. Zbornik radova*, red. S.Ž. Marković, Beograd 1998, s. 39.

poczucie integralności. Fragmentarycznej i czasowo jedynie aktualnej wizji świata poeta przeciwstawia ujęcie całościowe i idee uniwersalne, stanowiące płaszcz ochronny dla wartości humanistycznych. Idea powrotów zawiera się zatem w poetyckich poszukiwaniach wiecznie żywych źródeł piękna i zasada na próbie odgroźnienia od barbarzyńskiej teraźniejszości<sup>689</sup>: „Drevni čovek bolje i tačnije misli u umetnosti i govoru simbola od današnjeg čoveka, i zato mu se čovek kasnijih kultura obraća, da bi našao čvrsto tlo u šumi nasleđenih oblika”<sup>690</sup>. Można zatem stwierdzić, że świat przedstawiony w poezji Miodraga Pavlovića, choć motywowany nowoczesnością (wyływający ze strachu przez tymczasowością i chaosem), zostaje wpisany w siatkę rozwiązań (neo)klasycystycznych, które z historii zapożyczają wizje świata rozumianego komplementarnie i uniwersalnie, w ten sposób stanowiącego odpowiedź na przyrodę – wieczną i jedyną. Dlatego też zapewne

u osnovama poetsko-filozofske misli Miodraga Pavlovića nalazi se sistematično, učeno, uporno i strasno traganje za permanentnim i kontinuiranim tvoračkim energijama, kako onima koje se nahode u postanju i postojanju kosmosa tako i onima koje tvore kulturu i njene uposebljene duhovne forme<sup>691</sup>

a strukturą, do której autor najczęściej się odwołuje jest mit. O jego zdolności do obrony pierwiastka humanistycznego literatury pisze sam autor następująco:

Osećajući opasnosti ishoda koji ga potiru, umetničko delo se brani, i to čini, u našem vremenu, na više načina. Jedan način jeste potenciranje jezičke dimenzije umetničkog dela, to svojom jednostranošću može da ima katastrofalne posledice. Drugi način samoodbrane, svesne ili ne, jeste obnavljanje veza sa mitom. Iako ga ironiše i prekriva, ako ne i potire, literatura u mitu ima svoj povod i uzor. Više preko mita i rituala nego preko jezika literatura se vraća u sklop elementarnih i kosmičkih odnosa i stoji naspram magijskih formula kao jedno humano usavršavanje<sup>692</sup>.

Z mitem poezja dzieli punkt wyjścia, którym jest doświadczenie duchowe, w istocie będące natury religijnej. Ten punkt wyjścia tłumaczy Pavlovića ideał poezji: „ideal pjesme kao

---

<sup>689</sup> Por. Č. Đorđević, *Miodrag Pavlović. Pesnik humanističke etike*, Kragujevac 1984, s. 138.

<sup>690</sup> M. Pavlović, *Misliti početak*, „Književnost” 1982, nr 12, s. 1821.

<sup>691</sup> M. Radulović, *Kulturološko-filozofske ideje Miodraga Pavlovića*, [w:] *Pesništvo i književna misao Miodraga Pavlovića. Zbornik radova*, red. J. Delić, Beograd 2010, s. 149.

<sup>692</sup> M. Pavlović, *Poetika žrtvenog obreda*, Beograd 1996, s. 149-150.

obuhvatne sinteze u neponovljivosti duhovnog iskustva, one vrste sinteze u kojoj se stapaju svi ključni znaci čovjekovog sakralizovanja vremena i prostora, koje je istorijski i civilizacijski osvojio”<sup>693</sup>, który jest zbieżny z neoklasycystycznym ideałem czystej poezji<sup>694</sup>, jaki realizowała poezja Thomasa Sternsa Eliota<sup>695</sup>. Miodrag Pavlović jako jeden z pierwszych serbskich poetów powojennych podkreślał również, że piękno poezji zawarte jest w niej samej, a język poetycki nie służy wyrażaniu banalnych codziennych prawd<sup>696</sup>, ale jest nośnikiem pamięci o tym co było, wyrazem tradycji<sup>697</sup>.

### 3.1. Wokół tematu apokaliptycznego

W tradycji biblijnej poezja Miodraga Pavlovicia upatruje wielkiego źródła inspiracji zarówno w zakresie poetyki (stylizacja biblijna, aluzje gatunkowe, motywy), jak i teorii poezji (temat apokaliptyczny). Tym samym można wskazać na podwójny charakter zapożyczeń biblijnych, jedne z nich wynikają z przyjętej (neoklasycystycznej) poetyki i stanowią niejako ozdobnik myśli poetyckiej, inne natomiast – jak zwłaszcza temat Apokalipsy – budują plan ideologiczny omawianej poezji i stanowią główny składnik myśli poetyckiej. Właśnie jemu warto przyjrzeć się bliżej.

#### 3.1.1. Motyw końca świata

O pierwszym tomiku Miodraga Pavlovicia *87 pesama* (1952) Ljubomir Simović wypowiada się następująco: „Najčešća drama u ovoj knjizi je smrt, najčešća scena te drame je mrak”<sup>698</sup>. Tym samym ujawnia się jeden z pierwszych i najważniejszych, a w panoramicznym spojrzeniu na całą twórczość serbskiego poety, konstytutywny<sup>699</sup> (albowiem wyznaczający

---

<sup>693</sup> J. Delić, *Uz poetike Miodraga Pavlovicia*, [w:] *Pesništvo i književna misao Miodraga Pavlovića*, op. cit., s. 56.

<sup>694</sup> Por. R.P. Warren, *Pure and Impure Poetry*, „The Kenyon Review” 1934, nr 2, s. 228-254.

<sup>695</sup> Wiecej o wpływach poezji S. Mallarmégo, P. Valerego i T.S. Eliota w poezji M. Pavlovicia w: P. Zorić, *Vrhovi. Miodrag Pavlović, Ljubomir Simović, Matija Bečković*, Beograd 1991, s. 56.

<sup>696</sup> Por. P. Zorić, *Miodrag Pavlović. Pohvala svetlosti*, Beograd 2002, s. 8.

<sup>697</sup> „Iz tog uočenja kontinualnosti i radikalnosti uništenja, izrasta i svest o stubu sećanja, o nužnosti pamćenja onoga što nam je prethodilo, i onoga što je protiv tih pretnji upotrebljeno” – Lj. Simović, *O poeziji Miodraga Pavlovića*, [w:] M. Pavlović, *Bezazlenstva*, Valjevo 1989, s. 11.

<sup>698</sup> Lj. Simović, *Bitka na granici nestajanja*, [w:] M. Pavlović, *Velika skitija i druge pesme*, Beograd 1972, s. 8.

<sup>699</sup> Twórczość Miodraga Pavlovicia można postrzegać jako próbę odpowiedzi na pytanie: Kim jestem? – „Na grabenu pustinje zvezdani hor me pita: ko si!” - M. Pavlović, *Knjiga horizonta*, Beograd 1993, s. 82. Ze względu na dominujące w świecie zło „zapravo, pitanje identiteta postavlja pesnikovo shvatanje da čovek na zlo treba da odgovori celom svojom egzistencijom. Za to pitanje ‘ko si?’ znači u stvari: šta je civilizacija? šta je kultura? šta

modele interpretacyjne omawianej poezji<sup>700</sup>) temat, który swą wymową nawiązuje do biblijnej Apokalipsy. Zapożyczenia biblijne z *Przepowiedni św. Jana* i *Księgi Izajasza* w zasadniczy sposób budują poetycką wizję świata chylącego się ku upadkowi i zagładzie, dla którego punkt odniesienia stanowi śmierć (podmiot liryczny w wierszu *Budimo jednostavni* zapytuje ironicznie: „u pet časova ujutru / u pet časova uveče / u pet časova pre i posle smrti?”<sup>701</sup>). Tomik otwiera sytuacja liryczna wyznaczająca charakter całego zbioru:

Probudim se  
nad krevetom oluja

Padaju zrele višnje  
u blato

U čamcu  
zapomažu  
rašćupane žene

Vihor  
zloradih noktiju  
davi mrtvace

Uskoro  
o tome  
ništa se neće znati<sup>702</sup>.

---

Grčka? šta hrišćanstvo? šta Evropa? Vizantija? romanske i gotske crkve? balkanski manastiri? država? vlast? moral? stvaranje?” - Lj. Simović, *op. cit.*, s. 14. A zatem apokaliptyczny ogląd świata prowokuje poetę do głębokich poszukiwań własnej, to jest ludzkiej tożsamości.

<sup>700</sup> Interpretacje poezji Miodraga Pavlovicia często oscylują wokół tematu początku zorganizowanego wokół mitu pogańskiego i końca naznaczonego wątkami chrześcijańskiej apokalipsy: „Paganski mit i hrišćanska Apokalipsa, početak i svršetak, između ta dva pola kreće se pesnik Miodrag Pavlović” – P. Zorić, *Miodrag Pavlović. Pohvala svetlosti*, Beograd 2002, s. 85.

<sup>701</sup> M. Pavlović, *87 pesama*, Beograd 1952, s. 14.

<sup>702</sup> *Ibidem*, s. 7. Motyw rozpadu wpływa również na poetykę utworów: zdania są fragmentaryczne, jakby porozrywane, wersy budowane z jednego wyrazu, co widać w zacytowanym utworze, ale także na przykładzie pozostałych tekstów poetyckich łączących motyw apokaliptyczny z doświadczeniem wojny. Bardzo precyzyjnie formułuje problem Lj. Simović. W swoim artykule *Bitka na granici nestajanja* stwierdza: „Ima se utisak da pesnik [Miodrag Pavlović – przyp. *moje*], pod neposrednom pretnjom zla, jedva ima vremena tek za brzo, stenografsko beleženje osnovnih utisaka – on zapisuje samo bitne delove rečenica, ređa te fragmente jedan uz drugi, i ide dalje, nemajući vremena za razvijanje melodije niti za stvaranje organizovanih struktura. Zahvaljujući svemu tome utisak je snažan i svež: pesnik piše po diktatu neposrednog straha, njegov pisači sto (ili

Świat zostaje ukazany jako pogrążony w chaosie, siły przyrody szaleją, prawa natury straciły swoją logikę. Człowiek, zaskoczony tym stanem, czeka na koniec. W oczekiwaniu na *Apokalipsę* dominującym uczuciem jest dezintegrujące poczucie strachu przed nieznanym:

Nepoznata senka  
stisnutih zuba  
stoji pred vratima  
[...]  
Nesporazum čoveka sa svojim likom  
[...]  
Zgrtanje plavetnila<sup>703</sup>.

Przestrzeń apokaliptyczna w krajobrazie powojennym to w zasadniczej mierze obszar naznaczony pustką, której poeta oddaje wszelkie odcienie. Dotyczy ona przede wszystkim wspomnianej nieobecności transcendencji. W tym względzie szczególnie wymowny jest wiersz *Putnik na odlasku*, gdzie zamiast anioła pojawia się „haljina dima”<sup>704</sup>, która spada z wysokości. W zestawieniu ze słowami utworu *Jutarnji zapis*, gdzie pojawia się puste łóżko, w którym niegdyś sypiał Bóg<sup>705</sup>, widać wymiar pustki, której obecnie nie potrafi zapełnić żadna religia, ani też najwyższa z wartości – miłość, gdyż i ona „ostrvila prostorom i postaje neljudska praznina”<sup>706</sup>.

Po pierwszym tomiku, który wypełniają opisy zastanej mrocznej rzeczywistości nasączonej doświadczeniem przemijania przyszedł czas na drugi, w którym apokaliptyczne obrazy podlegają dramatyzacji i pogłębionej analizie. Poeta poszukuje przyczyny zła, śledzi jego następstwa, ukazuje wymiar i kierunki rozprzestrzeniania. Zastanawia się (stale mając w pamięci obraz wojny):

Gde ćemo se nastaniti preživeli  
Ako nam od kuća ostane jame?  
[...]

---

koleno na koje naslanja svoju beležnicu) smešten je na samoj granici nestajanja” - Lj. Simović, *Bitka na granici nestajanja*, [w:] M. Pavlović, *Velika Skitija i druge pesme*, Beograd 1972, s. 9.

<sup>703</sup> M. Pavlović, *87 pesama*, op. cit., s. 26-27.

<sup>704</sup> M. Pavlović, *Velika skitija*, Beograd 1969, s. 71.

<sup>705</sup> *Ibidem*, s. 75.

<sup>706</sup> M. Pavlović, *Hododarje*, op. cit., s. 15.

Da li će nebo spasti od razbijanja  
prastare kristalne sudove svetlosti?  
da li se može izbeći preoravanje  
ljudskih temena vrhovima bombi?<sup>707</sup>

W jednym z pierwszych utworów (*Bekstva*) drugiego tomiku ukazany jest wzruszający obraz:

Niko još ne zna da je u podrumu zatvoreno dete  
i ono se trudi da izade, mada izlaza nema  
osim izlaza za suze. Ali dete ne plače  
nego kleči i nedisanjem pokušava da se smanji  
i da kao buba stekne pravo na slobodan vazduh<sup>708</sup>.

Choć w odbiorcy wywołuje on silny protest przeciwko ludzkiej (dziecięcej) bezsilności i potrzebę ukarania niegodziwego sprawcy tej sytuacji, poeta chłodno podsumowuje: „nema ubivstva kad nema kazne”<sup>709</sup>, zwracając uwagę, że nawet jeśli się człowiekowi wydaje ze względu na sygnały końca świata, że ten koniec już rzeczywiście nadchodzi, a wraz z nim zbawienie – jesteśmy w błędzie, ponieważ sprawiedliwości nie stało się zadość. Świat przedstawiony w perspektywie apokaliptycznej to świat, w którym stale i bezskutecznie oczekuje się na Boży Sąd Ostateczny.

Poemat Miodraga Pavlovicia *Apokalipsa ili uža Srbija* tematyzuje przedstawiony motyw. Cały utwór utrzymany jest w tonie parodii, a jego jądro stanowi kłótnia między serbskimi wieśniakami a aniołami, ponieważ ci pierwsi opacznie zinterpretowali znaki mówiące o zbliżającym się końcu świata: zapalone chorągwie odczytali jako wezwanie do walki a Baranka Bożego, który przyszedł głosić znak pokoju, zaczęli przygotowywać na rożen. W takim świecie nawet Apokalipsa straciła sens, dlatego decyzją aniołów zostaje ona odłożona, a „smrtna se kazna zamenjuje ropstvom”<sup>710</sup>. Jednak ludzie znów odbierają rzecz opacznie jako wyzwolenie od modlitwy i postów („prestaju postovi, prestaju molitve

---

<sup>707</sup> M. Pavlović, *Stub sećanja*, Beograd 1953, s. 33.

<sup>708</sup> M. Pavlović, *Stub sećanja, op. cit.*, s. 9.

<sup>709</sup> *Ibidem*.

<sup>710</sup> M. Pavlović, *Srbija do kraja veka*, Beograd 1997, s. 170.

monaha”<sup>711</sup>), od życia w skromności („isposnici silaze iz pećina vedri / i besposleni se skupljaju na trgu”<sup>712</sup>), od zasad kultury („prestaju i mnoge druge stvari / na primer vodovod, struja i PTT obred i sl.”<sup>713</sup>) i natury („rekama ne treba izvor”<sup>714</sup>). Biblijną Apokalipsę zastępuje wizja skomercjalizowanego świata – „u samoposluzi uništenja prava je navala”<sup>715</sup>, podsumowuje podmiot liryczny. Z podobną oceną można spotkać się w utworze *Beograd 1941*, gdzie świat kreowany przy pomocy poetyki apokaliptycznej zostaje ukazany jako produkt ludzkiej działalności:

Sa bakljom između nogu  
leti gad  
i pali kuće  
kože  
grobља  
knjige postaju klobuk  
ptice se pitaju  
zar im je hladno  
toliko vatre da lože  
grad brzo stiče  
svoje ruševine  
drveće se hvata za glavu  
ko to sme da uzme  
apokalipsu u svoje ruke<sup>716</sup>.

Wyczekiwany Boży Sąd zastępuje ludzki, w którym wartości uległy całkowitemu zatraceniu, do tego stopnia, że nagroda zastępuje karę (i odwrotnie). Ljubomir Simović w swoim artykule *Bitka na granici nestajanja* podaje kilka takich przykładów<sup>717</sup>. Przywołuje wiersz *Glas pod kamenom*, w którym pojawia się postać pełniąca w swoich kolejnych żywotach funkcje złoczyńcy. Za każdym razem zostaje ów zły człowiek „nagrodzony” nowym życiem i zaślubinami z córką cara. Wszystko układa się dobrze, aż do chwili, kiedy

---

<sup>711</sup> *Ibidem*.

<sup>712</sup> *Ibidem*.

<sup>713</sup> *Ibidem*.

<sup>714</sup> *Ibidem*.

<sup>715</sup> *Ibidem*, s. 174.

<sup>716</sup> M. Pavlović, *Obrana našeg grada*, Beograd 1989, s. 49.

<sup>717</sup> Lj. Simović, *op. cit.*, s 18.

postanawia spędzić życie „vedar i s pticama zagrljen”<sup>718</sup>. Wówczas zostaje surowo ukarany, a możliwość ponownych narodzin mu odebrana. Podobną sytuację odnajduje badacz w utworze *Lov*, gdzie karane jest współczucie, braterstwo i wzajemne zrozumienie<sup>719</sup>. Natomiast w wierszu *Zmijobija* torturom poddawany jest nie grzesznik, ale święty<sup>720</sup>. W wierszu *Tornjevi Rouena* pali się „devicu koja može da ih [ljudi - przyp. moje] spase”<sup>721</sup>. W *Metamorfozach* ukazane jest zaś przewrotne święto:

čudno li bogosluženje!  
u kadionicama gore smrdljive krpe  
i privremene vladike trubom sa tribune  
sazivaju igrače s mitraljezom  
i skakance što se diče novim dialektom  
da pojedu isposnike i skuvaju krstače<sup>722</sup>.

Po przykładach jednostkowych sięga Pavlović po globalne, wskazując na niepewną w obecnych czasach ocenę największych zdobyczy kulturowych. W utworze *Solunska braća* podmiot liryczny zastanawia się jak zostanie wykorzystana tradycja cyrylometodejska, czy jako źródło twórczej inspiracji czy raczej element ideologii politycznej:

od sela do sela nude svoje srce  
kao so i kvasac za slovensko testo  
Mesečina. Odzivlju se vile u lesu,  
kažu Az, i glagole broje,  
svetlosni meandri idu preko granja  
i prate arhisatrape znanja  
kako seju znake za sanjiva plemena  
i nebom otvaraju izvore mleka.  
Šta li će Balkan da uzdari  
ratove il fresku<sup>723</sup>.

---

<sup>718</sup> M. Pavlović, *Velika skitija*, op. cit., s. 65.

<sup>719</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>720</sup> Por. M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, Beograd 1971, s. 62.

<sup>721</sup> M. Pavlović, *Hododarje*, Beograd 1971, s. 25.

<sup>722</sup> M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, op. cit., s. 22.

<sup>723</sup> M. Pavlović, *Velika skitija*, Beograd 1986, s. 49-50.

W omawianej twórczości poetyckiej można odnaleźć dwa sposoby realizacji apokalipsy w świecie przedstawionym: pozorny i rzeczywisty. Apokalipsa pozorna dotyczy wskazanych powyżej przykładów, głównie związanych z dramatem wojny. Historia ukazana głównie na przykładzie serbskim (choć można ją rozumieć i ogólnie) w oczach poety jawi się jako „źle przeprowadzony” koniec świata, pozbawiony obecności transcendencji świat chyli się ku upadkowi, a jego największą nadzieją jest właśnie prawdziwy koniec, który przyniesie odrodzenie:

Strašni sud nije samo smak sveta  
ni plamen koji dolazi po svoje pleme  
stražnika što počeše život u zamahu  
da završe u tlu tela iz kojeg  
više niko ne može da ih iskopa;  
strašni sud je sastanak u novom eonu<sup>724</sup>.

Prawdziwa *Apokalipsa* w twórczości Miodraga Pavlovicia dotyczy upadku wielkich kultur, poeta odnosi ją głównie do świata starożytnego, dlatego właśnie w utworach które wyrażają „agoniju i apokalipsu Grčke i nestajanje onih velikih principa, velikih ideja i velikih horizonata do kojih su doprli stari Grci”<sup>725</sup> apokaliptyczna poetyka jest wszechobecna. Pod względem obrazowania najbardziej bezpośrednio zaznaczona jest ona właśnie w tych utworach, gdzie daje się wyraz minionej tradycji antycznej:

Tu smo mi i prazan prostor,  
U praznom se ne zna tačno gde smo,  
A prostor se trude da ispune zveri.  
[...]  
Čudovišta se teturaju,  
ne zna se njihova vrsta,  
[...]  
Božansko poslednju poruku šalje  
preko mrklog mraka<sup>726</sup>.

---

<sup>724</sup> M. Pavlović, *Ulazak u Kremonu*, Beograd 1989, s. 82.

<sup>725</sup> Lj. Simović, *op. cit.*, s. 14.

<sup>726</sup> M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, *op. cit.*, s. 9.

Mroczną<sup>727</sup> przestrzeń wypełniają bestie, nieznanego rodzaju maskary, włochate i dziwne. Według poety wraz z odejściem greckiego świata starożytnego został przerwany związek człowieka z transcendencją: „Bogovi neće više da se rađaju”<sup>728</sup>, a to, co transcendentne nie ma już ludzkiej formy: „večnost više nema oblika ni tvari”<sup>729</sup>. Bóstwa utraciły swoją boskość, a człowiek swoje człowieczeństwo, już tylko rzeźby stanowią nadzieję „da se sačuva oblik čoveka”<sup>730</sup>. Choć późniejsze kultury wyrażały wolę powrotu do wyznawanych przez dawnych Greków ideałów, powroty te nie należą do udanych, powątpiewa się w możliwość kontynuacji helleńskich tradycji:

Zalud si došao u podne  
više niko neće ući u naše tajno društvo.  
Kapiju smo srušili,  
nismo je otvorili ni zatvorili...  
Niko više neće biti primljen<sup>731</sup>.

Zmiana historycznej warty nie wnosi do kultury niczego nowego, obszar ten już na zawsze będzie funkcjonował jako: „Roditeljski dom / Gde osim stubova nema oca ni majke”<sup>732</sup>. Pojawia się jednak pewna nadzieja w poetyckim obrazie *Sloveni pod Parnasom*<sup>733</sup>. Choć wypomina się w nim Słowianom: „Krišom nas pitaju pevači: / ko je to bio na sahrani neba, / ko svedoči da je večnost u ropcu?”<sup>734</sup> – nie odmawia się im jednak szansy powrotu do antycznego dziedzictwa kulturowego:

Božanski će stas u vazduhu svanuti  
i ruke se spustiti na naša ramena  
da nas priznaju za nove sinove  
I naša će se golotinja u reči odenuti

---

<sup>727</sup> Trzy dni ciemności są według Apokalipsy zawartością jednej z siedmiu czasz, którą na ziemię wyleją aniołowie: „A piąty wylał swą czaszę na tron Bestii i w jej królestwie nastąpiły ciemności” (Ap 16, 10).

<sup>728</sup> M. Pavlović, *Odbrana našeg grada*, Beograd 1989, s. 27.

<sup>729</sup> M. Pavlović, *Oktave*, op. cit. 10.

<sup>730</sup> M. Pavlović, *Poezije*, Beograd 1986, s. 17.

<sup>731</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>732</sup> M. Pavlović, *Oktave*, op. cit. 21.

<sup>733</sup> Z zawartej w obrazie poetyckim *Sloveni pod Parnasom* sentencji, którą przypisuje się personifikowanej tradycji antycznej: „ne u rušenju / nego u pesmi treba provesti noć” (M. Pavlović, *Velika skitija*, op. cit., s. 7) poeta czyni myśl przewodnią dla swojej twórczości i przypisując jej zdolności kreacyjne (w znaczeniu jakie niesie mit antyczny, nie chrześcijański), w poezji odnajduje podwaliny dla nowego początku.

<sup>734</sup> M. Pavlović, *Velika skitija*, op. cit., s. 7.

ko breza s proleća u lišće<sup>735</sup>,

wskazując na wspólnotę słowiańską jako potencjalnych spadkobierców tej tradycji.

Wielkie tradycje, a zwłaszcza starożytne, poeta wpisuje w wymiar prawdziwej Apokalipsy, ponieważ, jak wynika z jego twórczości eseistycznej, mają one moc zmiany, wyznaczenia końca, ale i konstituowania nowego początku<sup>736</sup>.

### 3.1.2. Apokaliptyczna koncepcja poetycka

Apokalipsa należy do stałego kręgu motywów pojawiających się w twórczości Miodraga Pavlovicia. Ślady jej obecności odnaleźć można w konkretnych poetyckich przykładach, które są naznaczone dramatem wojny (eksplozja atomowa w Nevadzie, wojna w Korei, bombardowanie Belgradu, serbska przegrana w Kosowie, upadek Smederewa). Najczęściej jednak poeta odwołuje się do lokalnego przypadku serbskiego, czy też szerzej pojmnowanego bałkańskiego (por. *Apokalipsa ili uža Srbija*). Koniec świata według Miodraga Pavlovicia to wszak także pewna (jakby powiedział Predrag Palavestra „u originalnoj, mada ponešto nategnutoj interpretaciji”<sup>737</sup>) koncepcja (poetycka), której wyraz daje serbski twórca w jednym ze swoich tekstów eseistycznych: „Apokalipsa je jedna pesnička ideja. [...] Ona proizlazi verovatno iz samog doživljaja reči kao takve: ona evocira i stvarno i nestvarno, i pokazuje da nestvarno i odrečno može da savlada ono stvarno i potvrdno. Ideja Apokalipse rađa se iz otkrivanja dvosmislene suštine vrhunske reči – pesničke”<sup>738</sup>. Tropem tych odkryć podąża Goran Radonjić. Koncepcja Apokalipsy Miodraga Pavlovicia nie służy poecie jedynie do oceny wartości kultury i tradycji, ale stara się on we własnych przedsięwzięciach poetyckich być realizatorem ich zdobyczy – co szczegółowo opisał wspomniany krytyk w swoim artykule *Pavlovićeve priče o kraju i iskonu*<sup>739</sup>. Na przykładzie tytułu jednego z tomików (*Mleko iskonu*) autor ten ukazuje praktyczną stronę teoretycznych rozważań poety

---

<sup>735</sup> *Ibidem*.

<sup>736</sup> „Ideja Apokalipse u istoriji ponekad značila i veru u padanje nepravednih državnih i političkih sistema, nadanje u dolazak carstva pravičnosti, ispravljanja nepravdi, uzornog života i obrnuto: strah da će se sve srozati još niže, u još goru bedu i bezakonje” - M. Pavlović, *Govor o ničem*, Beograd 1987, s. 84.

<sup>737</sup> P. Palavestra (*Posleratna srpska književnost 1945-1970*, Beograd 1972, s. 74) o redagowanym przez M. Pavlovicia zbiorze *Antologija srpskog pesništva* (1964).

<sup>738</sup> M. Pavlović, *Govor o ničem*, Beograd 1987, s. 84.

<sup>739</sup> Zob. G. Radonjić, *Pavlovićeve priče o kraju i iskonu*, [w:] *Pesništvo i književna misao Miodraga Pavlovića. Zbornik radova*, Beograd 2010, s. 419-431.

nad Apokalipsą zakodowaną w języku. Ze względu na istotną dla omawianej problematyki analizę Radonjicia warto przytoczyć dłuższy fragment jego tekstu:

Praindoevropski korijen za ‘konac’ – u značenju kraj, i za ‘početak’ je isti. Korijen je \*kon-, i sa prevojem vokala \*ken-. Otuda kon + sufiks –ac, dobijamo konac, a ken + t, gdje e prelazi u nazalno ę, a onda u e, što jotovanjem daje čet, a sa sufiksom –ak i prefiksom po da je po-čet-ak. Tako u etimologiji reči „iskon”, iz Pavlovićeve zbirke *Mleko iskon*, možemo vidjeti znak da tu postoji kretanje u jezičkom pamćenju, koje je, u izvjesnom smislu, u suprotnom smjeru u odnosu na smjer kojim se kreću naš jezik i naša kultura. Jezik je išao ka razdvajanju i suprotstavljanju ta dva pojma, početka i kraja, i ka njihovom udaljavanju i u vremenskoj ravni, pa se te dvije tačke, po shvatanju savremenog jezika, nalaze na izvjesnoj distanci. Pavlovićevo traganje, koje nosi svijest o ovom razdvajanju, kreće se, međutim, nazad, ka ukidanju te vremenske distance. Isto tako, to kretanje nije samo potraga za prvobitnim značenjem, u kome su početak i kraj dva aspekta istog pojma, nego i za jezikom koji bi bio u stanju da iskaže to jedinstvo suprotnosti<sup>740</sup>.

Apokalipsa stanovi zatem szczególny znak poetyki Miodraga Pavlovicia, który można rozważać zarówno ideowo jako źródło poetyckiego *symbolicum* w dziele literackim, jak i pewną koncepcję strukturalną i jej językową realizację.

### 3.1.3. W oczekiwaniu na paruzję – poetycka interpretacja postaci Mesjasza

Temat apokaliptyczny w poezji Miodraga Pavlovicia pojawia się także w znaczeniu piątej Ewangelii<sup>741</sup>, kiedy wprowadza on na scenę poetycką najważniejszą z przedstawionych w całej twórczości postać Chrystusa<sup>742</sup>. Osobie Jezusa poświęcony jest nawet cały poemat *S Hristom netremice*. We wspomnianym utworze Chrystusa widzimy jako „Boga susreta i

---

<sup>740</sup> *Ibidem*, s. 419.

<sup>741</sup> S. Bułgakow, *Apokalipsis Ioanna (Opyt dogmaticzeskogo istolkowanija)*, Paryż 1948, s. 18-19.

<sup>742</sup> Poeta wprowadza do swoich utworów także starotestamentową prefigurację Chrystusa, postać Jonasza: „Staće mali prorok / u mene / kao u utrobu / kita / tamo da sprema svoj govor / Jona” - M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, Beograd 1991, s. 9. W analizowanym utworze poeta posłużył się typem ikonograficznym Zmartwychwstania – wyjściem proroka Jonasza z wieloryba. Zmartwychwstanie Chrystusa i związana z tym nadzieja na jego ponowne przyjście (paruzja) jest tematem również kolejnego obrazu poetyckiego wykorzystującego z kolei inny typ ikonograficzny Zmartwychwstania – Zejście Chrystusa do piekieł – *Silazak u had*. Ze względu na bliskie sąsiedztwo obu utworów można je czytać jako wariację na biblijny motyw: „Zstąpiłeś w otchłań ziemi i skruszyłeś wieczne wrota, które niewoliły więzionych, i po trzech dniach, jak Jonasz z wieloryba, powstałeś, o Chryste, z grobu” – cyt. za L. Uspienski, *Zstąpienie Chrystusa do Otchłani*, [w:] *W drodze ku wieczności*, red. i tłum. K. Leśniewski, W. Misijuk, Lublin 2004, s. 128.

odnosa” (prva deo), „kolektivno telo satkano od svetih” (druga deo), „onog koji pobeđuje zakone prirode” (treća deo), „onog koji silazi ka ljudima iz svoje bezgranične ljubavi” (četvrti deo), „stradalnog” (peti deo), „obrazac i model, ali i prostor i šansu patnje i stradanja koji vode u vaskrsenje” (šesti deo), „liturgija, liturgijsko delo i liturgijski obred” (sedmi deo), „vaznesenjenog” (osmi deo), „stranog logici zla” (deveti deo), „pravednog sudiju koji preobražava tvorevinu” (deseti deo), „sadržaj i najdublju istinu nove stvari – novog neba i nove zemlje” (jedanaesti deo), Boga „naših stradanja i naših nevolja, koji žuri i hita da pomogne čak i onda kada zveket stradanja liči na zvukove Tvorca koji sanja” (dvanaesti deo)<sup>743</sup>, czyli zgodnie zarówno ze staro-, jak i nowotestamentową tradycją. Postać Chrystusa pełni bardzo ważną rolę w całej sekwencji tekstów, przywraca wiarę w możliwość ponownego kontaktu z transcendencją:

Od svih zvezda ostaje samo jedna  
da sija iznad planina na krovu kule  
i da se s ocem sunca nadsunčava,  
ta zvezda u obliku čoveka<sup>744</sup>.

Ova gwiazda pojavia się po śmierci Zbawiciela i, jak interpretuje ów symbol Ljubomir Simović, „to je vaskrsenje Spasitelja u sferi ideja – uništava se njegovo telo, ali iz tog uništenja rađa i vaskrsava njegovo značenje. To je vaskrsenje moralne vrednosti žrtvovanja i vaskrsenje svesti o transcendentnom, kojim će se regulisati svest o našoj ulozi na zemlji”<sup>745</sup>. Przestrzeń ziemską wypełnioną zbrodnią zostaje przeciwstawiona przestrzeni naznaczonej i uświęconej postacią Chrystusa:

zvezdani sin se povlači u sebe  
odlazi preko pustinje u čudnom pravcu

---

<sup>743</sup> V. Vukašinović, *Poetsko bogoslovlje Miodraga Pavlovića*, [w:] Tenže, *Liturgija i kultura. Dvanaest ogleda*, Beograd 2003, s. 102.

<sup>744</sup> M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, Beograd 1971, s. 25. „Da bismo razumeli šta Pavlović shvata kao ‘smenu’ koju je ostvario naš svet, da bismo shvatili ko je taj neimenovani Hristos koji blešti u ovim stihovima, moramo se vratiti na dvadeset prvu stranicu njegove prve zbirke, na kojoj se nalazi pesma sa ovakvim završetkom: *I jedan mrav/ u vidu čoveka / na dnu stepenica / digao je ruku / njegov krik / ne dopre*. To je jedna od osnovnih scena kojima je Pavlović definisao modernog čoveka, njegov položaj, i njegovu nemoć da se obeleži dejstvom kojim bi taj položaj promenio. To nije *čovek u vidu mrava* – zamena je radikalnija i strašnija, metafora se ne zaustavlja na pola puta: pred nama je doslovno *mrav*, koji ima *samo oblik čovka* – čovek je, prema toj metafori, degradirani ne samo politički, socijalno i istorijski, već i biološki” - Lj. Simović, *Bitka na granici nestajanja*, *op. cit.*, s. 29-30.

<sup>745</sup> *Ibidem*, s. 30.

u krajeve kojih prostorom još nije bilo,  
ni u mašti<sup>746</sup>.

Przywołując postać Chrystusa, poeta znajduje dowód na możliwość kontaktu z transcendencją również w przestrzeni życia codziennego. Praktyce tego kontaktu nadaje wymiar mistyczny<sup>747</sup>:

*u Ničem*<sup>748</sup>  
*ogleda se jedino Bog*  
*i čovek u*  
*savezu*  
*s njim*<sup>749</sup>.

Przez wyrażenie ‘jedzenie ciała Chrystusa’ podkreśla się wszak, że to właściwie od człowieka zależy, jaką postawę on przyjmie, wspomniana czynność może być rozumiana zarówno jako mistyczna komunია z transcendencją lub brana dosłownie – jako przemoc nad drugim, kanibalizm odsłaniający ludzką zachłanność i chęć panowania:

pri tom pojačava svoju svetlost  
koji niko ne slavi a svi jedu.  
O tim zalogajima zakisi smisao ovog dana  
i sve nam buduće zdravlje<sup>750</sup>.

Śluszenie puentuje swoją interpretację Ljubomir Simović, że „u onoj mračnoj sceni klanja i bogožderstva, koja se odvija ispod izbrisane granice prema životinjskom, pesnik je ostvario ponovi začetak ideje o ‘prostoru’, koji se ne može saznati ni prisvojiti, i koji ostaje iznad

---

<sup>746</sup> M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, op. cit., s. 25.

<sup>747</sup> We wstępie do tomiku *S Hristom netremice* można przeczytać o tym, że już „naslov koji je Pavlović izabrao za ovu svoju dvanaestočlanu religioznu poemu rečito govori o izvornosti pesničke mističke inspiracije” - V. Jerotić, „*S Hristom netremice*” Miodraga Pavlovića, [w:] M. Pavlović, *S Hristom netremice*, Beograd 2001, s. 6).

<sup>748</sup> W innym tekście poeta mówi natomiast: „I samo zato što postoji svet koji je svet, i stvoren svet ima svoju malu svetost, i ne-svet, odnosno svet Ničega, ima svoj neoborivi smisao” - M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, op. cit., s. 94). *Nic* jawi się jako najważniejszy atrybut Boga. Źródło tych poetyckich refleksji P. Zorić upatruje w koncepcji Dionizego Areopagity, według której Boga można określać jedynie przez negatywne predykaty oraz nauce Grzegorza Palamasa o niepoznawalnej istocie Boga i ludzkiej możliwości poznania jedynie jego energii – por. P. Zorić, *Miodrag Pavlović, Pohvala svetlosti*, Beograd 2002, s. 37.

<sup>749</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, op. cit., s. 72.

<sup>750</sup> M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, op. cit., s. 25.

vlasti<sup>751</sup>. Ta przestrzeń oznacza postać Chrystusa i nadzieję na jego drugie przyjście (Ap 20,11).

### 3.2. Elementy estetyki patrystycznej

Vladimir Vukašinović, analizując teologiczny i liturgiczny kontekst poezji Miodraga Pavlovicia, stwierdza, że „on silazi u Bibliju kao u život. Uspostavljajući dijalog sa Biblijom, Pavlović u stvari uspostavlja liturgijsko-molitveni odnos sa samim Bogom – svojim rečima odgovarajući na Božiji govor inicijative, na Reč Božiju<sup>752</sup>. Tę poetycką relację z transcendencją, która uzasadnia obecność elementu mistycznego w sztuce słowa poetyckiego Pavlovicia badacz określa jako „svojevrnsni svetotajnski realizam<sup>753</sup>. Natomiast Pavle Zorić w monografii *Miodrag Pavlović. Pohvala svetlosti* wysunął tezę, że twórczość omawianego poety jest zorganizowana wokół pogańskiego mitu początku i chrześcijańskiego mitu końca (przez co rozumiał temat apokaliptyczny)<sup>754</sup>. Niezupełnie można się z tym zgodzić – wygląda bowiem na to, że teza ta nie uwzględnia logocentrycznego aspektu języka, który to temat Miodrag Pavlović podejmuje zarówno w swojej eseistyce, jak i realizuje w poezji. Poeta wskazuje na tak zwany język pierwszy<sup>755</sup>, to jest prawdziwy (*iskonski*), i przypisuje mu proroczy charakter: „Vraćajući se na osnovne govorne jedinice, i razvezujući reč od smisla, sibilinski govor nije povratak potpuno ne-značenju. On ide pa sam početni proces vezivanja značenja za fonemu, i u njemu hoće da raspozna praznačenja koja proriču<sup>756</sup>. Język pierwszy w rozumieniu Pavlovicia nawiązuje także do logocentrycznych podstaw Słowa z odwołaniem do Ewangelii św. Jana. Należy zwrócić uwagę, że podjęcie aktywnego dialogu z Biblią oznacza również poetyckie samookreślenie się wobec *Logosu*, w którym poeta upatruje początku języka poetyckiego. Przez przypisanie językowi właściwości logocentrycznych w znaczeniu jakie nadaje im Biblia, język pierwszy w teorii i praktyce poetyckiej twórcy „dobija

---

<sup>751</sup> Lj. Simović, *op. cit.*, s. 31.

<sup>752</sup> V. Vukašinović, *op. cit.*, s. 109.

<sup>753</sup> *Ibidem*, s. 119.

<sup>754</sup> Por. P. Zorić, *op. cit.*, Beograd 2002, s. 85.

<sup>755</sup> Por. M. Pavlović, *Govor o ničem*, Beograd 1987, s. 8. Tłumacząc leksem ‘prvobitan’ jako pierwszy – nie pierwotny. Chociaż w sformułowanej definicji zawierają się również naturalistyczne konotacje, nie chciałam ich uwypuklać, ponieważ zasięg tego zwrotu jest znacznie szerszy. Drugi stopień transcendencji języka stanowi mit, ponieważ omawia to, co było bezpośrednio przed nim, świat sam w sobie. Ponawia on rytuał, którego znaczenie zanikło: „Mit se nadovezao na ritual tek kada je smisao rituala presto da bude jasan” - M. Pavlović, *Govor o ničem*, Beograd 1987, s. 18. Tym samym poeta sięga do średniowiecznej myśli teologicznej, która wyraz *Logos* tłumaczyła nie tylko jako *verbum*, ale także *ars*.

<sup>756</sup> M. Pavlović, *Govor o ničem*, Beograd 1987, s. 8.

odlike tradicionalnog božanstva<sup>757</sup>. Jezik sam o sobie stanovi („Jestem, który jestem” Wj 3, 14): „Jezik je prvo bio prirodan, a ništa nije prenosio<sup>758</sup>. Nie ma za zadanie przekazywania znaczenia, dlatego nie jest racjonalny i w logiczny sposób nie ma obowiązku opisywać świata. Jego cechą jest witalizm, stanowi on impuls życia:

Sve te prvobitne i jedva nam naslutljive prvobitne jezičke-fonemske morfeme, sastavni su deo nekog impulsa u biću. Sastavni su deo života koji je izrazit i kad nije jezički artikulisan. Život u jeziku reprodukuje nešto od svoje supstance. Kroz jezik život menja nešto u rasporedu i smislu svoje supstance. Time što je izvesne odnosi preselio u jezik, živo biće je izbledelo neke odnosi u samom sebi, ili je preместиło akcente svog organizma i sistema. Ono je pojačalo fiktivnu stranu svog bića<sup>759</sup>.

Jest prawdziwy tak jak prawdziwy może być tylko język sztuki: „Pesnička reč, slikovita, zanosna. Duboka i zatvorena u svoj jezički sklop, ona predstavlja zaseban jezički vidik, i jedan fenomen (lepote) u trajanju. Taj vidik može da se usmeri više ka numinoznom, ili ka svakodevnom, ali on mora uvek biti sposoban da se sebi vrati, da spozna svoju poetičnost<sup>760</sup>. Redukcija tego, co jest językowi naddane, wraca mu jego odświećność. Język pierwszy musi być zatem rozpatrywany w kategoriach *sacrum*.

### 3.2.1. Sakralizacja języka jako odpowiedź na Apokalipsę

Sakralizacja języka stanowi odpowiedź artysty na Apokalipsę – najważniejszy motyw, doświadczenie i temat poezji Miodraga Pavlovicia. Poeta dopowiada swoje stanowisko następująco: „Apokalipsa se leći lepotama<sup>761</sup>. W ten sposób otwiera swoją twórczość na działanie estetyki teologicznej. Idea piękna, zaczerpnięta od Ojców Kościoła wskazuje na Boży Logos w rozumieniu prawdy (której antynomię bytu doświadcza poeta w języku, naśladowującym mowę Bożą) oraz miłości (Bożej, ale doświadczanej w drugim człowieku). Myśli tej poeta daje wyraz w utworze *Grigorije iz Nise*:

Priroda božja

---

<sup>757</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>758</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>759</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>760</sup> *Ibidem*, s. 60.

<sup>761</sup> M. Pavlović, *Poezije*, Beograd 1986, s. 236.

na istom je mestu  
gde je i Lepota

Što je van lepog  
ima prirodu zala

Lepotu  
ništa i niko  
ne ograničava

Želju za njom  
ne zasititi  
znači pred božanskim  
biti  
likom

Lepota je živost  
u životu  
žar što vodi na breg  
bogoznanja

Smelost u sretanju s praoblikom<sup>762</sup>.

Elementy estetyki teologicznej można odnaleźć nie tylko w koncepcji piękna przedstawionej tak jak wyżej programowo w poezji, ale przede wszystkim w formule odczuwania i przeżywania podmiotu lirycznego, którego często można utożsamić z poetą w sensie dosłownym i metaforycznym jako artystą Słowa. Pavle Zorić zauważa, że

sledeći misao Jevandeliste Jovana da je reč isto što i Bog, Pavlović ukazuje na slovo, izgovorenu i zapisanu reč-simbol, kao na najdublje svojstvo čovekove duhovnosti, njegove prvobitne nevinosti: „Slovo kao perjanica skriva ti lice od zlog duha... Čovek je slovima obrastao kao dlakom. Ko umre nepismen, nije se ni rodio pod znakom”. Jevandeosko poistovećanje logosa i Boga, obogotvorena reč, najbolja je zaštita od demona, od svekolikih sila zla. Biblijska slika se u jednoj neobičnoj, drastičnoj, pomalo

---

<sup>762</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, Beograd 1991, s. 8.

nadrealističkoj predstavi (čovaka obraslog slovima kao dlakom) preobražava u jezičko-poetski simbol. Teologija se transformiše u semiotiku<sup>763</sup>.

Znakami tej transformaciji jest vizija poety jako *imago Dei*, ujmowanie słowa jako ikony i eucharystyczny kontekst, w jaki poeta wpisuje twórczość poetycką.

Licne odwołania, jakie pojaviają się w twórczości Miodraga Pavlovicia wynikają z uznania, że są to teksty pisane pod natchnieniem ducha, uważa bowiem poeta, iż „su i kanoni plod nadahnutih majstora, da su i oni stvarani ‘po zakonima duha’. Savremeni stvaraoci, bliski pravoslavnoj duhovnosti ili iz nje izrasli, treba da otkriju tradicionalne forme sakralne umetnosti, pa prodru do samih njenih početaka i osnova”<sup>764</sup>. Taki postulat niesie ze sobą również jeden z wierszy, podpisany – *nepoznati majstor, Berlinski muzej*:

Oveštale knjige. Pozadina tamna.  
Ružičast stolnjak i paprino truje.  
Čini se: Belina je pojela slota  
i nešto curi iz slike, nalik na bosak.  
Prevrnuti stranu znači premeštati trnje.  
Bezimen je tvorac ovog remek-dela.  
Može se pisati, ali pero je patrljak.  
Ko će na knjigu sveta (u prirodi mrtvoj)  
da stavi svoj potpis-žvrljak?<sup>765</sup>.

Modlitewno-liturgiczny związek z Bogiem, który przybiera formę wiersza, Miodrag Pavlović nazywa określeniem *verbalna ikona*:

Pesma je jedan raspored reči, prema tome i raspored onoga što reči nose. Ona je verbalna slika; sviđa mi se što je bila nazvana i verbalnom ikonom. Pesma je ikona, ne samo zato što se može vizualizovati u jednu određenu topografiju smisla. Ona traži da definiše odnose našeg stvarnog sveta, i kroz to da se približi njegovoj dubljoj prirodi<sup>766</sup>.

---

<sup>763</sup> P. Zorić, *op. cit.*, s. 70.

<sup>764</sup> P. Zorić, *op. cit.*, s. 64.

<sup>765</sup> M. Pavlović, *Ulazak u Kremonu, op. cit.*, s. 81.

<sup>766</sup> M. Pavlović, *Dnevnik pene*, Beograd 1972, s. 15.

Poezja Miodraga Pavlovicia stanowi żywy dowód powyższej tezy, lecz są wiersze, zwłaszcza te wizualizujące religijny temat, które w sposób bardziej wyraźny niż inne ilustrują przyjętą przez poetę koncepcję słowa-ikony. Potwierdzenie tej tezy odnaleźć można w słowach Radomana Kordicia, który w swoim tekście *Poetska mistagogija* zalicza wybraną twórczość omawianego poety do kategorii dzieł religijnych i zwraca tym samym uwagę, że „u Pavlovićevom razumevanju pevanja, u njegovom pesništvu, ali i u poeziji uopšte, pesme u kojima je dominantna religiozna i religijska istina imaju i poseban estetički status”<sup>767</sup>. Jak słusznie zauważa badacz, w ten specyficzny status poezji wpisana jest dialektyka, albowiem taki utwór-ikona<sup>768</sup> potwierdza antynomię słowa i transcendencji (Bożej) oraz niemożności wypowiedzenia go: „Mi samo ponavljam o nejasnosti koja je u prirodi jezika, mada je u našoj prirodi da jedino jasnost razumemo”<sup>769</sup>. Z drugiej strony ujawnia również antynomię poznania niepoznawalnego:

Ne postoji ništa više od onog što se  
može znati.  
Ne postoji ništa što se ne može znati.  
Ne postoji ono što se ne zna,  
pa se to što se ne zna  
ne može ni saznati,  
jer ne postoji<sup>770</sup>.

Tym dialektycznym tropem podąża Pavlović: „mimo svetootačkog kanona [...] i u svetootačkom kanonu, traži, izgovara o Bogu reč što ne postoji i što mora biti kanonizovana (koju kanonizuje pesma, koja se kanonizuje u pesmi, protivno logici pesme), izgovara antinomičnost postojanja te reči i znanja što je u njoj sadržano, koje bi ona trebalo da raskrije i koje je znanje neznanja”<sup>771</sup>.

Nie tylko treść, ale i forma oddaje ikoniczność komunikatu artystycznego – religijny temat wymaga właściwego przekazu, który tutaj przyjmuje postać mistyczną, polegającą na oczyszczeniu języka z form pośrednich (na przykład metafor, porównań, epitetów) i

<sup>767</sup> R. Kordić, *Poetska mistagogija*, „Književnost” 1982, nr 11-12, s. 1943.

<sup>768</sup> Mając na uwadze bogate zaplecze tradycji w poezji Miodraga Pavlovicia, trudno założyć tezę jakoby poeta posługiwał się wyrażeniem wiersz-ikona li tylko w sensie, w jakim definiuje go Nowa Krytyka, czyli doskonałe słowne odzwierciedlenie obrazu świata. Kontekst prawosławny również zdaje się tu jak najbardziej zasadny.

<sup>769</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, *op. cit.*, s. 30.

<sup>770</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>771</sup> R. Kordić, *op. cit.*, s. 1945.

stosowaniu wyłącznie wyrazów nazywających rzeczy bezpośrednio i nie dających się sprowadzić do innej niż przedstawiana (nad)rzeczywistość. W ten sposób dociera poeta do istoty rzeczy:

Imena su ti mnoga i dobra. I samo ime je već tvoje seme. Ime koje te ima i koje ti imaš. Svi kažu ime. Ne nadevaj mi imena. Zato što već imam ime. I govorim u ime. [...] Ne kažem da sam te odgonetnuo. Ali nisam ni tvoje ime odgurnuo u nemogućnost. Volim da govorim jer te pominjem<sup>772</sup>.

W skrajnej postaci owo uproszczenie prowadzi do milczenia<sup>773</sup>, które Radoman Kordić w odniesieniu do poezji religijnej Miodraga Pavlovicia oznacza jako przejaw estetyki ascezy:

I da ćutim jer o tebi ćutim, i kada ćutim, zajedno s tobom ćutim, moje kratko ćutanje deo je tvog velikog ćutanja, pa i zbivanja koje se u ćutnji obavlja<sup>774</sup>.

Redukcja tego, co jest językowi naddane, wraca mu jego odświętność, zawsze prowadzi bowiem do prawdy. W zacytowanych słowach „moje kratko ćutanje deo je tvog velikog ćutanja” zostaje ukryta podstawowa zasada twórczej odpowiedniości języka względem działania „Bożego obrazu i podobieństwa”, a zarazem jego wtórność wobec istniejącego już wzoru. Owa wtórność stanowi błogosławieństwo języka, który dzięki temu zawsze zmierza do prawdy.

W tych powrotach poeta upatruje zbawienia: „Trebā zapamtiti ovaj krik / treba razumeti ovaj krik / i treba ga ponoviti”<sup>775</sup>. Krzyk w swojej ekstremalnej postaci oznacza jasność języka i jego adekwatność, a także, jak mówi Sanja Golijanin Elez, „on je i vapaj izgubljenog čoveka za nenađenom rečju koja svojim odjekom i otelotvorenjem treba da posvedoči o hramovnosti čoveka kao Božijeg bića”<sup>776</sup>. Poeta sakralizuje krzyk, natomiast jego

---

<sup>772</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 46.

<sup>773</sup> „Ta nova reč, taj govor smisla u Pavlovićevoj religioznoj poeziji zanima me, pre svega, kao oblik manifestacije estetike asketizma, potom kao pokušaj prevladavanja destruktivnosti jezika u nekoj vrsti molitvenosti pesme, u novom smislu pesme, koji je pretpostavljen i koji je izgrađen nestandardnim sredstvima, sredstvima estetike asketizma” - R. Kordić, *op. cit.*, s. 1951.

<sup>774</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 46.

<sup>775</sup> M. Pavlović, *Stub sećanja, op. cit.*, s. 31.

<sup>776</sup> S. Golijanin-Elez, *Intertekstualnost i identitet (antički mit u poeziji Miodraga Pavlovića)*, „Riječ. Časopis za slavensku filologiju” 2010, nr 3, s. 39.

powtórzenie resakralizuje utwór poetycki<sup>777</sup>. Ten powtórzony gest w odniesieniu do poezji religijnej Pavlovicia można by zdefiniować jako gest liturgiczny: „Traganje za znacima i jezikom tvorca prirode toliko je teško da se stvaranje mora ponavljati u malom, ne bi li u malom postalo jasno ono što je velikom i izvornom obliku sasvim nejasno. Prema tome, od početka smo u opitu sa jezikom tvorca”<sup>778</sup>.

Wiersz wykorzystuje także inne funkcje ikony, takie jak krzyżowanie perspektyw – tu perspektyw słowa poetyckiego i Logosu:

Sloven je prvo rekao  
Slovo  
prevodilac ga prevede u  
Riječ  
zatim ga bratija<sup>779</sup> vratila u Logos  
neprevod i nereč

Je li bolje ono staro  
i prvo  
ili ono pre njega  
i potonje i poslednje  
i gotovo?

Ko će to sledstvo  
da razume  
šta kaže moje  
Slovo?

Slovljenje je drevno  
i sveto  
i sve što njime dođe  
stvoreno je da bude

---

<sup>777</sup> „Pisanje je rekonstrukcija sveta na osnovu literature i literarne fikcije, neka vrsta imitacije božije knjige, uspostavljanje države sna, sklapanje tela, prvog čoveka, napor da se kroz literaturu ponovo sagleda ‘užasna dubina vremena’, iznova dosegne mitsko-arhetipsko vreme i prostor, prapočetak. Pisanje je neprestano sećanje, povratak na praobrazac i istorijskim protivurečnostima neuprljanu zoru sveta” – M. Pantić, *Aleksandrijski sindrom*, Beograd, 1987, s. 69.

<sup>778</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 30.

<sup>779</sup> Cyril i Metody.

novo<sup>780</sup>

oraz poety i Stwórcy: „nastaje pesma / I ona vraća Adamu njegova rebra”<sup>781</sup>. Punktem stycznym jest ciało Chrystusa, będące ciałem Logosu Boga wcielonego, do którego poeta odwołuje się nieustannie (*S Hristom netremice*).

W twórczości Miodraga Pavlovicia można odnaleźć myśl, że poeta przez swój gest tworzenia naśladuje tylko Boga. W jednym z utworów pada pytanie do Chrystusa: „Zar još pišeš pesme?”<sup>782</sup>, które go identyfikuje jako twórcę. Konotacje logocentryczne poeta sprowadza do sztuki Słowa, która jest i jemu bliska, sam zaś kreuje siebie ze względu na czynności twórcze, których się podejmuje jako *imago Dei*:

Jesi li nevidljivom sličan? Srodan bićima što se vide samo u duhu ? Ili te gospodar svemira poznaje po telu i po tlu od kojeg si sazdan? Da li si predodređen znanju? Radoznao da preuzmeš sve što se prenosi njegovim velikim dlanom. Ali dlan se pokreće jednom malom rukom<sup>783</sup>.

Działanie na Boże podobieństwo umożliwia Chrystus, którego postać w perspektywie czynności twórczych działa jak soczewka:

Uđi sa obe strane vrata  
odjednom  
i tu će tvoje telo

Sa slikom u ogledalu zajedno  
da se stanji  
udvostruči  
i smanji

[...]

I Reč se zagledana u sebe

---

<sup>780</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 16.

<sup>781</sup> M. Pavlović, *Knjiga horizonta*, Beograd 1993, s. 166.

<sup>782</sup> M. Pavlović, *Hododarje, op. cit.*, s. 89.

<sup>783</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 112.

uprošćava<sup>784</sup>.

W dalszych słowach podmiot liryczny wyraża z kolei swoje pragnienia uczestnictwa w liturgii Słowa, która dokonuje się przez Chrystusa:

A slava je u Tome što te nema  
Kad se najbolje o tebi  
Govori misli i proriče

Pronađen je opstanak u Ničem<sup>785</sup>.

Podmiot liryczny wierzy, że przez żywe uczestnictwo w życiu Chrystusa i jego naśladowanie może dostąpić zbawienia. Podejmując temat chrystologiczny w poemacie *S Hristom netremice*, wskazuje na swoje nieustające czuwanie. Obecny jest zatem na łodzi na jeziorze Genezaret, widzi Jezusa chodzącego po wodzie: „nakratko sam bio na istom brodu s Njime”<sup>786</sup>; jest świadkiem zdrady i pojmania Chrystusa na Golgocie: „skriven iza masline posmatra šta se zbiva u toj noći na ivici groma”<sup>787</sup>; towarzyszy Jezusowi przy krzyżu: „sledi Ga po prašnjavom putu”<sup>788</sup>. Najlepszym jednak świadectwem uczestnictwa w życiu Chrystusa są pielgrzymki podmiotu lirycznego od jednego do drugiego monasteru. W jednym z nich (na Górze Athos) dostępuje mistycznego przeżycia, słysząc śpiew Boga:

Dafine cvetaju  
oko hrama

I peva  
Neko večan<sup>789</sup>.

Z tego doświadczenia wyrasta przesłanie podmiotu lirycznego: *Naučite pjesan*<sup>790</sup>, w którym formuluje się tezę o zbawczych możliwościach poezji.

---

<sup>784</sup> *Ibidem*, s. 129.

<sup>785</sup> *Ibidem*.

<sup>786</sup> M. Pavlović, *S Hristom netremice*, Beograd 2001, s.17.

<sup>787</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>788</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>789</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 22.

<sup>790</sup> M. Pavlović, *Obrana našeg grada*, Smederevo 1989, s. 105.

Teza ta wynika z koncepcji, którą poeta przedstawił w eseju *Pesnička imaginacija kao neposredno iskustvo*. Pavlović pisze w nim „da je smrt veliko iskušenje pesničke imaginacije”<sup>791</sup>. Nie dziwi taka wypowiedź w świetle poetyki apokaliptycznej, albowiem jeśli *Apokalipsa* oddaje sens samego słowa, które wyraża zarówno to, co jest, jak i to czego nie ma, to co się rodzi i zanika, to śmierć dla poety miałyby stanowić wyzwanie, otwierając go na nowe sposoby wyrażania, takie, które pozwolą na zgliszczach budować nowy początek i przywrócić to, co zabrała śmierć. Symbolem tego otwarcia jest w omawianej poezji *Logos* w znaczeniu Chrystusa i Słowa. Oba podmioty mistycznego doświadczenia stanowią według poety znak zwycięstwa nad śmiercią. W wierszu *Naučite pjesan*, którego pierwsza strofa rozpoczyna się wizją przypominającą przybycie jeźdźców Apokalipsy, w drugiej zaś części można przeczytać:

Branite se! Naučite pesmu!  
Udite kroz gusle u mramorno oko,  
pevajte, orite se, pojte  
i stojte mirno kad se začuje pitanje  
ko će među vama da zatvori vrata  
slavoslovite dok se hramu ne probije teme,  
stakleni prozor nek se obrati moru  
dok ne proklinja sinje srce,  
žamorite, žuborite, romorite,  
neka vas nađe svetlo kao srp svoje snoplje,  
kao što mučenička krv nađe svoje koplje,  
uskliknite, utrojte, uzhvalite,  
dok se i lobanji ne otvori gornji vid  
i pesma ne pokulja na šljeme,  
popevajte, koledajte  
usred ovog rata koji sećanje briše  
naučite pjesan, to je izbavljenje!<sup>792</sup>

Otwierając się na Chrystusa i Słowo, podmiot liryczny oddaje się w służbę drugiemu człowiekowi:

---

<sup>791</sup> M. Pavlović, *Poetička imaginacija kao neposredno iskustvo*, [w:] „Letopis Matice Srpske” 1972, nr 2, str. 121.

<sup>792</sup> *Ibidem*.

Svedok treba da se probije kroz svoje svedočenje, ono nije potrebno. Ne može čovek podnositi svoja svedočenja samome sebi. I to što vidim kao svedok, malo je. I to malo, izgleda, suviše je. Ali ono što je suviše postaje ogromno. Čim je suviše zauzima mnogo mesta, i nije čudo, stičemo utisak da smo ogromni, sve radi udela nesumnjive suvišnosti. Zato je smanjivanje samog sebe velika duhovna vežba. Ona uliva nadu da ćemo opet biti nekom potrebni. Sanjivaćemo se da bismo bili zrno ili seme, da iz nas nešto isključuje. Da savladamo našu nepotrebnu ogromnost<sup>793</sup>.

Poezji zostaje nadany wymiar eucharystyczny wymiar, który podtrzymuje figura Ducha Świętego, odpowiadającego za moment przemiany. Słowo sprowadza bowiem do jego właściwego, bo pierwszego znaczenia:

Duha  
da spazim  
dok vri  
i preobražava tvar.

Ili kad gori  
nad glavama  
i umnost mu postaje kuća  
a telo zgar<sup>794</sup>.

### 3.2.2. Poetyckie podróże mistyczne

Najczęściej w prezentowanym świecie artystycznym podmiot, który bywa bohaterem lirycznym (co jest naturalne w poezji intymnej mówiącej o doświadczeniach osobistych) jest uchwyciony w procesie duchowego oczyszczenia, kiedy walczy z samym sobą, ze swoimi słabościami i pragnieniami:

Žrtvu  
po rečenomu  
dati

---

<sup>793</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 91.

<sup>794</sup> *Ibidem*, s. 104.

žeti  
i potrebe tvoriti  
onom  
ko te prati

i besu  
potajno  
podaj

hvalno je  
zajedno žrtvovanje  
požirati<sup>795</sup>.

Targany wewnętrzną walką, ma nadzieję na wewnętrzną przemianę:

Nisam bio na svadbi u Kani  
Niti sam  
Svedok vaskrsenja

Zato se odričem svakog htenja  
I nadam se još malo u hleb  
I Njegova preobraženja<sup>796</sup>.

W poezji Miodraga Pavlovicia ma ona karakter zewnętrzný i przybiera formę pielgrzymowania do miejsc świętych<sup>797</sup>:

Podoh uzbrdo od Ruske lavre ka malom srpskom manastiru u brdu, u sumrak, da  
prespavam na drugom mestu, kao oni što uzimaju za svoj podvig pešačenje, što čitavog  
života idu od jednog manastira do drugog, da nešto porade i pomognu, pa opet štap u ruke

---

<sup>795</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>796</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, op. cit., s. 25.

<sup>797</sup> „Pravoslavna duhovnost je cilj koji se nikada ne ostvaruje. Ona umetnika religiozne inspiracije neprestano privlači i uzdiže u visine. To uzdisanje je postupno, slično stepenastom uzdisanju kod svetog Jovana Lestvičnika. Mistična lestvica nas približava Božanskom, neizrecivom, ali nas nikad sa njim direktno ne suočava” - P. Zorić, op. cit., s. 64.

i krenu dalje, zatvarajući krug prebivališta u sledu ko zna koliko puta ponovljenom u trajanju svog dugog i posnog veka<sup>798</sup>.

Tozsamość ascety poeta wpisuje w koncepcje eschatologiczne. Sensu jego duchowych wysiłków upatruje w „utemeljavanju bića na budućem događaju koji je Bog obećao, dakle – na Božijim obećanju, a ne na stvarnosti koja nas okružuje i u nama udara svoje instinktivne i nagonске ritmove”<sup>799</sup>:

Isposnik  
glavu okreće  
kad vidi divljač  
kako visi  
između strmina  
on čeka miris  
lovorovog lista  
I ne klanja se ničem  
od krvi  
ni od vriska<sup>800</sup>.

Postawa ascetyczna przejawia się też w języku wypowiedzi podmiotu lirycznego, która składa się z predykatów odnoszących się bezpośrednio do doświadczenia i pozbawiona jest językowych ozdobników (metafor, porównań itp.). W skrajnej postaci sposobem wyrażenia mistycznego doświadczenia ascety staje się milczenie: „Volim da govorim jer te pominjem. I da ćutim jer o tebi ćutim, i kada ćutim, zajedno s tobom ćutim, moje kratko ćutanje deo je tvog velikog ćutanja, pa i zbivanja koje se u ćutnji obavlja”<sup>801</sup>. W tym kontekście wymowny staje się również wiersz *Jutarnji zapis*. Bohaterem lirycznym w utworze Pavlovicia jest pisarz, prawdopodobnie mnich, a na sytuację liryczną składa się jego przeżywanie wejścia w nowy twórczy dzień. Podmiot liryczny (*porte parole* poety) raduje się, ponieważ wie, że czuwa nad nim Stwórca, że ma jego przyzwolenie<sup>802</sup>:

---

<sup>798</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 23.

<sup>799</sup> V. Vukašinović, *op. cit.*, s. 112.

<sup>800</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 95.

<sup>801</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>802</sup> Średniowieczny pisarz jest zapewne rozumiany tutaj jako twórca form sakralnych, a nie – jak mówi Pavlović: „moraju biti uvek otkrivanje od početka od svoje osnove sa jasnim usmerenjem. A usmerenje je dostizanje one

Ruka se jedna spušta na moju glavu.

Sviće.

Treba da uredim postelju.

Radujem se veoma<sup>803</sup>.

Wiersz w swej dominującej aurze przepelniony jest radością, pozytywny nastrój wyraża się również przez światło. To zadowolenie i spokój jakim wypełniony jest utwór wynika przede wszystkim z zachwyty nad kolejnym początkiem – rodzi się nowy dzień, działanie twórcze pod Bożym natchnieniem rozpoczyna się na nowo. Obraz liryczny ukazuje źródło twórczej energii, które asceta odnajduje w Bogu.

Mimo podsumowującego przedstawianą kwestię stwierdzenia Pavle Zoricia: „On [Miodrag Pavlović – przyp. moje] nije pesnik jedne crkve, ali jeste veliki nadahnuti pesnik crkvenosti, hramovnog poimanja kulture i sveta, pesnik mističnog saznanja, koje se u molitvi, obredu, gradnji i prostoru hrama najpotpunije iskazuje”<sup>804</sup> nie da się ukryć, że duchowość prawosławia jest mu najbliższa i to ona buduje wizerunek najczęściej spotykanego w twórczości Miodraga Pavlovicia typu bohatera<sup>805</sup>.

Kiedy poeta mówi, że „Apokalipsa se leći lepotama”, wśród nich ma na myśli prawdę, dobro, ale i miłość, która jest zarówno gwarantem człowieczeństwa, jak i sposobem doświadczenia Boga („Ljubav je na nama, i to ne kao da jedino mi volimo, uprkos svemu i nasuprot svima, nego kao da nas voli sve i svašta i kao da voleći, osećajući ljubav, mi zapravo uzvrćamo ljubav, vraćamo dug”<sup>806</sup>). Koncepcję tę zapożycza poeta nie tylko od Ojców Kościoła, ale przede wszystkim korzysta z inspiracji Dantejskiej<sup>807</sup>.

---

visine koja preobražava i samu telesnost umetničkog dela i umetnika koji to delo tvori” - M. Pavlović, *Negovanje nevidljivog*, „Povelja” 1993, nr 3-4, s. 3.

<sup>803</sup> M. Pavlović, *Velika Skitija i druge pesme*, Beograd 1972, s. 75.

<sup>804</sup> P. Zorić, *op. cit.*, s. 61.

<sup>805</sup> Por. P. Zorić, *op. cit.*, s. 61.

<sup>806</sup> M. Pavlović, *Govor o ničem, op. cit.*, s. 51.

<sup>807</sup> „S druge strane pesme *Ljubavi* i neke od pesama *iz Rima* su izbudljive male ispovesti, iznikle iz prizora straha i teskobe, sa elegijnim tonom bola koji traži da se produži, da se kida i da se nastavi, da se muči, ale i da se stvaralački preobražava, da se ljubav stvaralačkim aktom, bez obzira na sve patnje, iskuša i u iskušenjima ispita, i da se ispita ono Danteovo: Ljubav, koja kreće sunce i druge zvezde (*Ljubav*) da se baci u vrtešku vremena i ljubav kao čovečnost, i kao stisak i ispijanje tela, i kao ispijanje krvi iz živog, vrelog, suncem obasjanog tela zemlje” - S. Leovac, *Poezija Miodraga Pavlovicia*, „Izraz” 1964, nr 10, s. 284.

Dante zajmuje również poczesne miejsce w jego eseistycznych rozważaniach o kulturze<sup>808</sup>. W eseju *Dante – davalac vizija* jego autor mówi o bogactwie wizji zawartej w *Boskiej komedii*, o jej teologii miłości i niepowtarzalnej kreacji Beatrycze<sup>809</sup>, do której nawiązuje też w innym tekście - *Dante prema Beatriči*<sup>810</sup>. Opisując bogactwo wpływów i znaczenie prekursorów w twórczości Dantego, poeta jednocześnie czyni z włoskiego artysty wielką figurę własnych poetycko-filozoficznych inspiracji<sup>811</sup>. Pavlović we fragmencie tym nie wyznaje wprost, ale z interpretacji jego poezji wynika, że Dante miał znaczący wpływ na formowanie się serbskiego twórcy i jego mistyczne pojmowanie miłości jako źródła Bożego natchnienia.

Pavlović mówi o zbawiennych możliwościach poezji („usred ovog rata, koji sećanje briše / naučite pjesan, to je izbavljenje”<sup>812</sup>). Ich przyczyny dopatruje się w twórczej mocy miłości. Ten sam model można dostrzec w dziele Dantego: W *Boskiej komedii* bowiem poeta jawi się jako człowiek, który podejmuje próbę wyzwolenia się ze zła i w trakcie tego wysiłku wznosi się aż do nieba empirejskiego”<sup>813</sup>. Podmiot czynności twórczych w poezji Miodraga Pavlovicia przypomina wędrowca z *Boskiej Komedii*: „Lutam po svetu punom grdnje”<sup>814</sup> - mówi podmiot liryczny wiersza *Putnik*, a na koniec wyznaje swoje pragnienie odnowy w zapale miłości i tworzenia:

Nemam na kome da se iskalim.  
Hoću da se oglašim ljubavlju  
i da uzbrdo krenem  
sa pohvalom stvaranja na usnama<sup>815</sup>.

Rolę Dantejskiego Wergiliusza przejął Orfeusz. W wierszu *Orfej u Koreji*, którego osnową jest mit o Eurydyce i Orfeuszu, bohater liryczny (zapewne tuż po złożeniu obietnicy Hadesowi, że nie obejrzy się za ukochaną) mówi: „Ne, osvrnuti se neću. Oni koje vole / Treba

---

<sup>808</sup> Włoski poeta w omawianej twórczości pojawia się także bezpośrednio, czego świadectwem są drobne przekłady jego twórczości (por. np. wiersz: *Ljubav*, [w:] M. Pavlović, *87 pesama, op. cit.*, s. 101).

<sup>809</sup> M. Pavlović, *Dante – davalac vizija*, [w:] Tenże, *Obredi poetičkog života*, Beograd 1998, s. 79-81.

<sup>810</sup> M. Pavlović, *Dante prema Beatriči*, [w:] *Čitanje zamišljenog*, Novi Sad 1990, s. 21-30.

<sup>811</sup> „Prave vizije, i one veličanstvene imaju uvek svoje poreklo, one se preuzimaju od prethodnika, dopisuju, dograđuju, uokviravaju” - M. Pavlović, *Dante – davalac vizija*, [w:] Tenże, *Obredi poetičkog života*, Beograd 1998, s. 79-81.

<sup>812</sup> M. Pavlović, *Odbrana našeg grada, op. cit.*, s. 105.

<sup>813</sup> W. Paluchowski, *Filozofia człowieka u Dantego. Próba rekonstrukcji na podstawie pism Konstantego Michalskiego*, Kraków 2000, s. 183.

<sup>814</sup> M. Pavlović, *Velika skitija, op. cit.*, s. 66.

<sup>815</sup> *Ibidem*.

da gledaju u zemlju. Ruka tvoja gde je?”<sup>816</sup>. Orfeusz, którego można utożsamiać z ogólnie rozumianym poetą, nie chce odwrócić się za swoją Eurydyką, jednak do końca pragnie pozostać wierny miłości. Eurydyka stanowi reminiscencję Dantejskiej Beatrycze, o której sam twórca mówi, że jest „realna tvorenjem pesnikove mašte, možda i realna u svojoj devojačkoj predrajskoj egzistenciji. Ta vizija nebeske device, za Dantea veoma lična, i prema spevu *Novi život* [*Vita nuova* – przyp. moje] i prema onom što kaže u samoj *Komediji* [...] postala je vizija svima pristupačna u časovima poetskog bivanja”<sup>817</sup>. W innym eseju Pavlovicia uczucie Dantego do Beatrycze przyrównane jest do uwielbienia względem Boga: To samo postuluje wykreowany w artystycznej wyobraźni Orfeusz – przeniesienie ideałów do świata doczesnego, sprowadzenie górnołotnej miłości na ziemię, aby uskrzydlić człowieka: „sakralizacija žene umesto sakralizacije nebesa, premeštanje središta sakralnog osećanja sa Boga na ideal u ljudskom obliku”<sup>818</sup>.

Droga Dantego – bohatera poematu *Boska Komedia* – wiodła dwukierunkowo, najpierw od środka, a następnie ku środkowi:

Z takim właśnie podwójnym ruchem umysłu spotykamy się w *Boskiej komedii* Dantego. W XIV pieśni *Raju* Dante ukazuje nam następujący obraz: *Woda w koliste zamknięta naczynie, / gdy otwór zrobisz na dnie lub w obwodzie, / z brzegów do środka lub ku brzegom płynie*. Jak woda w naczyniu, która porusza się zarówno od środka na zewnątrz, jak od brzegów ku środkowi, dusza poety kieruje się zarówno ku Bogu otaczającemu wszystko wokół, jak i ku Bogu znajdującemu się pośrodku wszystkich rzeczy<sup>819</sup>.

Tę podwójną naturę boskości oddaje również jeden z wierszy Pavlovicia, w którym poeta zastanawia się nad prawdą tworenia: „Da li je stvaranje mesto za objavljavanje istine, ili je stvaranje već ta istina koju treba čuti na najvišem planinskom vrhu”<sup>820</sup>. Wędrówka Dantego jest podróżą mistyczną i prowadzi w głąb duszy poety. W poemacie *Boska komedia* akcent postawiony jest na dotarcie do Boga, innymi słowy, liczy się punkt dojścia, chwila przemienienia, zbawienie ma miejsce w *Raju* – „Dante osiąga to spokojne centrum serca w chwili będącej zarazem końcem jego podróży i końcem poematu”<sup>821</sup>. U Pavlovicia liczy się

<sup>816</sup> M. Pavlović, *Stub sećanja*, Beograd 1953, s. 44.

<sup>817</sup> M. Pavlović, *Dante – davalac vizija*, [w:] Tenže, *Obredi poetičkog života*, Beograd 1998, s. 80.

<sup>818</sup> M. Pavlović, *Dnevnik pene*, Beograd 1972.

<sup>819</sup> G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, tłum. W. Błońska i inni, Warszawa 1977, s. 334.

<sup>820</sup> M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici, op. cit.*, s. 114.

<sup>821</sup> G. Poulet, *op. cit.*, s. 343.

punkt wyjścia i sama droga, najważniejszy jest bowiem człowiek, to on wyznacza granice Boga – człowiek, który przegląda się w drugim:

Mora se preduzeti taj izlet do podnožja,  
Do podzemlja, potkrovlja besovske izbe,  
Da se prirodi pokaže da priroda  
Nije odgonetka sama sebi,  
Kao što ni tama u tami nije tamna –  
svetlost je svetla samo drugom u tebi<sup>822</sup>.

Serbski twórca w ten sposób akcentuje jedną z najważniejszych chwil *Boskiej Komedii*, kiedy Dantemu dane jest oglądać Boga w zwierciadle oczu Beatrycze. W ukazanym świecie przedstawionym ta sytuacja miłosna opisana w wierszu *Mora da se* to scena wyjściowa, na bazie której rozbudowany jest cały poemat Pavlovicia o poetyckim stworzeniu: „svetlost je svetla samo drugom u tebi”<sup>823</sup>. Kiedy Dante wznosi się do *Empireum*, podmiot liryczny – tu poeta, doświadczony piekłem, utożsamianym z wojną, o której mówi się bardziej lub mniej bezpośrednio („Ko vodi neprekidan rat / međ pticama bez kljuna i mrtvih i razvejanog grada?” [*Orfej u Koreji*], „strašni sud li je, šta li je” [*Epitaf slovenskog prapesnika*], „mnogi su se već branili od suđajskog vetra” [*Pevaču*], „i teškim rečima ruži svoje anđele / onaj što gromom zbori” [*Putnik*]) – wyrzeka się nieba na rzecz ziemi:

Ja ostajem gde sam  
u zemlji jezika mog,  
neću da mi se na vašim saborima sudi,  
ni da me pod otvorena nebesa bacite  
na hladno rešeto večnosti<sup>824</sup>.

Podczas, gdy Dante przemierza kolejne kręgi, aby dotrzeć do *Empireum*, Pavlović zatrzymuje się na tym, co dzieje się między poszczególnymi kręgami, rezygnuje z wieczności na rzecz życia codziennego<sup>825</sup>. *Empireum* nie jest bowiem punktem granicznym, nie jest sytuacją

---

<sup>822</sup> M. Pavlović, *Srbija do kraja veka*, op. cit., s. 141.

<sup>823</sup> *Ibidem*.

<sup>824</sup> M. Pavlović, *Velika skitija i druge pesme*, op.cit., s. 11.

<sup>825</sup> W *Boskiej komedii* bardzo precyzyjnie wskazuje się na trzy główne kręgi: piekło, czyściec i niebo – jeszcze je ponadto bliżej dookreślając, a kategorie winy i kary są jasno wyznaczone. W poezji Miodraga Pavlovicia poszczególne kręgi mieszają się, dobro i zło nie mają jasno wyznaczonych granic, ich znaczenie rewiduje

wyboru, w której może sprawdzić się człowiek. Dlatego tak ważnym jest świadomy podmiot, za jakiego ma Pavlović poetę. Prawda bliska dobru rodzi się na drodze interpretacji, więc wiersz, który w mniemaniu poety jest zawsze reinterpretacją<sup>826</sup> ma zadanie chronienia prawdy<sup>827</sup>. Poezja może być bowiem orężem w walce o wolność i człowieczeństwo („Kuda će oni što se klone zveri? / Branite se! Naučite pjesmu!”)<sup>828</sup>.

W poezji Dantego i Pavlovicia urzeczywistnia się średniowieczna koncepcja sztuki, która miała za zadanie naśladować naturę, stosować się do reguł piękna, by w ten sposób zbliżyć stworzenie do Stwórcy – ostatecznego piękna i wcielonej miłości (czy też Stwórcę przybliżyć człowiekowi, jak woli serbski autor). Tym samym poeta urasta do rangi obrońcy piękna, a funkcja estetyczna łączy się perspektywą teologiczną u Dantego i antropologiczno-teologiczną u Pavlovicia. Finał poetyckiej wędrówki jest ten sam: człowiek po spotkaniu z pierwiastkiem transcendentnym jest bogaty w wiedzę o sobie<sup>829</sup>. O ile u Dantego akcent zostaje postawiony na ruch odśrodkowy – człowiek dąży do Boga, o tyle ważny jest w

---

historia: „Mesečina. Odzivlju se vile u lesu, / kažu Az, i glagole broje, / svetlosni meandri idu preko granja / i prate arhisatrape znanja / kako seju znake za sanjiva plemena / i nebom otvaraju izvore mleka. / Šta li će Balkan da uzdari / ratove il' fresku?” - M. Pavlović, *Velika skitija*, op. cit., s. 49-50. Dominuje sytuacja rodem z czyścica, a obszar, na którym rozgrywają się wydarzenia to ziemia, świat ludzi, tutaj zostaje sprowadzone niebo i piekło, o czym zaświadcza wiersz *Pevačev povratak na zemlju*. Tutaj się grzeszy, więc tutaj należy i sądzić – ziemia ukazana jest jako jedyna możliwa przestrzeń do urzeczywistnienia ludzkiego zbawienia (por. Lj. Simović, *Bitka na granici nestajanja*, op. cit. s. 42): „zašto se odaste toj veri u pošast, / kad eno sunce bodro sija / i divna su zdanja za čovečjeg sina, / kule od mermera i krovovi od medi. / Na čelu vam mesečev topaz / o sestre, zar ne vidite ono / što čovek na povratku iz smrti vidi?” - M. Pavlović, *Pesme*, op. cit., s. 58. Twórca w oryginalny sposób kontaminuje przestrzeń nieba i piekła, lokalizując je na ziemi. Świat ludzkich spraw przedstawiony jest bowiem jako jedyny możliwy punkt odniesienia zarówno dla życia doczesnego, jak i wiecznego. Może on pełnić odpowiednio funkcję raju lub piekła. Znamienny w tym względzie jest wiersz *Hotel-Dieu*: w miejscu, gdzie miał być raj, jest sierociniec i jałdodajnia dla ubogich. Rozczarowany podmiot liryczny, doszedłszy do „raju” stwierdza: „Žedni smo prešli preko vode, / A sve je u raju suvo” - M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, op. cit., s. 39). Natomiast kiedy w wierszach *Silazak u had* i *Jutro u Carigradu* tematyzuje się wyjście Adama i Ewy z piekieł, podmiot liryczny lokalizuje piekło i niebo właśnie na ziemi: „U Hori / neko obara vrata / zemnoga pakla” - M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, op. cit., s. 13. Idea piekła i nieba została sprowadzona do doczesnego świata ludzkich spraw, stąd miejsce sądu powinno być również tutaj. Nie ma zbawienia poza człowiekiem i „ako ovde mučitelj ne doživi kaznu, a mučenic izbavljenje, ostaće zanavek nekažnjeni i neizbavljeni” - Lj. Simović, *Bitka na granici nestajanja*, op. cit., s. 43.

<sup>826</sup> „Prema modelu vremena sve postojeće se pomera, menja, pretvara. Ali ljudskom umu je istovremeno data vizija neke tačke koja u pomeranju ravnoteže među elementima ostaje napomena, na kojoj se mitska priča i obredno delanje ukrštaju, prostor na kome se sustižu istorijsko zbivanje i tok pesme koja hoće da zbivanje pamti i pomoru pamćenja da poučava” - M. Pavlović, *Obredi poetičkog života*, op. cit., s. 49.

<sup>827</sup> Nic dziwnego zatem, że w jednym ze swoich esejów Miodrag Pavlović wiersz utożsamia z ikoną: „Pesma je jedan raspored reči i raspored onoga što reči nose. [...] Pesma je ikona, ne samo zato što se može vizualizovati u jednu određenu topografiju smisla. Ona traži da definiše odnosi našeg stvarnog sveta, i kroz to da se približi njegovoj dubljoj prirodi. Pesma vidi odnosi u kojima živimo kao sliku. Posmatrajući nas, pesma je ili ispod nas, u svetlostima paklenih vatri, ili je iznad nas, kao duh koji lebdzi iznad neke metropole, pokušavajući da odnese smirenje” - M. Pavlović, *Dnevnik pene*, Beograd 1998, s. 15. Ta odautorska koncepcja wiersza-ikony wynika z przekonania artysty, że ludzkie życie jest wartością najcenniejszą i stanowi swego rodzaju przejaw świętości.

<sup>828</sup> M. Pavlović, *Odbrana našeg grada*, Smederevo 1989, s. 105. Pojawia się tu podobna radość do tej, którą przeżywał średniowieczny pisarz w wierszu *Jutarnji zapis*, inaczej jednak kategoryzuje się Stwórcę: nie jest on Bogiem w chrześcijańskim tego słowa znaczeniu, ale utwór projektuje bóstwo na kształt plemiennego bożka.

<sup>829</sup> Lj. Simović, *Bitka na granici nestajanja*, op. cit., s. 44.

twórczości Pavlovicia również ruch dośrodkowy – poszukiwanie tego, co transcendentne w człowieku.

### 3.3. Madonna i Sofia – ikonograficzne modele wyobraźni artystycznej

Chrystus i Bogurodzica stanowią dwie figury, które umożliwiają podmiotowi lirycznemu kontakt z transcendencją. Do spotkania z nimi dochodzi w świątyni. Należy przy tym zaznaczyć, że oznacza ona dla poety zarówno miejsce święte zlokalizowane w przestrzeni fizycznej, jak i przestrzeń duchową, intymną, którą sam w sobie buduje człowiek:

Zatvarajući prostor hrama čovek vrši i jednu promenu u strukturi svoje psihe. Onda kad zatvara hramovni prostor, on uspeva i u sebi da izdvoji jedan unutarnji prostor imaginacije i samoposmatranja. Uveličanje ili produblјivanje tog psihičkog, unutrašnjeg prostora omogućuje i da se u čovekovim predstavama ideja božanstva više izdvoji iz prirodnih okvira u kojima se ona prvo javlja i najjače dokazuje<sup>830</sup>.

Stąd naturalne jest, że dążenie do Boga, czy też poszukiwanie transcendencji w człowieku przybiera w twórczości poetyckiej Miodraga Pavlovicia formułę rzeczywistych wypraw do miejsc uznanych za święte, katedr, sanktuariów czy monasterów. W nich bowiem człowiek jest bliżej Boga głównie za pośrednictwem Chrystusa i Bogurodzicy, ale też dzięki temu spotkaniu człowiek może budować własną *hramovnost*<sup>831</sup>. W jednym z wierszy osoba mówiąca wyznaje: „Moja duša hoće svetilište”<sup>832</sup>, a jak słusznie konstatuje Pavle Zorić,

u Pavlovićevoj poeziji nema nekog drugog stiha koji bi bolje od ovoga izrazio njegovu najvažniju težnju. Svetilište, paganski žrtvenik, hrišćanski hram je mesto tajne, izvor lepote, odblesak nebeske svetlosti, prostor u kome se sastaju život i smrt, oplakivanje mrtvih i praznična himna. Privrženost hramu, mističnoj istini hrama kao arhitektonskoj tvorevini prožetom duhom svetosti, najkarakterističnije je obeležje ovo velikog pesnika u periodu njegove stvaralačke zrelosti<sup>833</sup>.

<sup>830</sup> M. Pavlović, *Hram i preobraženje*, Beograd 1989, s. 29.

<sup>831</sup> *Ibidem*. Pojęcie to tłumaczy poeta bliżej w następujący sposób: „Hram to sam ja! Kaže bog komu je hram posvećen, kaže sveštenik koji u njemu služi, kaže svako ko u hram ulazi, učestvuje u kultu, kažu elementi koji se u njemu sažimaju, životna snaga koja se obnavlja. Mesto gde se svi poistovećuju, gde poistovećivanjem postaju veliki, čisti, sveprozirućii” - M. Pavlović, *Obredi poetičkog života*, *op. cit.*, s. 49.

<sup>832</sup> M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, *op. cit.*, s. 58.

<sup>833</sup> P. Zorić, *op. cit.*, s. 125.

Duchowe peregrynacje są głównym tematem tomiku *Hododarje*<sup>834</sup>. Dotyczą one podróży do miejsc świętych, kościołów i katedr Europy w przestrzeni geograficznej Austrii, Niemiec, Francji, Serbii, Macedonii i Grecji. Wszelkie doświadczenia mistyczne, które stają się udziałem podmiotu lirycznego w czasie tych wypraw silnie wpływają na jego osobisty sposób postrzegania świętości. Każdy z wierszy stopniowo konstytuuje świątynię ciała i ducha, w którą wkracza podmiot liryczny. Jasno rozdziela się przy tym te dwie sfery, wpisując je w pola semantyczne zmysłowości Zachodu i duchowości Wschodu<sup>835</sup>.

Swoje pielgrzymki do miejsc świętych rozpoczyna podmiot liryczny w Europie zachodniej, ich trasę wyznaczają kolejne tytuły: *Obalom Rajne, Amiens, Chartres, Alpi, La Rotondo, Salzburg, Tavant, Tornjevi Rouena, Katedrala, Mainz, Serabonne, Pireneji, Klauster u Elne-u, Posveta sv. Trofimu u Arles-u*. Pierwszy cykl *Otkriće Severa* przywodzi na myśl skojarzenia z duchową podróżą Dantego. Kolejne kręgi, piękno i miłość platoniczna potwierdzają te inspiracje:

Idemo od zemlje do zemlje, iz kruga u krug,  
i tražimo kuću, nađemo poneki stub  
i bedeme lepote, da nam zavist raste  
jer lepe zgrade uvek su nam spolja;  
mi krišom po tavanima grlimo se u snu.  
Da l' treba ljubav pokazati na trgu?  
Ne, to mogu samo zaista grešni<sup>836</sup>.

Ponadto podmiotowi lirycznemu w jego wyprawie również towarzyszy kobieta. Jej obecność zostaje w sposób sugestywny nakreślona już w pierwszym utworze *Obalom Rajne* („možda proleće, divna žena, il ranjen bog, / oni će nas povesti kuda treba”<sup>837</sup>). Ze względu na budowaną od początku atmosferę onirycznego marzenia nie można być pewnym jej realnego

---

<sup>834</sup> Tytuł tomiku *Hododarje* S. Jakimović komentuje następująco: „pomalo zagonetan naziv arhaičnog prizvuka, verovatno kovanica sačinjena od reči *hodočašće* i *uzdarje*” - S. Jakimović, „*Hododarje*” Miodraga Pavlovića, [w:] *Pesništvo i književna misao Miodraga Pavlovića*, op. cit., s. 397.

<sup>835</sup> Na temat różnic w sposobach przedstawienia świętych wizerunków w sztuce chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu; por. B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986; E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Warszawa 1988; B. Osińska, *Sztuka i czas*, t. 1: *Od prehistorii do rokoka*, Warszawa 2004; L. Kalinowski, [hasło] *Wczesnochrześcijańska sztuka*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 2006, s. 431–433.

<sup>836</sup> M. Pavlović, *Hododarje*, op. cit., s. 17.

<sup>837</sup> *Ibidem*, s. 10. Nie można pominąć faktu, że pierwiastek kobiecy zaznaczony jest w samym tytule wiersza *Obalom Rajne*, a sygnalizuje go woda.

istnienia, choć wyimaginowaną jednak obecność kobiecej towarzyszki poświadczają liczne apostrofy, jakie stosuje podmiot liryczny do osoby, która pozostaje w jego fizycznej bliskości (pyta się na przykład szukając potwierdzenia – „videla si?”<sup>838</sup>). Tą kobietą podmiot liryczny jest oczarowany niczym Dante Beatrycze:

Budim se ko zna kad, vidim ozaren kamen,  
jutro, ulicu praznu – moju, te krećem:  
snom sam postao prosjak  
i cipele zaboravio u hotelu,  
okom ne mogu da joj domamim lepotu,  
bosonog, u velikoj nadi kružim oko nje<sup>839</sup>.

Zauważalna jest pewna prawidłowość: „Prvo se oduševljenje za crkvu pretvorilo u ljubavni zanos, a zatim se crkva pretvorila u ženu”<sup>840</sup>. Gdyby nie tytuły poszczególnych wierszy, które na zasadzie metonimii przywodzą na myśl obraz katedr i ich największych zabytków, uwaga czytelnika skupiłaby się na kobiecie i szczególnej sytuacji lirycznej, która jej obecnością jest budowana. Wyraźny tytuł wymusza jednak czytanie holistyczne, które powoduje, że doświadczenie podmiotu lirycznego można rozważać w kontekście wrażeń związanych ze znanymi z odwiedzonych miejsc wizerunkami madonn. I tak, utwór *Amiens* przywodzi na myśl obraz *Vierge Dorée (Złotej Madonny)* – rzeźby usytuowanej w części *trumeau* w portalu w ścianie południowej transeptu Katedry Najświętszej Marii Panny w Amiens. Poszczególne elementy opisu sytuacji lirycznej można odnieść do tejże rzeźby. Mowa jest o królowej („Zašto da ne, i ja ću / da spavam s kraljicom noćas”<sup>841</sup>). Fragment o skrzydłach w jej włosach stanowi odwołanie do postaci aniołów podtrzymujących koronę na głowie rzeźby, która niegdyś była pozłożona, co też zostało oddane w wierszu: „te zlatne ruke se moraju dotaći!”<sup>842</sup>. Natomiast słowa: „na crvenom nebu gledam”<sup>843</sup> stanowią aluzję do koloru katedralnych drzwi. Poeta pragnie również oddać to samo poczucie głębi przedstawienia, stwierdzając: „u pogled njen da zavirim”<sup>844</sup>. Przy takiej interpretacji towarzyszki podmiotu

---

<sup>838</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>839</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>840</sup> B. Bošković, *Prevaziđeni bol*, „Savremenik” 1972, nr 3, s. 279.

<sup>841</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>842</sup> *Ibidem*.

<sup>843</sup> *Ibidem*.

<sup>844</sup> *Ibidem*.

lirycznego należałoby wyjaśnić status osoby mówiącej. Widzi ona siebie na miejscu dzieciątka Jezus w przedstawieniu *Vierge Dorée*:

U pogled njen da zavirim,  
čak i ako mučno se penjem  
po spoljnjoj strani snova.  
Sve je glatko, ona me prima  
i stavlja mi na potiljak šaku<sup>845</sup>.

Utwór *Chartres* w podobny sposób oddaje poetyckie wrażenia z wizyty w katedrze pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny w tytułowym mieście. Ponownie w centrum sytuacji lirycznej jest kobieta, którą rozpoznajemy jako Madonnę z witraża w tamtejszej świątyni (*Notre-Dame de la Belle-Verrière*):

O, večna rosa u stablu!  
I pustinjske u mramoru reke!  
Kosturi odeveni u plavo  
zglobove kriju, od živog umiru stida  
Ti konjanike gledaš, povorku straže,  
i vetar preobraženja unatrag smeru.  
Riznica igračaka! Čarolije zimske,  
i otkriće:  
već nisi više kćer nego žena,  
(uvek si žena bila)  
nevestinski vez ti pada preko glave  
i ruže menjaju miris, pahnu ponori noći<sup>846</sup>.

W podobny sposób można interpretować dalsze wiersze, na przykład *La Rotonda* w kontekście obrazu Madonny z fresków sanktuarium w tytułowej miejscowości czy *Salzburg* – mając na uwadze drewnianą rzeźbę Madonny z tamtejszej katedry. Jednak przyglądając się całemu cyklowi Otkriće severa, stwierdzamy przede wszystkim autorski sposób oddania zachodniego sposobu przedstawienia Madonny. Kreśląc poetyckie wizerunki Madonn, Pavlović opiera się na stylu właściwym sztuce odwiedzanych regionów (jakby zupełnie

---

<sup>845</sup> *Ibidem*.

<sup>846</sup> *Ibidem*, s. 13-14.

według cytowanego wcześniej stwierdzenia poety, że kontakt ze świątynią zostawia trwałą ślad w wyobraźni). Maria Panna ukazana jest jako dziewica w znaczeniu zmysłowej i królewskiej Wenus:

Zašto da ne, i ja ću  
da spavam s kraljicom noćas.  
Došao sam u njen grad,  
sišao na njen trg i divim se telu  
većem od obima sna<sup>847</sup>.

Choć wszystkie te sposoby przedstawień Madonny (a należy przy tym zwrócić uwagę, że poeta odwołuje się do różnych form – takich jak architektura, rzeźba, malarstwo tradycyjne i naścienne) mogą budzić zachwyt, to nie zaspokajają potrzeb duchowych podmiotu lirycznego. Każdy wiersz, każde spotkanie z zachodnim przedstawieniem Marii Panny budzi jego rozczarowanie, które stopniowo z każdym utworem narasta. Amplituda doznań podmiotu lirycznego ewoluuje od poczucia opuszczenia („U snu još jednom zaspim, ona ode / udvostrući se muk”<sup>848</sup>) do zupełnego niezrozumienia („Ljubav smo dobili te spuštamo glavu / i srce / u zagrljaju vraćamo i tuđi dug”<sup>849</sup>). W odczuciu podmiotu lirycznego zachodnia sztuka sakralna nie wzbogaca człowieka duchowo („snom sam postao prosjak”<sup>850</sup>), przeciwnie – stwarza iluzję wartości („Ljubav, razorno bekstvo u slobodu, / ostrvila se prostorom / i postaje neljudska praznina”<sup>851</sup>).

W adekwatny sposób budowany jest kolejny cykl *Sazvezdan hod*, w którym podmiot liryczny zwraca się do Chrystusa. Ponownie wiersze stanowią aluzję do przedstawień świętego wizerunku, tu Chrystusa w sztuce: *Tavant* stanowi bowiem aluzję do fresku z tamtejszego kościoła przedstawiającego wyprowadzenie umarłych z podziemi po walce Chrystusa z Szatanem, a *Tornjevi Rouena* przywodzą na myśl płaskorzeźbę przedstawiającą Chrystusa Dobrego Pasterza na sklepieniu bramy pod zegarem Gros Horloge w Rouen. Aluzje nie są już tak czytelne jak w poprzednim cyklu, na przykład w utworze *Katedrala, Mainz* pada jedno zdanie „Tvoja je soba u uglu crkve”<sup>852</sup>, które jedynie bardzo uważny czytelnik

---

<sup>847</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>848</sup> *Ibidem*.

<sup>849</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>850</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>851</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>852</sup> M. Pavlović, *Hododarje*, *op. cit.* s. 27.

może odnieść do cyklu chrystologicznego na freskach namalowanych w ślepych arkadach wspomnianej katedry. Szukając w sztuce zachodniej Chrystusowego światła i wyobraźni symbolicznej, pielgrzym odnajduje jedynie mrok Apokalipsy i dosłowne przedstawienia:

Lako bi bilo reći da je san  
to crnilo opšte,  
od jave me detalj nesavladiv deli  
i od tačnog znanja šta se zbiva<sup>853</sup>.

Podmiot liryczny czuje się coraz bardziej wyobcowany, a tęsknota za symbolicznym słowiańskim południem (metonimicznie wyrażonym przez wspomnienie Ochrydu czy Sołunia) i wschodnią duchowością – coraz silniejsza. Utwór *Poseta sv. Trofimu u Arlesu* stanowi prawdziwy moment przejścia, rozstanie z obcą sztuką Zachodu i wstęp do duchowości wschodniej, której *genius loci* stanowi Święta Góra Athos. Żegna się podmiot liryczny słowami:

Pozdrav od Vladislava, Ninoslava,  
Od Rastislava i od Gojka.  
Divna vam je mitra  
I pastirski štap<sup>854</sup>.

Jednak pielgrzymka jest kontynuowana, o czym dowiadujemy się z części *Hododarje*, która swoją nazwą nawiązuje do tytułu tomiku sygnalizując, że oto będzie mowa o właściwych w tego słowa znaczeniu pielgrzymkach. Choć niektóre tytuły mogą wskazywać na konkretne miejsca jak Sołuń czy Athos, już pierwsze słowa uświadamiają nam, że będzie to raczej podróż czysto duchowa. Zaprasza się bowiem do wspólnej drogi po ścieżkach Chrystusa: „Pred Tobom sijaju vrata dvora / i otvara se kula da uđeš ko Jona<sup>855</sup> / kroz cveće u neman”<sup>856</sup>. Vladimir Vukašinić sugeruje, że poeta obrał motyw proroka Jonasza, ponieważ stanowi on

---

<sup>853</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>854</sup> *Ibidem*, s. 34.

<sup>855</sup> W omawianej poezji Prorok Jonasz jest *alter ego* poety: „Staće mali prorok / u mene / kao u utrobu / kita / Tamo da sprema svoj govor / Jona” - M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, Beograd 1991, s. 9. Stanowiąc wewnętrzną figurę doświadczenia poetyckiego, związany jest także z implikowaną postawą poety-ascety: „Za doba kad izade / iz čeljusti sopstvene / i kitske / Da rekne da je / u isposniku našao / konak” - M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 9.)

<sup>856</sup> *Ibidem*, s. 75.

prefigurację Chrystusa i na tej podstawie badacz wskazuje na logiczny związek między postaciami: asceta-Jonasz-Chrystus<sup>857</sup>. Podmiot liryczny, naśladowując zatem Chrystusa, przyjmuje właściwą dla swojego nauczyciela postawę pokory i skromności. Celem pielgrzymki i duchowych poszukiwań jest podobnie jak przedstawionej postaci Chrystusa „dno uboštva i mir”<sup>858</sup>. W uniżeniu i prostocie osoba mówiąca w wierszu zwraca się ku górze Athos jak ku Zbawicielowi („kraju gde svako stekne druge pretke / planino, / stepenico diva, / gnezdo u koje se dvorci sirotih sele, / o jazikorazumni breže, / šumo mirisnih mošti, / nebo s kojeg je svanulo veštastvo”<sup>859</sup>):

Daruj mi radosti pustinorodne,  
provedi me kroz dlan tvojih vesti,  
daj da čujem zvuke kad anđeli uzlete  
sa padine snežne.  
Smiluj se mom umoru i žeđi.  
[...]  
Ostavi mrvu svetlosti  
negde spod trpeze  
za mene<sup>860</sup>.

Przedstawiana rzeczywistość prawosławnej duchowości, której symbol stanowi Góra Athos jest mistyczna, „zanurzona” w Chrystusie. W omawianej poezji jest przedstawiana niczym duchowa ziemia obiecana. Z tamtejszej duchowości Pavlović czyni Chrystusowy znak zwycięstwa nad śmiercią i podkreśla jej moc wewnętrznej przemiany, której może dostąpić człowiek<sup>861</sup>. Dzięki temu ma on w tej przestrzeni możliwość przebóstwienia. Różni się ona zupełnie od ukazanej duchowej rzeczywistości zachodniej. Poeta zwraca się do Chrystusa bezpośrednio jak do najlepszego przyjaciela, ukazuje go naturalnie i przystępnie, mimo że cykl *Hododarje* pisany jest w duchu mistycyzmu:

Gde je Sofija, pitao si?

---

<sup>857</sup> V. Vukašinović, *Poetsko bogoslovlje Miodraga Pavlovića, op. cit.*, s. 113.

<sup>858</sup> M. Pavlović, *Hododarje, op. cit.* s. 76.

<sup>859</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>860</sup> *Ibidem*, s. 78.

<sup>861</sup> „U pesmama inspirisanim manastirima na Svetoj Gori, pored meditacija u duhu idealističke filozofije i metafizičke lirike, ima simbola tipičnih za pravoslavnu teologiju: Sveta Trojica, vaskrsenje, evharistija, odnos božanskog bića i stvari” - P. Zorić, *op. cit.*, s. 129.

[...]

Neznana ti majka. Ležiš u botaničkoj bašti  
gde cveće ima oblik ognjila  
i gledaš kako device rastu<sup>862</sup>.

Zważywszy na powyższy cytat, zaakcentowana zostaje dalsza istotna różnica między duchowością wschodnią a religijnością zachodnią. Pierwiastek kobiecy w zachodniej sztuce sakralnej wyrażony jest głównie w postaci Bogurodzicy, przedstawianej jako istota bardzo kobieca, zmysłowa i realna. W duchowości wschodniej kobiecość wyrażona jest w sposób bardziej subtelny, głównie przez ideę Mądrości Bożej (*Sofia*) – „Sofija hodi preko proročkih glava”<sup>863</sup> - odpowiada poeta Chrystusowi. W wierszu *Poslednji pogled u časovnik* Sofia jest opisana w tak mistyczny sposób, w jaki jej naturę mógłby oddać tylko poeta lub mistyk, jawi się jako feniks z otwartą w rękach (!) księgą pełną blasku:

Ptica umorna pada na prozor Stvoriteljice bola.  
Tad umiru monasi  
i pomoću njihovog daha ptica uzleti  
s otvorenom knjigom u rukama,  
puna sjaja<sup>864</sup>.

W innym natomiast utworze można spotkać się z takim zestawieniem: „Haljina je njena sunce koje pada / Na zapadu joj češljaju duge kose”<sup>865</sup>. A kiedy w wierszu *Kroz klanac* poeta przedstawia Sąd Boży i mówi: „u mestu sunca sija slika”<sup>866</sup>, nasuwają się skojarzenia z obrazem *device-slike* („oličenje čistote, mudrosti i prefinjene strasti, žena vizija, tvorevina uma, sinteza telesnog i duhovnog principa”<sup>867</sup>) z poematu *Device mudre i ljude* opartego na wątku biblijnym. Sprawia to, że triadę Vladimira Vukašinovicia można uzupełnić o dalsze trójczłonowe zestawienie: wiersz – panna obraz – Mądrość Boża, udowadniając, że „idealna žena takođe može biti predstavljena metaforom hrama”<sup>868</sup>.

---

<sup>862</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>863</sup> *Ibidem*.

<sup>864</sup> *Ibidem*, s. 93.

<sup>865</sup> *Ibidem*, s. 84.

<sup>866</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>867</sup> P. Zorić, *op. cit.*, s. 125.

<sup>868</sup> *Ibidem*.

Kontynuację tematu Athoskiego stanowią utwory nawiązujące do góry Synaj i tradycji hezychastycznej. Tradycja hezychastyczna zawiera się przede wszystkim w poetyckiej koncepcji dotyczącej emanacji energii. Wartości takie jak twórczość, pamięć, miłość i piękno stanowią emanację Bożej światłości i stopnie ludzkiego wtajemniczenia: „I kada se svetlost učini gluvom, za ime boga, obratimo se strpljenju. Drugi je to način da ostanemo u krugovima poverenja, što se ukazuju čas u plodnosti, čas u pustoši, čas u onom što su nam drugi ostavili, čas u lepoti koju odjednom i sami možemo da stvaramo”<sup>869</sup>. Nawiązania do tradycji hezychastycznej niebezpośrednio wpływają też na wizerunek jednego z głównych bohaterów twórczości Miodraga Pavlovicia, postać ascety.

### **3.4. *Satansko doba i Vreme Svetog Duha* – wątki manichejskie**

Głównemu motywowi w twórczości Miodraga Pavlovicia – apokaliptycznemu – został przeciwstawiony motyw stwarzania, całość zaś wpisana w koncepcje poetyckie, wywodzące poezję z obrzędu (widzianego w sensie liturgicznym). Śmierć rozumiana jako próba poetyckiej wyobraźni sprowadza na scenę następny kontrast, który współtworzy razem z odnawiającym się życiem. Wśród kolejnych dostrzegalnych tu antynomii można odnotować również cielesność i duchowość:

Sve je spremno da se duša vrati u telo, i da se telo vrati duši. Ali posle božanske pravde, čovek nije samo iskupljen, nije mu samo oprošteno. On je upućen u tajne, njegova duša postaje drugi ja i u njegovom telu kome se vraća život nastaje druga telesnost u jednom novom trajanju. Njegova put, više puta preporođena, počinje da živi u svojoj dragocenosti<sup>870</sup>.

Wspomniane przeciwieństwa mają charakter dualizmu warunkowego, reprezentację ich zjednoczenia stanowi miłość, symbolizowana przez postać Chrystusa, a w konsekwencji przez każdego człowieka, ponieważ Miodrag Pavlović podtrzymuje w swej twórczości myśl św. Pawła o powołaniu każdego do świętości, co na swój poetycki sposób wyraził przede wszystkim w utworze *Naučite pjesan*.

---

<sup>869</sup> *Ibidem*, s. 117.

<sup>870</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, *op. cit.*, s. 47. We wskazanym fragmencie można dostrzec echa metempsychozy i koncepcji drabiny mistycznej.

Jednak wymienione podstawowe pary przeciwieństw (śmierć / życie, dusza / ciało), mające charakter chrześcijańskiego dualizmu, nie należą do wyłącznych. Cytowany fragment o duszy i ciele wskazuje na jeszcze jedno źródło podobnych opozycji. Mówi bowiem poeta o swego rodzaju podwójności ludzkiego ciała i ludzkiej duszy oraz o ich drugich narodzinach. Koncepcję tej podwójności wyklada serbski autor w eseju *Dvojnici mitskih bića*, kiedy tłumaczy, że każde stworzenie ma swoje drugie oblicze, które zwyczajowo mieści się w kategorii *profanum*. Podaje przykład człowieka, który stanowi takie *alter ego* Boga:

Svako mitsko biće ima smog dvojnika, najčešće ne svetog nego profanum, kao što može da ima i smog demonskog dvojnika, koji ispod sebe krije druge dvojnike, nama nesaznatljive. Čovek je profani dvojniki božanstva i, razume se, ne može nikad da bude božanstvu zaista sličan, niti da bude „savršen” kao što to zahteva jedna poznata maslinasta zapovest<sup>871</sup>.

Rozważając świat przedstawiony w prezentowanej poezji, należy mieć stale na uwadze wskazany motyw, ponieważ wyrażona rzeczywistość, jej przedmioty i wartości funkcjonują zasadniczo podwójnie. Również koncepcja Pavlovicia odnosząca się do języka jest tej samej podwójnej natury. Wspomina bowiem poeta o tak zwanym języku pierwszym, pochodzącym od Boga i drugim, mitycznym (sprofanowanym, naśladowującym już jedynie mowę Bożą), który jest właściwie omówieniem języka pierwszego<sup>872</sup>.

Świat człowieka jako całość jest również zawieszony pomiędzy dwoma skrajnymi porządkami: „Posledni obed: / Pod našim nogama je nebo, / Gore: niska tavanica groba”<sup>873</sup>. On sam jest przez to wewnętrznie rozdarty: „U nama žvi još jedan čovek, čovečuljak. On je budan kad se nama spava, ili nas po danu drži na svojoj uzi. Kad on hoće naše se mrdaju uši. Kad mi krećemo na put, on bi rado ostao kući. Između nas i njega lako se nesloga izrodi. Dok jedemo, on kaže da je gladan sasvim drugog jela”<sup>874</sup>. W eseju *Dvojnici mitskih bića* poeta dopowiada: „Moj dvojniki je moj Bog, i moj dvojniki je moj demon”<sup>875</sup>. *Dvojniki* to także często obecny bohater liryczny:

---

<sup>871</sup> M. Pavlović, *Hram i preobraženje*, Beograd 1989, s. 63.

<sup>872</sup> Por. M. Pavlović, *Govor o ničem*, op. cit., s. 7-33.

<sup>873</sup> Podwójność wyraża również odwrócony porządek, gdzie dół oznacza zarówno dół, jak i górę oraz odwrotnie – góra oznacza górę i dół.

<sup>874</sup> M. Pavlović, *Bitnji ljudi. Priče sa uskršnjeg ostrva*, Beograd 1995, s. 39.

<sup>875</sup> M. Pavlović, *Hram i preobraženje*, Beograd 1989, s. 64.

Ko je naša završna slika?  
Čovečji lik iznad planine visi,  
deo autoportreta ili pripitomljen Satan?  
Žena što se oslanja na početke  
i uvek iznova pokazuje drobno dete?  
Ili nas bolje predstavlja veliko drvo  
koje liči na cvetanje i na raspeće<sup>876</sup>.

Świat przedstawiony jawi się zatem jako efekt zmagania dwóch przeciwstawnych sobie sił Bożych i demonicznych – „Satansko doba” i „vreme Svetog Duha” naporedo teku. U dualističkoj viziji sveta Miodraga Pavlovića ta dva principa se sukobljavaju, slaveći pobjedu čas jedan, čas drugi<sup>877</sup>. W jednym z wierszy podmiot liryczny zastanawia się, która z nich przeważa: „Ko je zapravo jači: / demon koji nas prlja / il bog koji nas pere”<sup>878</sup>. Ta bosko-demoniczna rozgrywka pociąga za sobą dalsze przeciwieństwa. W opozycji do siebie przeciwstawione są siły kreacyjne i destrukcyjne, wzniosłe – to jest duchowe i niskie – odzwierzęce, dobre i złe<sup>879</sup>. Opozycyjny rozkład tych sił, widoczny w ciągu całej twórczości koncentruje się w cyklu wierszy, w które został wkomponowany manichejski motyw. Časlav Đorđević, znajdując jego punkt odniesienia w średniowieczu i posługując się konkretnymi przykładami, również wskazuje na binarny charakter świata przedstawionego w wyobraźni poetyckiej Miodraga Pavlovića i wyróżnia inne opozycje: stary-nowy, heretyk-władca, bałwochwalca-pustelnik, ogół-władza, święty-powszedni, dogmatyczny-wolny<sup>880</sup>. Ich źródło tkwi raczej nie w *Biblii*, ale w herezjach chrześcijańskich proweniencji gnostyckiej, przy czym doskonale oddaje wizję poety odnoszącą się do współczesnej sytuacji społecznej, o czym on sam mówi: „suštinski svet je kržljav i manihejski opredeljen”<sup>881</sup>. Na bazie tych opozycji został zbudowany „bogomilski” cykl wierszy. Jeden z nich w sposób szczególny kumuluje wskazane dualizmy:

Sve što je Nigde bilo  
da li će opet biti?

<sup>876</sup> M. Pavlović, *Knjiga horizonta*, Beograd 1993, s. 47.

<sup>877</sup> P. Zorić, *op. cit.*, s. 71.

<sup>878</sup> M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, *op. cit.*, s. 8.

<sup>879</sup> W odniesieniu do poematu *Svetli i tamni praznici* A. Popović podkreśla, że tu „sučeljavaju božansko i demonsko, pokretačko i rušilačko, spiritualno i nagonско, dobro i zlo” - A.B. Popović, *Tri principa stvaralačkog univerzuma*, [w:] M. Pavlović, *Poezija*, Beograd 1986, s. 23.

<sup>880</sup> Č. Đorđević, *Miodrag Pavlović, pesnik humanističke etike*, *op. cit.*, s. 145.

<sup>881</sup> M. Pavlović, *Ulazak u Kremonu*, *op. cit.*, s. 68.

Nebo je bilo čador ljubavni,  
sada je pećina čađava;  
prošle su horde bratoubica.

Borovi zlatni u hram su vodili,  
sada je tu kamen jar skorele krvi,  
psi je podivljali ližu.

Sunčev me zalazak nekad  
po imenu kao cvet svoj,  
vetar je s harfom u ruci  
išao planinskim grebenom  
sa mnom naporedo dok sam pevao.

[...]

Ko će sad u polju čekati  
jutarnji poziv izlazećeg sunca  
ko će da nađe pesmi nov početak  
i bolji kraj?<sup>882</sup>

Wskazując na powyższe opozycje, Miodrag Pavlović wykorzystuje egzempli z życia Chrystusa. Na przykład w wierszu *Pesme o vodi* postawa Chrystusa, wyrzekającego się dóbr ziemskich zostaje przeciwstawiona konformizmowi ludzi majątnych, którzy chcąc wykupić swoją wygodę, na osobę Chrystusa reagują obojętnością i wzruszeniem ramion: „Dolazi smicanje sveta – / Pa šta? Ko će to da promeni?”<sup>883</sup> Wydaje im się, że wszystko można kupić, również spokój sumienia. Jednostkowa postać Chrystusa jest też przeciwstawiona aparatowi władzy. Zarysowany zostaje dysonans między siłą ducha a przemocą fizyczną:

Tog jutra ne beše sunca  
samo prah svetlosti jake  
kao da sijahu sunca dva...

---

<sup>882</sup> M. Pavlović, *Velika skitija*, op. cit., s. 65-66.

<sup>883</sup> *Ibidem*, s. 56.

u semnicima Radost, znak da je Nigde obavljen čin.  
Ne u telu nas ljudi,  
nego u onom što lebdi...  
Jedno je telo zasjalo ko dragulj  
na delu neba što se čuva  
za retka otkrovenja...  
Radost je putem plaveti prošla,  
devojke putevima trave  
on jedan danas  
i bezbrojna vojska spremna da ga kolje<sup>884</sup>.

Natomiast w cyklu poetyckim *Metamorfoza* została ukazana doczesność poczynań przywódcy narodu, którego prawa nie przetrwały po jego śmierci. W czasach rozboju i niewiary, które nastąpiły po załamaniu się wyznaczonych przez króla praw rodzi się potrzeba naturalnego porządku: „mora da se su zbije te guje iz tame i zadrži razorenje bića”<sup>885</sup>. Wywołuje ona w podmiocie lirycznym wspomnienie antycznej Grecji: „Među Grcima u Agori i kod Persijanaca na dvoru / ...iako nije bilo zla...sunce je imalo svoju smenu / Sposobnu da sve nadsija”<sup>886</sup>. Na tle tego wspomnienia budowana jest sylwetka Zbawiciela. Dla ludzi wierzących stanowi on nadzieję na ponowne ustanowienie kontaktu z Bogiem. Po jego śmierci nastaje mroczny czas grzechu i zabijania bohaterów<sup>887</sup>. Wykorzystując elementy filozofii bogomilskiej, wskazuje się na to jak fałszywi bogowie wykreowani przez historię i kulturę stają na drodze ku transcendencji:

Sve što na glavu liči  
bacaju po livadama na hrpe  
i noću gaze konjima.  
Zemlji otvaraju okna  
te vade srebrnu rudu  
što glavi proročkoj slična je,  
pa je obese o hrastovo granje.

---

<sup>884</sup> M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, op. cit., s. 89.

<sup>885</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>886</sup> M. Pavlović, *Oktave*, op. cit., s. 34.

<sup>887</sup> Znaczenie figury Chrystusa w interpretacji Pavlovicia nie do końca jest czytelne, nie wiadomo czy pojawił się po to, by ożywić wiarę czy zagasić ostatnią nadzieję; ustanowić, czy przerwać na wieki związek z transcendencją.

I oblake kad ljudski pokažu lik  
čakljama svlače i kopljima bodu<sup>888</sup>.

Proweniencji manichejskiej jest przede wszystkim opozycja światła i ciemności, która w twórczości Miodraga Pavlovicia ma charakter konstytutywny dla świata przedstawionego. Światłość oznacza przede wszystkim boską / Bożą emanację:

Veličanstvenost mraka je stvarna, ali svetlost kao i ljubav, sve nadmašuje. Postoji svetlost saznanja, svetlost božanskog otkrovenja, svetlost u kojoj se ukazuje telo naše čežnje, iskonske i neugasive. Očekujemo svetlost uzdravljenja i povratka, nadamo se svetlostima što prečišćuju i potajno primamo u sebe vatre paklene i slatke. Teško im je odoleti, treba ih preodoleti, uz pomoć onog ko šalje sve svetlosti, čak i one njemu samom protivne<sup>889</sup>.

Natomiast świat ludzi znajduje się gdzieś „z drugiej strony”, przedstawieni są oni jako wygnańcy skazani na banicję w ciemności. Człowiek w tej rzeczywistości artystycznej egzystuje w świecie mu nieprzyjaznym, naznaczonym traumą upadku tak osobistego, jak i cywilizacyjnego, a wszystkim tym jego doświadczeniom nadaje się jeden – ciemny – odcień:

Samo u čoveku koji igra  
ostade utočište duboke tame  
i česma sila mračnih, nižih od zemlje,  
tamnijih od pećina ispod vaseljene<sup>890</sup>.

Przy eksponowaniu opozycji światła i ciemności, zwłaszcza w kontekście tomiku *Svetli i tamni praznici*, warto powrócić do zagadnienia dwoistości języka, który najpierw jako tak zwany pierwszy – oświeca przez prawdę, a drugi – mityczny, przez to że omawia rzeczywistość<sup>891</sup>, w konsekwencji ją zaciemnia: I sve što je rođeno da peva / U nama cvili i preti i škripi / Kao zubala u strašnom snu<sup>892</sup>. Na gruncie tych dwóch praktyk językowych pojawia się inna opozycja: natury i kultury, których artefakty poeta metaforycznie wyraża

<sup>888</sup> M. Pavlović, *Velika skitija*, Beograd 1969, s. 25.

<sup>889</sup> M. Pavlović, *Nebo u pećini*, Beograd 1996, s. 104.

<sup>890</sup> M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, op. cit., s. 20.

<sup>891</sup> Mit stanowi drugi stopień transcendencji języka, ponieważ omawia to, co było bezpośrednio przed nim, świat sam w sobie. Ponawia on rytuał, którego znaczenie zanikło: „Mit se nadovezao na ritual tek kada je smisao rituala prestao da bude jasan” - M. Pavlović, *Govor o ničem*, Beograd 1987, s. 18.

<sup>892</sup> M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, op. cit., s 21.

jako właśnie owe jasne i ciemne święta. Natura i kultura generują dwie odmienne praktyki ludzkiego sposobu postępowania: kontemplacji świata (człowiek wówczas składa samego siebie w ofierze<sup>893</sup>) oraz jego konsumpcji (świat staje się krwawą ofiarą człowieka, ofiarą w znaczeniu naturalistycznym, a nie liturgicznym)<sup>894</sup>:

Niko nije voljan da se odrekne svoje pameti, ni svog tela. Ipak, pamti se jedan praznik nežan i mio. Svako se vraća onom čiji je od početka bio. Drugo je bilo prisvajanje: dece, plodova zemlje, godina života. No znali smo da to nije naše. Praznik i proslava bili su priznanje da treba nekome vratiti misli i tela. Sada više niko nije spreman da uzvрати nešto od sebe. Ostalo je da se vrati sa nekog drugog skinuti deo. Vraća se tuđa krv na čaše<sup>895</sup>.

Człowiek bardzo oddalił się od światłości, od transcendencji, o czym mowa w wierszu *Duh se ruga Carigradu*. W utworze tym ukazane jest zejście Ducha Bożego na ziemię zatopioną w ciemności. Duch zastanawia się, co począć ze światem ludzi, którzy dla Boga stracili znaczenie. Sytuacja człowieka w świecie jest dramatyczna: „Bożanstvo poslednju poruku šalje / Preko mrklog mraka”<sup>896</sup>. Paradoksalnie w ciemności ukryty jest klucz do poznania. Drogę do oświecenia rozpoczyna zrozumienie czym jest ciemność, w tym poznaniu upatruje się wyzwolenia („čak je i crveno slepilo pakla neka svetlost”<sup>897</sup>):

Prvi zadatak, koji mora da ispuni da bi došao do slobode u svesti o transcendentnom, jeste da dođe do svesti o mraku u kome se nalazi: da ga konstatuje, da otkrije njegov sadržaj, da ga razume, da odredi granice onoga što mu je u tom mraku nametnuto kao sloboda, i da te granice pređe na visokom talasu jedne dublje svesti o sebi<sup>898</sup>.

Manichejczycy wierzyli, że celem życia ludzi, którzy chcą być zbawieni jest przebudzenie *pneumy* (ducha) czy *nous* (rozumu), cząstki świetlistej substancji, którą Jezus ich obdarował. Wątek ten jest wszechobecny w poezji Miodraga Pavlovicia, w której rozum stanowi obronę

---

<sup>893</sup> Poeta mówi o poświęceniu siebie w akcie twórczym: „To gde stojim / jeste dubina / u njoj je / jedna šupljina / još niže / tamna duplja / i dno / Neko mi pokazuje / visinu neba / zlatni svod / i svetlost / kako pada / na moje teme / na žrtveni sto” - M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, *op. cit.*, s. 10.

<sup>894</sup> Koncepcja rozdziału natury i kultury umożliwia lepsze zrozumienie poetyckiego postulatów Pavlovicia: „Krik treba ponoviti!” Krzyk, odruch pierwotny, stanowi wezwanie poety do odejścia od poezji klasycznej, która nie zawiera w sobie tego przywracającego człowieka naturze elementu transcendencji.

<sup>895</sup> M. Pavlović, *Bitnji ljudi*, *op. cit.*, s. 21.

<sup>896</sup> M. Pavlović, *Svetli i tamni praznici*, *op. cit.*, s. 9.

<sup>897</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>898</sup> *Ibidem*, s. 56.

przed złem i ciemnością<sup>899</sup>. Charakterystyczny w tym względzie jest utwór *Krik treba ponoviti*, który budową i stylistyką nawiązuje do Modlitwy Pańskiej:

Iskro razuma,  
najčovečnija od svih čovečnosti,  
uteši majke,  
proreci...  
prodri u preteću budućnost...  
i pomози...  
da pravda i mir  
kao zagrljaj i radost  
postanu razlog jedno drugom<sup>900</sup>.

W poezji Pavlovicia pojawia się też charakterystyczna dla nauk gnostyckich postać Sofii Achamot, która stanowi inkarnację rozumu<sup>901</sup>:

trozupcem prevrćeš vodu i tražiš trojstvo  
dok ti sa leđa prilazi mudra žena  
i pod oblake teške s tobom staje  
kao pod venac ili krunu<sup>902</sup>.

Według filozofii manichejskiej<sup>903</sup> ci, którzy posiadali *pneumę*, należeli do grona wybranych (*electi*), wybrany czuje się również poeta: „Ko je poslao hitan poziv da se strada / I zašto je ono upućen meni?”<sup>904</sup>. Ci, którzy nie mogli być wybranymi, mogli nimi zostać w

---

<sup>899</sup> Lj. Simović, *Bitka na granici nestajanja*, op. cit., s. 10. Słusznie zauważa Lj. Simović, że postawę wobec wszechobecnego zła w pierwszym tomie charakteryzuje nadzieja („treba ponovo pronaći nadu” - M. Pavlović, *87 pesama*, op. cit., s. 119), ale od następnego poeta zastępuje ją rozumem i w nim upatruje wyzwolenia. Por. P. Evdokimov, *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, Warszawa 1994, s. 13-14: „Wschód odgranicza rozum, z jego nie kończącymi się różniczeniami dyskursywnymi, zwróconymi ku temu, co wielorakie i sprzeczne, więc Bogu – przeciwstawne, od umysłu, przewyższającego antynomie, a w drodze intuicyjnej integracji, dążącego ku jednoczeniu i jedności. Ewagriusz z Pontu doprecyzował różnicę poziomów oraz hierarchię: »zdolność pojmowania ma swą siedzibę w sercu, rozumowanie w mózgu«. Serce jest niepodzielnym ośrodkiem zdolności pojmowania w sensie »mądrości«. Nie przeczy ona myśli dyskursywnej, uświadamia nam jednak ograniczenia tej ostatniej i scala ją z »umysłem odnowionym« [...] poznanie wyrasta z miłości, a miłość zakorzeniona jest w umyśle. Patrystyka Wschodu nie oddziela »drogi miłości« od »drogi poznania«”.

<sup>900</sup> M. Pavlović, *Stub sećanja*, op. cit., s. 35.

<sup>901</sup> Lj. Simović, op. cit., s. 40.

<sup>902</sup> Ze związku Sofii Achamot i Chrystusa powstał Demiurg.

<sup>903</sup> Por. S. Runciman, op. cit.

<sup>904</sup> M. Pavlović, *Hododarje*, op. cit., s. 79.

następnym wcieleniu, dlatego wyznawca doktryny manichejskiej był w pewnym sensie obciążony podwójną odpowiedzialnością – za swoje i innych wyzwolenie. Tę podwójną odpowiedzialność odczuwa również poeta, kiedy mówi:

Molim se za one što se tebi mole  
rasuti međ stenjem i burama  
molim se za sestre u crnom i sestre-slike  
što svake noći prvo sve vide onda ožive  
molim za one u molitvama bolje  
nek izdrže bosni i posni po gudurama<sup>905</sup>.

### 3.5. Tradycja ludowa – *Divno čudo* w odświeceniu kart Tarota

Na filozofii dualistycznej zasadza się cały poemat *Divno čudo*, o którym mówi się, że jest to dzieło „najsłojenije”<sup>906</sup> i „najmanje komunikativno”<sup>907</sup>, co głównie wynika z syntetyzującej formy i treści utworu mającego ambicje epepe. Utwór ten opiera się przede wszystkim na teorii poety odnoszącej się do podwójnej natury języka i dwoistości świata. Wykorzystuje mit kosowski, próbując dotrzeć do jego pierwotnej struktury zasadzającej się na przymierzu człowieka i Boga. Ponieważ człowiek oddalił się od Boga, jego sposób widzenia rzeczywistości również stał się nieprzeźroczystry – obudowany mitami. Budując obraz *Divno čudo* poeta odwołuje się do kart tarota, które stanowią doskonałą wizualizację mitycznego sposobu myślenia dążącego do spotkania z transcendencją. Obrazy zapożyczone z kart stanowią ramy zewnętrzne utworu. W nie natomiast wpisana jest odautorska koncepcja wiersza-ikony, której poszczególne elementy rozpoznaje uważny interpretator na podstawie ogólnej znajomości omawianej twórczości i jej symboli. Tę podwójność świata przedstawionego widać w tytule poematu, którego pierwszy człon odnosi się do rzeczy pierwszych, drugi – związany raczej z ludową wyobraźnią – na nim jest nadbudowany.

Tarot jako teoria symbolistyczno-filozoficzna nie jest wyraźnie zaznaczony w poemacie *Divno čudo*. Pojawiają się jednak pewne metafory, które odwołują interpretatora cyklu do takiego sposobu odczytań: „ti si samo učesnik / božanskog Romana / i tu pripovest dugu / u odlomcima pamtiš / dobio si je sa slomljenih ploča / i kroz reč pesnika / koja se

---

<sup>905</sup> M. Pavlović, *S Srbijom do kraja veka*, Beograd 1997, s. 144.

<sup>906</sup> A.B. Popović, *op. cit.*, 47.

<sup>907</sup> P. Zorić, *op. cit.*, s. 127.

takođe vrti / u krugu”<sup>908</sup>, „Čovek je stvoren da gata / Sve što je otišlo pod zemlju / ulazi još jednom kao predznak / na dvorske dveri / sa obrnute strane vremenskog točka / stani preko puta ogledala / to je perspektiva za pevača / koji zna porekla / i zgrešenja Atlantide”<sup>909</sup>, „Nama koji to znamo / najbliže su drevne slike / one spajaju ženu narikaču / i sve učesnike / na velikoj gozbi očišćenja”<sup>910</sup>. Słowa te skłádają się na ogólny charakter Tarota jako wizji świata i odnoszą się do takich jego rozumień jak na przykład powieść (*roman*) w odcinkach o rozwoju człowieka, ponieważ uznaje się, że karty kolejno przedstawiają etapy ludzkiego życia; zamknięty krąg (*krug*), dlatego karta Głupiec raz bywa uznawana za ostatnią, a raz za pierwszą – gdyż wierzy się, że początek może być tożsamy z końcem; lustro (*ogledalo*) – pojęcie to podkreśla wagę osobistego postrzegania i indywidualnej interpretacji; obrazy, archetypy (*drevne slike*), ponieważ znaczenia poszczególnych kart nie da się „sprowadzić do jednego czy dwóch haseł bez utraty substancji”<sup>911</sup>.

Tarot wpływa zarówno na warstwę znaczeniową, jak i organizację całego cyklu. Określa on kolejno występujące postaci i kreuje bieg wydarzeń. Przede wszystkim jednak przedstawione w ten sposób poszczególne znaczenia i sensory składają się na ogólną wizję świata, jaką można odczytać z obrazu poetyckiego *Divno čudo*.

Rozważania na ten temat warto rozpocząć od analizy postaci z serbskiego poematu, bowiem odgrywają one kluczową rolę, będąc reprezentantami pewnych idei, a jedna z nich ma znaczenie szczególne, bowiem „rozdaje karty”. Pierwszy zostaje wspomniany Książę, choć później będzie on utożsamiony z kartą Księżyc, najpierw definiuje się przez Księcia Pentakli. Do wartości tej odsyła jego opis, mówi się bowiem o tej postaci, że jest „bogaty i wielki za plugom”<sup>912</sup>, a zważyć należy, że w tarocie monety<sup>913</sup> (pentakle) reprezentują żywioł ziemi. Najistotniejsze jest jednak to, że pojęciem kluczowym dla tej wartości (monety) jest ciało. Przeciwstawia się ono innemu pojęciu zawartemu w karcie, która względem Księcia Pentakli występuje jako towarzysząca, a mianowicie – Królowej Kielichów. Kartę tę w poetyckim cyklu uosabia paw, który najczęściej jest na niej przedstawiony, a w poemacie spotykamy w jego kwestii takie oto słowa: „paun / širi svoj rep / poslan sa crnog mora / nekim zagonetnim / čovekom / On se krije / i svetlošću zlatom / iz visokog perja / većeg od smreka /

---

<sup>908</sup> M. Pavlović, *Divno čudo*, Beograd 1989, s. 10.

<sup>909</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>910</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>911</sup> E. Bürger, J. Fiebig, *Tarot dla początkujących*, tłum. G. Zajączkowska, Königsfurt 1999, s. 14.

<sup>912</sup> M. Pavlović, *Divno čudo*, *op. cit.*, s. 6.

<sup>913</sup> Głębsze znaczenie monet kryje się w biblijnym pojęciu talentu.

i na oštroj visini/ borja”<sup>914</sup>. Warto jednak dodać, że pojęciem kluczowym dla wartości kielichów jest dusza. I tu zawiera się sedno sprawy, w dalszej części Książę-Księżyc będzie reprezentowany przez dwa kluczowe i przeciwstawne pierwiastki duszy i ciała. Sama dusza, czyli wspomniany na wstępie paw, częściej jednak będzie się pojawiał pod postacią feniksa, który to później zostanie wyposażony w dodatkowe konotacje. Postać Księcia zostaje w dalszej części skojarzona z Księżycem: „jedva se mesec domogne / svoga Roga / da pomocne na putu kneza”<sup>915</sup>. Ponadto w pierwszej części poematu jest mowa o tym, że na Księcia czeka wybranka serca, zapowiada się jego zaślubiny: „Prođi lugom / pokupi zdravac / i bosiljak u spletu / uzmi i ono cveće što svetli / mesečinom / i zakiti se prutom / koji je dobar na zboru / žena te čeka u pećini / i sve će biti tvoje”<sup>916</sup>, natomiast część druga nosi znamieny tytuł *Mesečeva svadba*.

Przy takim porządku rzeczy naturalnie drugą ważną po panu młodym jest panna młoda, narzeczona Księcia / Księżycy. Mówi się o niej początkowo dość ogólnie: „žena (...) u pećini”<sup>917</sup>, by potem przejść do wysoce trudnych w interpretacji obrazów: „boginja / pritajena / starinski odevena i daleka”<sup>918</sup>, „boginja ti što silaziš s neba / kao svetla slamka”<sup>919</sup>, i dojść do opisu Pani, która jest najważniejszą gwiazdą nieba: „vladarica drevna sa licem tamnim i svetlim / odevena u skrlet / sedi nad gradom / i preti / kraljeve zagovara / pesnike privodi urečenoj čaši / i sve ih vuče u ponor”<sup>920</sup>. Ciąg tych skojarzeń ostatecznie pozwala na identyfikację kobiety z Kartą Słońce.

Istotną rolę pełni również postać poety, którego przyrównuje się do alchemika<sup>921</sup>. Natomiast jego wypowiedzi stanowią jednogłos ze słowami pawia-feniksa („kaže paun i feniks”<sup>922</sup>), co można by uznać za metaforę poezji jako głosu duszy narodu (książę jest bowiem reprezentantem narodu, a jak już zostało to stwierdzone, feniks jest wyrazem jego duszy). Poeta jest zatem tym, który „rozdaje karty”, pośrednikiem, którego poetyckie wizje można by przyrównać do obrazów z kart. To on potrafi przywołać obrazy przeszłości kluczowe dla zrozumienia dziejów. On też daje ich interpretacje.

---

<sup>914</sup> M. Pavlović, *Divno čudo*, op. cit., s. 6.

<sup>915</sup> M. Pavlović, *Divno čudo*, op. cit., s. 43.

<sup>916</sup> *Ibidem*, s. 6

<sup>917</sup> *Ibidem*.

<sup>918</sup> *Ibidem* s. 8.

<sup>919</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>920</sup> *Ibidem*, s. 71.

<sup>921</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>922</sup> *Ibidem*, s. 23.

Znamienny dla cyklu jest fragment, w którym pojawiają się obrazy zapowiadające ucztę, choć ma się wrażenie, że będzie to raczej krwawa uczta: „svake se godine klapa / savez sa višnjom silom / jedenje je samo gluma / gromadnih tela na vrhu planine / iako zvanice grizu / sve od kosti do čela / žrtvom se obavlja smena”<sup>923</sup>. Choć wspomniana uczta miałyby być zapowiedzią nadchodzących zaślubin, ma się wrażenie, że jest to przeczucie zbliżającej się wojny. Wykładnia interpretatora-poety jest bowiem następująca: „Umiranja se moj rod / više ne libi / smrtnost nam je zadana / odavno / i razmestila se ona / ovih dana / po telu i po glavi / otkotrljala se s kockama / bačenim niz naša leđa”<sup>924</sup>. Początkowo poeta został skojarzony z alchemikiem i feniksem, natomiast w dalszych partiach utworu jego opis jest wzbogacany o kolejne motywy: „Ipak je pevač / licem kad je pao / u trbuh zemlji / ničice ostao / zvezdogleđa / njegovu dušu za ruku vodi / neka crvena pređa”<sup>925</sup>, także ostatecznie, choć może bez zupełnej pewności, można mu przypisać Kartę Gwiazda. Warto jeszcze zauważyć, że nie tylko mówi się o nim w trzeciej osobie, ale także on sam, jako autor, również przedstawia się na tle gwieździstego motywu: „moja će reč da se probije / i provuče / teško je nositi / spratove božanstva / kao tvrd naboj / i bedem između zvezda”<sup>926</sup>.

Jednak taka właśnie paralela pozwala na dalsze ciekawe interpretacje. Należy bowiem odnotować, że pojawia się także gwiazda zaranna, Jutrzenka – inaczej Lucyfer (Karta Diabeł): „Ima još mnogo svedoka / i sudija / između nas ako je ovo sporno / pozivam gospodara pakla / zatim neka govori obična stena / i najzad neko sasvim odozgo / velik kao kit / u duši zvezdan”<sup>927</sup>. Ponadto fragment, któremu według kolejności zdarzeń można przypisać Kartę Diabeł (*vide* dalsza część rozdziału) obfituje w gwieździste motywy: „sijaju dragoljubne oči / sazvežđa što su se / u tkanje nekog tela / slegla / i uplela / i ono kroči / okreće se u svom / rudarskom zvonu / hoće da otvore negde vrata / i da u planinsku utrobu / puste zoru / što ispod Danice zvezde / prvo leži / zatim se leżeći penje / kao leptotica žena”<sup>928</sup>. Można zatem wysnuć teorię, że przedstawiona grupa nie jest jednolita, raz jest pokazana *in plus*, jako ci, którzy potrafią czytać ze znaków nieba, a raz *in minus*, przywołując skojarzenia z siłami nieczystymi. Natomiast przypatrując się trzem kluczowym postaciom cyklu poetyckiego, Księciu, jego narzeczonej i poecie, można stwierdzić, że tworzą one spójną całość reprezentując ciała niebieskie. Przy tym Książę przedstawiony jest w zdecydowanie

---

<sup>923</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>924</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>925</sup> *Ibidem*, s. 60.

<sup>926</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>927</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>928</sup> *Ibidem*, s. 67.

dualistycznym kontekście. Można wskazać na konotacje, które generuje jego ciało (materia-jutrzenka-diabeł-falszywy prorok) i dusza (paw-feniks-poeta-prorok).

Nie tylko postaci, ale przede wszystkim prezentowane obrazy są naznaczone symboliką Tarota. Następujące po sobie mansjony, bo tak można by określić wydzielone tytułami partie utworu stanowiące kolejno ułożone reprezentacje kart Tarota. Pierwsza partia tekstu, najwięcej mówiąca o uczcie i postawie księcia zawiera się w całości w pierwszej części *Gozba vekova na Rtnju*. Można jej przypisać znaczenia Karty Głupiec, która może znaczyć zarówno koniec, jak i początek. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na następujące partie tekstu: „Ja bih počeo / od poslednjih stvari / ne od stradanja / ili porođajnih / muka / mislim / starost je već bila / ona / nije na početku / ni na kraju<sup>929</sup>; Stvoritelj će morati / sve i da ponovi / stvaranje, potop / poglavlje o svadama / iz predanja / i slike što vazduhom jezde / kao mit<sup>930</sup>. Najwięcej jednak mówią słowa samego Księcia: „Ja sam poslednji / a bio sam prvi / i spreman da od mene / opet sve počne / pleme<sup>931</sup>”.

Następne karty-obrazy zawierają się w dwunastu podtytułach, jakie można nadać poszczególnym fragmentom drugiej części *Mesečeva svadba*. Tę część rozpoczyna oczywiście karta Mag, która odkrywa wolność i zdolność kreacji, jaką posiada każdy z nas. Zawiera jednocześnie przestrożę, że siły te mogą służyć zarówno dobrej, jak i złej sprawie („Ne preigray pčelinji rode / majke insekte rode / da budu / da bodu<sup>932</sup>”). Kolejny poetycki obraz powiązany jest z drugą kartą – Kapłanką, która wnosi możliwości wyboru, tu metaforycznie przedstawionego za pomocą wielości dań. Trzecią odsłonę, której można by nadać tytuł z talii kart Tarota – Cesarzowa – rozpoczyna krótki opis kobiecej wszechmocy nad siłami natury: „Zato i nevesti / stižu dobre vesti / da će se kroz nju preneti / vreme žedno pamćenja / i kosmičke obesti / što traže ljudsko kolo / smisao za sutra / i pokret buđenja / što nije moglo biti luđe<sup>933</sup>”. Dalszemu fragmentowi można przypisać kolejną kartę – czwartą – Cesarz. Tekst jak i karta mówi o władzy – ziemskiej, możliwej i łatwej do osiągnięcia („onaj što sedi u čelo stola / i stalno rukom zove / nudi mu plast. I čast na dlanu<sup>934</sup>”) i tej „nie z tej ziemi”, boskiej, która tu jest właściwa jedynie zjawisku z kultury prehistorycznej (*čudo iz Lepenskog Vira*).

---

<sup>929</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>930</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>931</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>932</sup> *Ibidem*, s. 29-30.

<sup>933</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>934</sup> *Ibidem*, s. 36.

Fragment piąty (reprezentowany przez kartę Kapłan) traktuje o sprawach ducha, do których autor zalicza poezję („sveštenice male / s prisoja davno zametenog / postoje od ljudskog viška / kao duša / ili njena pesma”<sup>935</sup>). Szósty fragment (któremu odpowiada kolejna karta – Kochankowie) jest apoteozą łączenia, pierwiastka męskiego (tu skojarzonego z siłą i wartościami narodowymi) oraz żeńskiego (łączonego z naturą i zdolnością kreacji oraz odrodzenia): „nek dođu na konjima / oni / za koje su žene i mlade / visoka plast / i potonje poplave / otmičari neka se slegnu / oko kraljice svadbene / zastave neka pobodu / u tela ljubljena i rodna ko u živu vodu”<sup>936</sup>. Następny fragment (któremu można przypisać Kartę Rydwan) przynosi złowrózne opisy zmiernienia ku katastrofie: „i razni su bogovi krenuli / kolima na noćni korzo / jedva se mesec domogne / svoga roga / da pomogne na putu kneza/ pre no što pljusak line / da stigne do kuće / no potok se obori na zemlju kao da vodopad uzvrća/ u tečnom stanju”<sup>937</sup>.

Ósmy fragment jako reprezentacja Karty Sprawiedliwość nie daje się już tak jednoznacznie odczytać, można jedynie słowa: „Mladoženja / nesigurnim hodom / prilazi kućnom pragu / i nevesta se njegova već nija / da li je čovek sa lađe / samo bog / ili telo koje nekom treba / on počinje da vitla / nečim oko sebe / zar nije zadovoljan / darima / i s Tobom”<sup>938</sup> przyrównać do sytuacji kiedy człowiek waha się między swoimi wyborami, nie wiedząc co jest (było) dobre, a co złe. Karta Pustelnik dotyczy głębin ludzkiej duszy, jest ikoną spojrzenia do wewnątrz własnego ja i być może o takim stanie autorefleksji w poetycki sposób opowiadają wersy: „Na izvoru su znanja / na uščima svadbe / prvo se reke upletu u vence / dubinom nose jemstva / ljubavi i plodnog spoja / da se pomeša znak modar / sa pritokom crvenom / kao što i jata maslinasta / i bodra / susretu onog jedno / što uzvodno nosi ikru / i traži podvodnu pećinu / za ljubičasto cveće / svoga doba”<sup>939</sup>. Ponadto za bohatera tego fragmentu, ze względu na charakterystyczny opis, można uznać wspomniane wcześniej *čudo iz Lepenskog Vira*, czyli boga-rybę. Czyżby to on miał być tym osamotnionym mędrcom? We fragmencie dziesiątym Koło Fortuny można rozpoznać w proroczym, zagadkowym tonie wieńczących tę partię tekstu słów: „Nikada nismo živeli u jednini / niti su naši usamljenici / u šumi / pećini / na jezerskoj vodi / čamili bez trojstva/ u svadbama tako / sabiru se dva pola/ ali

---

<sup>935</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>936</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>937</sup> *Ibidem*, s. 43.

<sup>938</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>939</sup> *Ibidem*, s. 47.

se ujedini Troje<sup>940</sup>. Następny fragment jest apoteozą mocy (*vide* Karta Moc), której reprezentację autor znajduje w słowiańskim bóstwie Dażbogu. Część *Mesečeva svadba* zamyka kluczowy fragment, którego znaczenie ułatwia zgrabne przejście do trzeciej części. Fragment ten według tarotowej kolejności można nazwać Wisielec, co popiera jego interpretacja. Tutaj bowiem przedstawione zostało wesele jako „savez sa višnjom silom/ jedenje je samo gluma / gromadnih tela na vrhu planine / iako zvanice grizu / sve od kosti do čela / žrtvom se obavlja smena<sup>941</sup>. Wesele nabiera zatem odwróconego porządku i zaczyna przypominać jakiś pradawny pogrzebowy obrzęd, którego pozostałości dziś można obserwować podczas stypy.

Nic dziwnego, że po takiej odsłonie dalsza, trzecia i ostatnia część utworu jest zatytułowana *Prelazak*, a następny fragment należy łączyć z kolejną kartą Tarota, jaką jest Śmierć. Przynosi ona ciemne obrazy i zapowiedź decydujących zmian: „Ne puca puška / niti se petao čuje / praskozorje sagnute glave / samo sebe snuje / i to da se zvezdana pregršt / po nebu baca / nije se čulo takvo čudo / otkad se Jabuka zlatna / rastvorila / i ugovor između spavača / i njegove tame / dobio u snovima / oduška<sup>942</sup>. Kolejna odsłona (tu Karta Umiarkowanie) jest ich usankcjonowaniem, zmiana wiąże się z końcem panowania Księcia: „od svoje blagosti / ti [kneze] si posrno / prošlo je tvoje razdoblje / vidi mesec kako ispija reku / i njeno se korito smrzlo<sup>943</sup>. Następny obraz i Karta przywołuje postać Diabła, tu skojarzonego z Jutrzenką (o czym była mowa wcześniej). Potem przychodzi już ostateczne załamanie (zgodne z przepowiednią kolejnej karty Wieża), które znajduje swoje przełożenie w metaforycznym obrazie przejścia nocy w dzień: „Zar nije bolja / zar nije od noći / bolja zora / pita devojka jedna / pa onda glas čitavog zboru / nek svane / po telu svetlost<sup>944</sup> i ostatecznego triumfu słońca jako Gwiazdy Diennej (*vide* Karta Gwiazda): „vladarica drevna sa licem tamnim i svetlim / odevena u skrlet / sedi nad gradom / i preti / kraljeve zagovara / pesnike privodi urečenoj čaši / i sve ih vuče u ponor / vidim tako gura / i velika zvezdana

---

<sup>940</sup> *Ibidem*, s. 51. Cały cykl *Divno čudo* jest bardzo bogaty w metafory, ze względu jednak na charakter niniejszych rozważań należy pozostawić niektóre kwestie w pewnym stanie ogólności i niedopowiedzenia, jeśli nie dotyczą one bezpośrednio problemu naczelnego poruszanego w tym rozdziale.

<sup>941</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>942</sup> *Ibidem*, s. 59.

<sup>943</sup> *Ibidem*, s. 63.

<sup>944</sup> *Ibidem*, s. 69-70. Słońce należy identyfikować nie tylko z narzeczoną Księżycą, ale traktować również przez pryzmat paraleli Książę-Naród, bowiem często motyw solarny połączony jest z wizją zbiorowości, ludu.

kola<sup>945</sup> nad Księżycem: „tih / i bez reči / plamenim krugom / izdvojen / ne gleda nikog / a svi vide / kako u zoru / on napada nešto / u sumrak<sup>946</sup>”.

Zaświadcza o tym także kolejny poetycki obraz (któremu można by przypisać dziewiętnastą kartę – Słońce): „zbor je sve veći / i peva / *slava, slava* / oblaci skidaju / plašt od pare / ostaje boja / duboko tamna / kao kad krv pokulja / iz lakta<sup>947</sup>”, zamyka go natomiast wizja na miarę karty Sąd Ostateczny: „Ko ume i uspe / da bude usmen / taj je sa svoje usne / Klonio ledeno stenje / On ume da umre / na sredini puta / od života do greha / i natrag / Uradi da usni / na prilazima pakla, gde su prolazi uski / i padne polako / na jezgra od stakla / uveren da će da uspe / u smrti da učini / ono što ushte<sup>948</sup>”. Piękne podsumowanie i zamknięcie poematu stanowi ostatnia odsłona. Niczym dwudziesta pierwsza karta Tarota Świat przynosi ona zwieńczenie tego, co się dokonało na planie wydarzeń, oznacza bowiem powrót do początku – słońce schodzi, pozwalając nadejść srebrzystej poświacie księżyca („gasne upornost svetla<sup>949</sup>”).

Trzy strofy, na które podzielony jest ostatni fragment spaja powietrze: jako wiatr, który chmurami przysłania ostatnie promienie słońca, jako boski oddech, który nadaje sens poezji, jako dusza, czyli Boże tchnienie. Przy dwóch pierwszych przykładach pokazane jest, że ta sama substancja może zarówno coś przygasić, jak i rozbuchać. Przyrodzie i poezji przyzwolona jest kreacja. W przypadku trzecim, kiedy jest mowa o jednostkowym historycznym byciu, uprasza się o prawdę: „O / moga smrtnika / i zemljinog kneza / neka u istinu / obuku<sup>950</sup>”, aby nie stracił on swojego ludzkiego wymiaru formowanego ręką Boga, a nie człowieka: „pre no što nebivanju preda / uzdarja vedra / i vrelj osnov / svoje duše<sup>951</sup> (dusza jest tu pojmowana przez pryzmat iskry Bożej).

Dzięki wewnątrzpoetyckim odniesieniom semiosfera<sup>952</sup> poematu ulega podwojeniu, wzbogaceniu o znaczenia, jakie niesie ze sobą poetycko-teologiczny plan wyrażania<sup>953</sup>. W postaci Księcia można bowiem rozpoznać Chrystusa (w utworach Miodraga Pavlovicia

---

<sup>945</sup> *Ibidem*, s. 71.

<sup>946</sup> *Ibidem*, s. 73.

<sup>947</sup> *Ibidem*, s. 75.

<sup>948</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>949</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>950</sup> *Ibidem*.

<sup>951</sup> *Ibidem*.

<sup>952</sup> Termin J. Łotmana.

<sup>953</sup> „U knjigama Miodraga Pavlovića racionalna misao nije strogo odvojena od one druge, ezoterične. Uostalom moderni istraživači smatraju da se, i pored svih međusobnih razlika, te dve sfere znanja često prožimaju” - P. Zorić, *op. cit.*, s. 90.

nazywanego gwiazdą), wcieloną Mądrość Bożą (najczęściej przedstawioną pod postacią feniksa):

Ptica umorna pada na prozor Stvoriteljice bola.  
Tad umiru monasi  
i pomoću njihovog daha ptica uzleti  
s otvorenom knjigom u rukama,  
puna sjaja<sup>954</sup>.

Postać proroka identyfikowana na kartach tarota odsyła tu przez wewnątrzpoetyckie powiązania do figury Jonasza (która zawiera w sobie projekcje poety-ascety) i znów wraca do osoby Chrystusa:

Staće mali prorok  
u mene / kao u utrobu  
kita  
tamo da sprema svoj govor  
Jona<sup>955</sup>.

Trzymając się wskazanego kontekstu i mając na uwadze interpretacje płynące z analizy mitycznych obrazów, można wśród nich rozpoznać znaki obecności Chrystusa, do których odnosił się poeta w innych swoich utworach – koniec i początek (karta Głupiec): „od Golgote mimoiden, Hristos, / večno dete”<sup>956</sup>, twórca (karta Mag): „ono što govori – odjek je reč tvoračke i prze”<sup>957</sup>; dawca wolności (karta Kapłanka): „je moguće uz Njega postati dete, i zaslužiti – Vavedenje”<sup>958</sup>, panujący nad naturą (karta Cesarzowa): „Nestvorenost ne može da bude pobeđena stvaranjem”<sup>959</sup>, pan świata ziemskiego (karta Cesarz): „božanstvo – dijagonala / i svetlost na ruci koja stara”<sup>960</sup> i niebiańskiego (karta Papież): „Gospodar neba”<sup>961</sup>, mający moc jednoczenia (karta Kochankowie): „I čekam blaženstvo, kada nebo i zemlju spoji isti

---

<sup>954</sup> *Ibidem*, s. 93.

<sup>955</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, op. cit., s. 9.

<sup>956</sup> M. Pavlović, *Ulazak u Kremonu*, op. cit., s. 39.

<sup>957</sup> M. Pavlović, *S Hristom netremice*, op. cit., s. 23.

<sup>958</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>959</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna*, op. cit., s. 107.

<sup>960</sup> M. Pavlović, *Ulazak u Kremonu*, op. cit., s. 15.

<sup>961</sup> M. Pavlović, *Nebo u pečini*, op. cit., s. 101.

trzaj<sup>962</sup> i dar proroctwa (karta Rydwan): „Nebeska tela će sestiti u kolica, kao što ih je nekad video pesnik mitski<sup>963</sup>; asceta (karta Pustelnik): „Mali prorok / [...] / u isposniku našao je konak<sup>964</sup>, oznaczający jednię, pełnię (karta Koło Fortuny): „Trojjednost nosi u sebi tajnu krsta<sup>965</sup> i moc (karta Moc): „hleb / i njegova preobraženja<sup>966</sup> ten, który złożył siebie w ofierze (karta Wisielec): „Gospode, usliši Hrista, usliši svog Sina kada se za nas moli!<sup>967</sup>

Trzecia część poematu przedstawiająca mityczne zaślubiny nieba i ziemi to radość Eucharystii i powrót do wątku apokaliptycznego w postaci wariacji na motyw zaślubin Baranka („I usłyszałem jakby głos licznego tłumu i jakby szum wielu wód, i jakby huk potężnych grzmotów, które mówiły: Alleluja! Oto Pan, Bóg nasz, Wszechmogący, objął panowanie. Weselmy się i radujmy się, i oddajmy mu chwałę, gdyż nastąpiło wesele Baranka, i oblubienica jego przygotowała się; i dano jej przyoblec się w czysty, lśniący bisior, a bisior oznacza sprawiedliwe uczynki świętych”, Ap. 19, 6-8). Intertekstualnie odnosi się ona do sensu zawartego na przykład w tym poetyckim obrazie:

To gde stojim  
jeste dubina  
u njoj je  
jedna šupljina  
još niže  
tamna duplja  
i dno

Neko mi pokazuje  
visinu neba  
zlatni svod  
i svetlost  
kako pada  
na moje teme  
na žrtveni sto<sup>968</sup>.

---

<sup>962</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>963</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>964</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 9.

<sup>965</sup> M. Pavlović, *Nauk duši*, Beograd 1998, s. 86.

<sup>966</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 25.

<sup>967</sup> M. Pavlović, *S Hristom netremice, op. cit.*, s. 26.

<sup>968</sup> M. Pavlović, *Knjiga staroslovna, op. cit.*, s. 10.

Na przykładzie poematu *Divno čudo* po raz kolejny potwierdza się określenie stosowane wobec autora Miodraga Pavlovicia, że jest to „pesnik povesti i kulture”<sup>969</sup>, co dopowiada Đorđe Despić następująco:

Miodrag Pavlović svoju stvaralačku predodređenost određenim književnim, kulturnim, povesnim, civilizacijskim presecima, potruje duž čitavog smog pesničkog opusa. [...] Iz doslednjog oslanjanja na *povest*, književnu, kulturnu, ali i onu društvenu i civilizacijsku, Pavlović svoju poeziju približava jednom vidu predanog bavljenja čovekom i svetom<sup>970</sup>.

Człowiek stanowiący centrum opowieści Miodraga Pavlovicia to zatem najważniejszy bohater omawianej twórczości, która w celu wydobycia znaczeń ludzkiego świata sięga w głąb niejednej tradycji.

---

<sup>969</sup> Por. S. Gordić, *Pesnik povesti i kulture*, [w:] M. Pavlović, *Izabrane pesme*, Beograd 1979, s. 151-161.

<sup>970</sup> Đ. Despic, *op. cit.*, s. 17.

## ZAKOŃCZENIE

Przyglądając się twórczości poetyckiej Momčila Nastasijevicia, Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia, można zauważyć, że średniowiecze stanowi w niej ważny punkt odniesienia. W zakresie funkcjonowania wskazanych tradycji średniowiecznych można w analizowanych dziełach dostrzec zarówno podobieństwa, jak i różnice, które mają zasadniczy wpływ na kształtowanie indywidualnej autorskiej percepcji – a przez to również na poetycki obraz epoki.

Wśród wytypowanych tradycji w zakresie najszerszym eksploatowana jest w omawianej poezji tradycja biblijna. Jej elementy w poezji Momčila Nastasijevicia wpływają na ukształtowanie świata przedstawionego i stanowią ważny składnik zawartej w nim wizji artysty-proroka. W twórczości Vaska Popy tradycja biblijna ma wpływ na rozpatrywane całościowo dzieło, determinując charakterystyczne dla niego rozdwojenie przestrzeni na zewnętrzną naznaczoną motywem apokaliptycznym i wewnętrzną, której głównymi właściwościami są miłość i kreatywność. W poezji Miodraga Pavlovicia wspomniana tradycja, a szczególnie temat apokaliptyczny funkcjonuje nie tylko jako źródło poetyckiego *symbolicum*, ale również znajduje rozwinięcie w postaci oryginalnej koncepcji poetyckiej odnoszącej się do harmonii wynikającej z podstawowych przeciwieństw, jakimi są początek i koniec.

Podobnie jak biblijna, również tradycja patrystyczna znajduje swoje odzwierciedlenie w strukturze artystycznej omawianej poezji. Zarówno w twórczości Nastasijevicia, jak i Pavlovicia widoczne są ślady obecności myśli Ojców Kościoła związanej z pojęciem piękna i prawdy. Stąd Nastasijević czerpie swoją koncepcję zmaterializowanej melodii, Vasko Popa odnajduje inspiracje dla idei Słowa Żywego, a Pavlović widzi źródło rozważań nad aspektem transcendentalem języka. Ponadto u wszystkich omawianych poetów zauważalne są charakterystyczne dla teologii patrystycznej elementy tradycji apostoelskiej: niesienie Dobrej Nowiny oraz przede wszystkim świadectwo twórczej mocy Słowa.

Tradycja hezychastyczna – niewątpliwie obecna u Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia głównie dzięki bezpośrednim odwołaniom do znaczenia, jakie posiada w kulturze prawosławnej Góra Athos – u Momčila Nastasijevicia ulega silnemu powiązaniu ze strukturą, organizacją i koncepcją dzieła poetyckiego do tego stopnia, że staje się ważnym elementem, bez którego nie można by było zrozumieć konstytutywnej dla omawianej twórczości idei macierzystej melodii. Powrót do źródeł (główne założenie wspomnianej koncepcji) to

przywracanie słowu jego kosmicznej wielkości, które w poezji Nastasijevicia odbywa się na drodze mistycznej wypełnionej hezychastycznymi cnotami milczenia, wyrzeczenia, czuwania, cierpienia, a przede wszystkim wewnętrznego wyciszenia, co w rezultacie prowadzi do pochwały anty-mowy i sprawia, że figura milczenia staje się znakiem obecności Słowa.

Właściwa dla wszystkich omawianych poetów jest również inspiracją teologią ikony, której elementy (głównie pojęcie antynomii ikony oraz odwołania do Obrazu i Praobrazu) w ich twórczości wprowadzane są w zakres oddziaływania słowa poetyckiego, przypisując mu zdolność do wyrażania niewyraźnego, czyli tajemnicy istnienia oraz ikonizację podmiotu (najczęściej podmiotu czynności twórczych, co staje się przyczyną porównań twórcy i Boga). Momčilo Nastasijević podstawą swej poezji uczynił ikonę krzyża, w której dostrzega źródła wszelkiej tajemnicy. Vasko Popa, przywołując postać ikonopisarza i święte obrazy ze średniowiecznych serbskich monasterów, nadaje przedstawianej przestrzeni cechy transcendentne. Poeta wprowadza również ikonę w zakres rozważań autotematycznych, szczególnie eksponując krzyżowanie perspektyw. Z kolei Miodrag Pavlović we właściwy sobie sposób z ikony tworzy symbol dzieła poetyckiego i umieszcza ją wśród swoich definicji z zakresu teorii poezji. Poeta w jednym ze swoich tomików – odwołując się do zachodniego typu przedstawień Bogurodzicy i Chrystusa – wskazuje na prawosławną ikonę jako źródło prawdziwej duchowości, w niej odnajdując punkt własnych odniesień estetycznych i religijnych.

W artystycznych wizjach Nastasijevicia, Popy i Pavlovicia głęboko nasyconych dualizmami, nie mogło zabraknąć odwołań do tradycji manichejskiej. W poezji Momčila Nastasijevicia odnotować można dysonans między sferą subiektywną-indywidualną związaną z człowiekiem a sferą obiektywną-kosmiczną, obszarem działania sił demonicznych i świętych. Stąd podstawowe przeciwieństwa dotyczą przede wszystkim tego, co zmysłowe i duchowe, sfery ducha i materii, ciała i duszy. W twórczości Vaska Popy, której zasadą naczelną jest dążenie do wypracowania harmonii, pojawiające się dualizmy najczęściej zostają ukazane podczas próby zniesienia ich opozycyjnego statusu. Wskazać jednak można na stałą opozycję figury psa i wilka, które stanowią znaki *constans* aksjologicznej reprezentacji. Świat przedstawiony w poezji Miodraga Pavlovicia jest natomiast szeroko i wprost opisywany jako obszar zmagania dwóch przeciwstawnych sobie sił Bożych i demonicznych. Tu też pojawiają się bezpośrednie nawiązania do bogomilizmu.

Momčilo Nastasijević, odwołując się do tradycji ludowej w poetyckiej interpretacji mitu solarnego, nie zapomina o jego chrześcijańskim aspekcie – wpisując w niego również

figurę Chrystusa. Natomiast Vasko Popa, aktualizując mit świętego Sawy i kosowski, tradycję cerkiewną odsuwa na dalszy plan, głęboko eksploatując motywy serbskiej literatury ustnej. Ponadto odwołując się do tradycji ludowej, poeta przez zabieg karnawalizacji i wprowadzenie alchemicznego motywu *coniunctio oppositiois* podkreśla dualistyczną naturę przestrzeni. Jeszcze inaczej czyni Miodrag Pavlović, który odwołując się do symbolologii Tarota, podejmuje próbę wykazania cykliczności historii.

Choć aktualizacje tradycji średniowiecznych są rozpatrywane w niniejszej pracy na pierwszym planie, to nie można nie dostrzec, że często bywają one pochodną przyjętych przez autorów założeń charakterystycznych dla ówczesnych nurtów literackich, z którymi byli związani. Nałożywszy na wybrane elementy tradycji średniowiecznych siatkę dominujących w dwudziestym wieku modeli poetyckich, można dostrzec charakterystyczne dla autorów sposoby ich realizacji.

Każdy z poetów często nawiązuje do tradycji Księgi, niejako organizując wypowiedź wokół jej jednoczącego (w czasie i przestrzeni) rozumienia, w tle realizując koncepcję Stephana Mallarmégo (Księga jako suma myśli, które miały dać konieczność stworzenia). Dla Momčila Nastasijevicia ową Księgą jest przyroda, z której poeta odczytuje Boże znaki. Jego świat poetycki wypełniony jest symbolami, stąd naturalne jest jego czytanie według zasad, jakie cechowały symbolizm. Vasko Popa wspomina Księgę, kiedy mówi o świętym Sawie, przywódcy wilczego stada, który pożera jej karty. W obrazie tym dostrzec można tendencje nadrealistyczne. Miodrag Pavlović natomiast czyta ze znaków kultury jak z wielkiej Księgi, zwłaszcza kulturze europejskiej nadając status źródła wszelkiej transcendencji i wartości. Ponadto zaś w jej jednoczącej sile upatruje zbawienia. Właściwy dla twórczości Miodraga Pavlovicia motyw Księgi doskonale wpisuje się w nurt neoklasycystyczny, który uznawał za najważniejszą jedność i ciągłość kultury, myśli oraz twórczości artystycznej różnych kręgów cywilizacyjnych oraz okresów w dziejach ludzkości, szukając w nich tego, co stałe i ponadczasowe. To są tylko drobne przykłady, które nie ograniczają możliwości odczytań wskazanych wątków według ich właściwego kontekstu historycznoliterackiego.

W takim kontekście apokaliptyczne elementy wizualne u Nastasijevicia można odbierać jako cechy modernistycznego, skłonnego do ciemnych kolorów obrazowania, bestiaryzując rzeczywistości i motyw sądu przedmiotów nad ludzką codziennością w twórczości Vaska Popy rozumieć jako efekt nadrealistycznych refleksji nad siłami panującymi nad człowiekiem, natomiast apokaliptyczną koncepcję poetycką Miodraga Pavlovicia jako naturalną pochodną poszukiwań i powrotów do źródeł kultury, która sama

sobie jest końcem i początkiem. Konsekwentnie w motywie stwarzania świata, jaki jest obecny w poezji Nastasijevicia można dopatrywać się inspiracji rozwojem cywilizacyjnym i zachwytu nad nowoczesnością oraz zdolnościami człowieka (tkanie i tkacz przedstawiają się wówczas jako metafory twórcy i materii, z której powstaje dzieło). Źródłem kreacji w poezji Vaska Popy jest serce, w miłości upatruje poeta wszelkiego początku – serce jako leitmotiv może być naturalną konsekwencją fascynacji światem ludzkich odczuć wewnętrznych. Tę samą rolę, co serce w poezji Pavlovicia odgrywa rozum, tym samym poeta ów realizuje jeden z neoklasycystycznych postulatów prymatu pierwiastka racjonalnego. Postać Jonasza, czyli reprezentacja poety-kapłana u Nastasijevicia i Pavlovicia stanowi wyraz powrotu do romantycznej wizji natchnionego wieszczka. Stąd wynika również liturgizacja czynności twórczych, którą zaobserwowaliśmy w omawianej twórczości. Koncepcje logocentryczne, których źródła upatrywaliśmy w *Ewangelii św. Jana* mogą stanowić natomiast odautorskie realizacje idei czystej poezji Stephane’a Mallarmego i Paula Valery’ego.

W twórczości Nastasijevicia, Popy i Pavlovicia symbol odgrywa kluczową rolę. Poeci ci jego znaczenie odnieśli do pojęcia ikony, rozumianej nie w sensie odwołań do desygnatu, ale w znaczeniu, jakie dotyczy właśnie symbolu, to jest znaku ustalonego na drodze umowy społecznej, sugerując możliwy sposób odczytań w duchu hermeneutyki eschatologicznej<sup>971</sup>. Ikona w pojęciu serbskich poetów stanowi symbol ludzkiej zdolności i przygotowania człowieka – artysty do kontaktu z transcendencją oraz przejaw boskości w dziele ludzkiego życia. Jest zasłoną odsłaniającą świat prawdziwy – kosmiczne stworzenie (Nastasijević), alternatywny – dzieło sztuki (Popa) i głębszy – duchowy wymiar rzeczywistości (Pavlović). Ikona – symbol promieniuje w omawianej twórczości wyznaczając inne powiązania, takie jak uprawianie sztuki i sprawowanie liturgii, czy określanie poety jako kapłana. Drugim kluczowym symbolem jest świątynia: symbol spotkania transcendentnego i ludzkiego. Jego znaczenie wynika z tendencji ekspresjonistycznych (poszukiwanie tego, co pierwotne w człowieku, chęć wyzwolenia od obiektywnej rzeczywistości, zainteresowanie usytuowaniem człowieka w kosmosie zjawisk endo- i egzogennych) i stanowi metaforę przyrody oraz przestrzeni wewnętrznej modlitwy (Momčilo Nastasijević), *langue i parole* (Vasko Popa), podmiotu kształtowanego w duchu chrystologicznym (Miodrag Pavlović). Symbol świątyni współgra z figurą drogi – kolejnym symbolem, tu duchowego rozwoju. Dualizm zawarty w

---

<sup>971</sup> Według założeń hermeneutyki eschatologicznej, „konceptcja symbolu, jaką [ona] dysponuje [...] jest niewątpliwie bliska istocie ikony” - D. Jewdokimow, *Człowiek przemieniony. Fiodor M. Dostojewski wobec tradycji Kościoła Wschodniego*, Poznań 2009, s. 79.

świecie przedstawionym omawianej poezji jest naturalną konsekwencją oglądu rzeczywistości w aspekcie symbolicznym.

Reasumując, w odniesieniu do tradycji średniowiecznej (rozumianej jako całościowy zasugerowany zespół zjawisk kulturowych) można w dwudziestowiecznej poezji serbskiej dostrzec podejście (neo)manierystyczne (jednoczesne rozczarowanie historyzmem przekładające się na mitologizację, łączenie tradycji cerkiewnej z ludową, uruchomienie kontekstów intersemiotycznych)<sup>972</sup>. Dorobek ideowy i artystyczny serbskiego średniowiecza jest dwudziestowiecznym poetom doskonale znany i wysoko ceniony, ale też uznany za niedościgniony wzór, w całości niemożliwy do implementacji w powojennej rzeczywistości. Poszczególne elementy dawnej tradycji są szeroko wykorzystywane, funkcjonują jako obrazy na stałe zapisane w świadomości użytkownika kultury, których nie można się wyprzeć. Można natomiast stworzyć pewne wariacje na wybrane tematy i zróżnicować sposoby ich realizacji.

Na przykładzie zaprezentowanej twórczości widać, że poezja dwudziestego wieku odkrywała swoje średniowieczne korzenie na sposób (neo)manierystyczny (mniej lub bardziej śmiały czy świadomy). Nastasijević, Popa i Pavlović to artyści, których twórczość trudno wpisać w określony nurt literacki. Również kwalifikacje poczynione w obrębie niniejszej rozprawy są w dużym stopniu umowne, a ich konwencjonalność wynika właśnie z odrzucenia przez omawianych autorów jednoznacznych reguł dyktowanych przez założenia poetyckie epoki, w której tworzyli i wejście w sieć bardziej skomplikowanych układów kształtowanych przez relacje współczesności i przeszłości. Każda z omawianych poetek między innymi przez jaskrawe nawiązania do tradycji średniowiecznej (co nie było jeszcze rozwiązaniem typowym) zaskakiwała odbiorców – a w przypadku zadeklarowanego prekursora takich poczynań, Nastasijevicia – wręcz wywoływała zakłopotanie<sup>973</sup>.

---

<sup>972</sup> W tym kontekście niezwykle cenna jest uwaga M. Pavlovicia, który stwierdza narodziny kierunku (neo)manierystycznego wraz z pojawieniem się na scenie poetyckiej M. Nastasijevicia. Warto przytoczyć dłuższy fragment jego wypowiedzi: „Ako se zadržimo samo na našoj poeziji devatnaestog i dvadesetog veka, videćemo da je retorična tradicija, u koju ubrajamo i romantičnu, u ogromnoj prevazi nad manirističnom. Neintelektualnost, svežina, seosko poreklo ne samo naših pesnika nego i naš novije kulture, dobrim delom objašnjava ovu asimetriju, za koju bi Kurcijus, po svojoj prilici, našao da je ‘zdrava’. Početke, slutnje manirizma nalazimo kod Laze Kostića, kod Đorđa Markovića Kodera (za koga još nije izvesno da li je uopšte pesnik), malo kod Dučića, u njegovim zgusnutim i simbolističnim slikama iz prirode, skoro slučajno kod Velimira Živojinovića Massuke, kod ranog Dedinca. Stvarni i triumfalni početak našeg novog manirizma predstavlja tek Momčilo Nastasijević. Naš manirizam se rodio sa jednim velikim pesnikom, i sa jednom nacionalnom koncepcijom poezije i poetskog izraza, kao što je to bilo sa Džonom Donom u Engleskoj poeziji pre tri veka, i sa plejadom velikih španskih pesnika ‘zlatnog veka’ u isto vreme” - M. Pavlović, *Osam pesnika, op. cit.*, s. 186.

<sup>973</sup> Por. A. Belić, *Nasilje nad jezikom*, „Naš jezik” 1933, z. 9, s. 257-262.

W ostatecznym rozrachunku twórczość poetycka Momčila Nastasijevicia, Vaska Popy i Miodraga Pavlovicia stanowi żywe świadectwo trwałych wartości ideowych niedocenianej przez wielu krytyków i twórców (zwłaszcza pierwszej połowy dwudziestego wieku) epoki średniowiecza, a przede wszystkim wyraz docenienia jej potencjalnego znaczenia dla współczesnej sztuki.

## **BIBLIOGRAFIJA PODMIOTOWA:**

Nastasijević M., *Sedam lirskih krugova*, wyb. i przedm. V. Popa, Beograd 1968.

Popa V., *Kora*, Beograd 1953.

Popa V., *Nepočin polje: pesme*, Beograd 1956.

Popa V., *Sporodno nebo: pesme*, Beograd 1968.

Popa V., *Uspravna zemlja*, Beograd 1972.

Popa V., *Vučja so*, Beograd 1975.

Popa V., *Kuća nasred drumu: pesme*, Beograd 1975.

Popa V., *Živo meso: pesme*, Beograd 1975.

Popa V., *Rez*, Novi Sad 1981.

Pavlović M., *87 pesama*, Beograd 1952.

Pavlović M., *Stub sećanja*, Beograd 1953.

Pavlović M., *Oktave*, Beograd 1957.

Pavlović M., *Mleko iskoni*, Beograd 1963.

Pavlović M., *Velika Skitija*, Sarajevo 1969.

Pavlović M., *Nova Skitija*, Beograd 1970.

Pavlović M., *Hododarje*, Beograd 1971.

Pavlović M., *Svetli i tamni praznici*, Novi Sad 1971.

Pavlović M., *Velika Skitija i druge pesme (izabrane i nove pesme)*, Beograd 1972.

Pavlović M., *Zavetine*, Beograd 1976.

Pavlović M., *Karike*, Kragujevac 1977.

Pavlović M., *Pevanja na Viru*, Beograd 1977.

Pavlović M., *Bekstva po Srbiji*, Beograd 1979.

Pavlović M., *Vidovnica*, Beograd 1979.

Pavlović M., *Divno čudo*, Beograd 1982.

Pavlović M., *Zlatna zavada*, Niš 1982.

Pavlović M., *Sledstvo*, Beograd 1985.

Pavlović M., *Poezija*, Beograd 1986.

Pavlović M., *Svetogorski dani i noći*, Priština 1987.

Pavlović M., *Obrana našeg grada*, Smederevo 1989.

- Pavlović M., *Ulazak u Kremonu*, Beograd 1989.
- Pavlović M., *Knjiga staroslovna*, Beograd 1991.
- Pavlović M., *Bezazlenstva*, Valjevo 1989.
- Pavlović M., *On*, Novi Sad 1989.
- Pavlović M., *Cosmologia profanata*, Beograd 1990.
- Pavlović M., *Esej o čoveku*, Vršac 1992.
- Pavlović M., *Pesme o detinjstvu i ratovima*, Beograd 1992.
- Pavlović M., *Knjiga horizonta*, Beograd 1993.
- Pavlović M., *Nebo u pećini*, Čačak 1996.
- Pavlović M., *Međustepenik*, Vršac 1994.
- Pavlović M., *Bekstva po Srbiji i Sledstva*, Valjevo 1995.
- Pavlović M., *Novo ime kletve*, Beograd 1996.
- Pavlović M., *Srbija do kraja veka*, Beograd 1997.
- Pavlović M., *S Hristom netremice*, Beograd 2001.
- Pavlović M., *Život u jaruzi*, Smederewo 2006.

#### **BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA:**

- Aleksander R., *Folklorni elementi u poeziji Vaska Pope*, „Književnost” 1991, nr 11-12, s. 1572-1587.
- Alexander R., Vučja so: pesma i njena struktura, „Književnost” 1997, nr 5-6, s. 960-974.
- Alexander R., *The structure of Vasko Popa's Poetry*, Columbus 1985.
- Andrejević D., *Srpska poezija XX veka*, Beograd 2005.
- Antonijević D., *Igra smrti (I)*, „Letopis Matice Srpske” 1991, t. 447, z. 6, s. 962-982.
- Antonijević D., *Igra smrti (II)*, „Letopis Matice Srpske” 1991, t. 448, z. 1, s. 98-119.
- Antonijević D., *Mit i stvarnost: poezija Vaska Pope*, Beograd 1996.
- Antonijević D., *Polje koje se uspravlja*, „Savremenik” 1975, nr 10, s. 275-285.
- Averincev S.S., *Poetika ranovizantijske književnosti*, tłum. D. Nedeljković, M. Momčilović, Beograd 1982.
- Babić S., *Pet više pet: portreti*, Novi Sad 1990.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.
- Baturewicz F., *Znaczenie symboliczne kolorów i kwiatów*, Warszawa 1924.

- Bičkov V.V., *Vizantijska estetika. Teorijski problemi*, tłum. D.M., Kalezić, Beograd 1991.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Bogdanović D., *Stara srpska književnost*, Beograd 1991.
- Bošković A., *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Beograd 2008.
- Bošković B., *Prevaziđeni bol* „Savremenik” 1972, nr 3, s. 278-288.
- Božović G., *Antropološke figure*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1933-1936.
- Božović G., *Lepota i gnoza*, „Književnost” 1997, nr 5-6, s. 786-790.
- Brkić S., *Osvetljeni sprudovi: eseji*, Novi Sad 1994.
- Bulajić J., *Od maternje melodije do Hrista*, Beograd 2013.
- Bułgakow S., *Ikona i kult ikony*, tłum. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002.
- Bürger E, Fiebig J., *Tarot dla początkujących*, tłum. G. Zajączkowska, Königsfurt 1999.
- Cidilko V., *Studije o poetici Vaska Pope*, Beograd 2008.
- Czapik-Lityńska B., „Jeszcze nie”. *Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*, Katowice 2006.
- Čajkanović V., *O vrhovnom Bogu u staroj srpskoj religiji*, Beograd 1994.
- Čajkanović V., *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*, Beograd 1994.
- Despić Đ., *Poezija zagubljenog humaniteta*, „Letopis Matice Srpske” 2000, t. 466, z. 7-8, s. 91-99.
- Despić Đ., *Poreklo pesme. Potencijal intertekstualnosti u poezji Miodraga Pavlovića*, Beograd 2008.
- Despić Đ., *Semantički aspekti Pavlovićevog intertekstualnog postupka u knjizi „Mleko iskoni”*, „Letopis Matice Srpske” 2008, t. 482, z. 3, s. 513-535.
- Dizdarević-Krnjević H., *Sašapatanje s tradicijom: U pejzažu starog sveta „Nepočin-polja” Vaska Pope*, „Književna istorija” 2000, nr 110, s. 15-44.
- Duhovne reči*, red. B. Čeliković, Gornji Milanovac 2001.
- Dąbrowska-Partyka M., *Teksty i konteksty. Awangarda i kultura literacka Serbów i Chorwatów*, Kraków 1999.
- Deretić J., *Istorija srpske književnosti*, Beograd 2004.
- Dimitrijević, *Svetac srpskog jezika. Rana čitanja Momčila Nastasijevića*, Gornji Milanovac 2011.
- Dimitrijević D., *Visoko je zapisano: (od Kobi do Hrista u delu Momčila Nastasijevića)*, Gornji Milanovac 2004.
- Dragojlović D, *Istorija filozofske misli u Srba epohe feudalizma*, Beograd 2009.

- Dziadul P., *W oczekiwaniu na Paruzję. Myśl eschatologiczna w prawosławnym piśmiennictwie słowiańskim do początku XVI wieku* [dokument elektroniczny], UAM, Poznań 2011.
- Đorđević Č., *Miodrag Pavlović, pesnik humanističke etike*, Kragujevac 1984.
- Đorđević Č., *Pesnikovo svevideće oko: eseji o pesniku Miodragu Pavloviću*, Beograd 1997.
- Đorđić Č., *Pevanje o atonskoj svetlosti*, „Književnost” 2006, nr 3-4, s. 425-435.
- Đorđić S., *Spisateljska feniks-ruka*, „Letopis Matice Srpske” 2007, t. 479, z. 3, s. 440-450.
- Đorđić S., *U korenu jezika i na tragu bića*, [w:] Nastasijević M., *Poezija i proza*, wyb. i przedm. S. Đorđić, Beograd 2002, s. 7-20.
- Eco U., *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Kraków 2006.
- Egerić M., *Srećna ruka: ogledi o srpskim pesnicima i kritičarima*, Beograd 1979.
- Erenrajh-Ostojić M., *Između stvari i ništavila: esej o poeziji Vaska Pope*, Beograd 1962.
- Erenrajh-Ostojić M., *Popa, nadrealizam, Nastasijević*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 334-343.
- Erenrajh-Ostojić M., *Stradanje pesnikove svesti*, „Letopis matice Srpske” 1973, t. 412, z. 6, s. 633-648.
- Evdokimov P., *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, Warszawa 1994.
- Filarska B., *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Gavrilović Z., *Neizvesnosti. Ogledi i kritike 1952-1985*, Beograd 1985.
- Gil D., *Prawosławie-Historia-Naród. Miejsce kultury duchowej w serbskiej tradycji i współczesności*, Kraków 2005.
- Glavnije bilje u narodnom verovanju i pevanju kod nas Srba po Angelu de Gubernatisu*, red. R. Bratić, Beograd 1912.
- Gluščević Z., *Duhovna misao Momčila Nastasijevića*, „Istočnik” 1992, nr 3-4, s. 75-84.
- Gluščević Z., *Književnost i rituali*, Beograd 1998.
- Gluščević Z., *Poezija i magija*, Beograd 1980.
- Głowiński M., *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Golijanin-Elez S., *Intertekstualnost i identitet (antički mit u poeziji Miodraga Pavlovića)*, „Riječ. Časopis za slavensku filologiju” 2010, nr 3, s. 212-231.
- Gordić S., *Pesnik povesti i kulture*, [w:] M. Pavlović, *Izabrane pesme*, Beograd 1979, s. 151-161.
- Goy E., *O dva lirska ciklusa Momčila Nastasijevića*, Kruševac 1969.
- Goy E.D., *The Escaped Mystery: The Poetry of Momčilo Nastasijević*, Bloomington 2010.

- Gordić S., *Poezija i oružje*, Novi Sad 1998.
- Grzenia J., *Język poetycki jako struktura polifoniczna. Na materiale poezji polskiej XX wieku*, Katowice 1999.
- Guriewicz A., *Kategorie kultury średniowiecznej*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1976.
- Guriewicz A., *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy: Exempla XIII w.*, tłum. Z. Dobrzyniecki, Warszawa 1997
- Guriewicz A., *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, tłum. Z. Dobrzyniecki, Warszawa 1987.
- Hadži-Tančić S., *Pesma-esej Miodraga Pavlovića*, „Delo” 1987, nr 3, s. 55-71.
- Hamović D., *Između čoveka i tvorca*, „Književnost” 1997, nr 5-6, s. 1962-1968.
- Hamović V., *Dva pesnika prevratnika*, Beograd 2008.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985.
- Ignjatović S., *Književnost i novi mit: eseji*, Novi Sad 1988.
- Ignjatović S., *Poetsko i mitsko (o poeziji Miodraga Pavlovića)*, „Stremljenja” 1991, nr 1-3, s. 225-229.
- Jagla J., *Zielnik Matki Boskiej. „Święte” rośliny w malarstwie średniowiecznym i wczesnorenesansowym*, „Panacea” 2009, nr 1, s. 32-34.
- Janić Dj., *Bog u poezji Momčila Nastasijevića*, „Teološki pogledi” 1971, nr 1, s. 63-74.
- Jastrzębowska E., *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Warszawa 1988.
- Jerkov A., *Na granici postmodernog doba: Ivan Lalić i Miodrag Pavlović: kritička autorefleksija*, „Književnost” 1993, nr 11-12, s. 1215-1221.
- Jewdokimow D., *Człowiek przemieniony: Fiodor M. Dostojewski wobec tradycji Kościoła Wschodniego*, Poznań 2009.
- Jerotić V., *Možemo li izbeći kletvu*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1971-1976.
- Jovanović A., *Mać u oblaku*, „Sveske” 1991, nr 9, s. 143-154.
- Jovanović B., *Duh paganskog nasleđa*, Novi Sad 2000.
- Jovanović J., *Poetska gramatika Vaska Pope*, Beograd 2001.
- Jovanović Ž.M., *Bibliografija Momčila Nastasijevića*, „Srpski književni glasnik” 1938, t. 53, z. 6, s. 472-276.
- Jović D., *Moć jezika u Popinoj poezji*, „Savremenik” 1975, nr 10, s. 266-273.
- Kažić V., *Poezija i poetika Vaska Pope*, Beograd 1972.

- Kekić A., *Struktura „sporednog neba” Vaska Pope*, „Letopis Matice Srpske” 1998, t. 461, z. 3, s. 513-521.
- Klauza K., *Teokalia – piękno Boga: Prologomena do estetyki dogmatycznej*, Lublin 2008.
- Književno djelo Miodraga Pavlovića: zbornik radova sa naučnog skupa „Pjesnička riječ na izvoru Pive*, red. J. Delić, Plužine 2005.
- Koljević N., *Klasici srpskog pesništva*, Beograd 1987.
- Konstantinović R., *Biće i jezik: u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, Beograd 1983.
- „Kora” *Vaska Pope. Kritike i polemike (1951-1955)*, red. G. Tešić, Vršac 1997.
- Kordić S., *Pesnička slika i likovno pismo (Popine pesme i Vujalijine slike, zajedno)*, „Polja” 1992, nr 399, s. 166-167.
- Kordić R., *Poetska mistagogija*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1943-1955.
- Kornhauser J., *Strategie liryczne serbskiej awangardy*, Kraków 1991.
- Kostandinović A., *Mitsko u poezji Vaska Pope („Uspravna zemlja”, „Vučja so”)*, Niš 1998.
- Kostandinović A., *Kontinuitet pevanja, pevanje kontinuiteta*, „Književna reč” 1998, nr 500, s. 89.
- Kostić Z., *Arhaično i moderno: eseji o našim pesnicima XX veka*, Beograd 1983.
- Kragujević T., *Božanstvo pesme*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1976-1999.
- Kragujević T., *Mitsko u Nastasijevićevom delu*, Beograd 1976.
- Kragujević T., *Svirač na vlati trave: eseji*, Zrenjanin 2006.
- Krkljuš-Raičević G., *Intuitivne slike Miodraga Pavlovića*, „Zbornik Matice Srpske za Književnost i jezik” 2006, t. 54, z. 2, s. 242-245.
- Kult svetih na Balkanu*, red. M. Deteljić, Kragujevac 2001.
- Kvas K., „*Gluhote” Momčila Nastasijevića u svetlu Rifaterovog tumačenja poezije*, „Književna istorija” 2004, nr 124, s. 381-405.
- Lalić I.V., *O poeziji dvanaest pesnika*, Beograd 1980.
- Lalić I.V., *O poeziji Vaska Pope*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 385-395.
- Laković A.B., *Jezikotvorci: gongorizam u srpskoj poezji*, Zrenjanin 2006.
- Le Goff J., *Kultura srednovekovne Evrope*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1994.
- Leksikon srpskog srednjeg veka*, red. S. Ćirković, R. Mihaljčić, Beograd 1999.
- Leovac S., *Kritičko-poetska svest Momčila Nastasijevića*, [w:] *Prilozi za istoriju srpske književne kritike*, red. P. Palavestra, Beograd 1984, s. 273-288.
- Leovac S., *Momčilo Nastasijević: književno delo*, Gornji Milanovac 1983.

- Leovac S., *Poezija i tradicija: kritički eseji o srpskoj književnosti*, Beograd 1995.
- Leovac S., *Tri znamenita pesnika*, Beograd 2000.
- Lipszyc A., *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma*, Kraków 2004.
- Lis I., *Święci w kulturze duchowej i ideologii Słowian prawosławnych w średniowieczu*, Kraków 2004.
- Lis-Wielgosz I., *O trwałości znaczeń. Siedemnastowieczna literatura serbska w służbie tradycji*, Poznań 2013.
- Lukić J., *Teorijska osnova književne kritike Miodraga Pavlovića*, „Zbornik Matice Srpske za književnost i jezik” 1985, t. 33, z.1, s. 289-309.
- Magarašević M., *Moderno u Pavlovićevom pesništvu*, „Poezija” 1997, nr 9, s. 54-67.
- Magarašević M., *Svetlosti književnosti*, Beograd 1990.
- Marczewska M., *Wierzba – drzewo diabelskie (z rozważań nad ludowym, językowym obrazem drzewa)*, „Kieleckie Studia Filologiczne” 1999, t. 13, s. 65-79.
- Marković S. Ž., *Srpska književnost između dva svetska rata, pojave pisci i dela*, Beograd 2004.
- Matić B., *Lepota iracionalnog*, „Književnost” 1992, nr 5-7, s. 936-940.
- Mihajlović B., *Portreti*, Beograd 1988.
- Milosavljević P., „*Gluhote*” *Momčila Nastasijevića*, „Letopis Matice Srpske” 1975, t. 416, z. 1-2, s. 67-75.
- Milosavljević P., *Poetika Momčila Nastasijevića*, Novi Sad 1978.
- Milošević M., *Od simbolizma do avangarde: književnokritički, književnoteorijski, književnoistorijski, esejistički i analitički tekstovi*, Novi Sad 2004.
- Milošević N., *Zidanica na pesku: književnost i metafizika: Crnjanski, Desnica, Nastasijević, Lalić, Andrić, Selimović*, Beograd 1978.
- Milošević N., *Književnost i metafizika : zidanica na pesku*, Beograd 1996.
- Mirković Č., *Izazov konkretnog*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1968-1971.
- Mišić Z., *Poezija opsednutih vedrina*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 317-327.
- Nastasijević M., *Izabrana dela I*, wyb. i przedm., M. Pavlović, Beograd 1966.
- Nastasijević M., *Izabrana dela II*, wyb. M. Pavlović, Beograd 1966.
- Nastasijević M., *Misli*, przedm. S. Vinaver, Beograd 1938.
- Naumow A.E., *Biblia w strukturze artystycznej utworów cerkiewnosłowiańskich*, Kraków 1983.

- Naumow A.E., *Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, Wrocław 1976.
- Palavestra P., *Posleratna srpska književnost 1945-1970*, Beograd 1972.
- Paluchowski W., *Filozofia człowieka u Dantego. Próba rekonstrukcji na podstawie pism Konstantego Michalskiego*, Kraków 2000, s. 183.
- Pantić M., *Andrić i Popa: ukrštaj različnosti*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 428-430.
- Pantić M., *Svet iza sveta: ogledi i kritike o srpskoj poeziji XX veka*, Kraljevo 2002.
- Paovica M., *Demonska komedija Miodraga Pavlovića*, „Letopis matice Srpske” 2002, t. 470, z. 3, s. 294-321.
- Pavković V., *Duh modernizma (eseji o srpskim pesnicima XX veka)*, Beograd 2000.
- Pavlović M., *Čitanje zamišljenog*, Novi Sad 1990.
- Pavlović M., *Dnevnik pene*, Beograd 1972.
- Pavlović M., *Eseji o srpskim pesnicima*, Beograd 1992.
- Pavlović M., *Govor o ničem*, Niš 1987.
- Pavlović M., *Hram i preobraženje*, Beograd 1989.
- Pavlović M., *Nauk o duši*, Beograd 1998.
- Pavlović M., *Ništitelji i svadbari*, Beograd 1979.
- Pavlović M., *Obredno i govorno delo*, Beograd 1986.
- Pavlović M., *Od kamena do sveta*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 327-334.
- Pavlović M., *Ogledi o narodnoj i staroj srpskoj poeziji*, Beograd 1993.
- Pavlović M., *Osam pesnika: Dučić, Dis, Srezojević, Bojić, Nastasijević, Savić-Rebac, Prodanović, Popa*, Beograd 1964.
- Pavlović M., *Otvaraju se hilendarske dveri. Putopisni zapisi*, Beograd 1997.
- Pavlović M., *Poetika modernog*, Beograd 1978.
- Pavlović M., *Poetika žrtvenog obreda*, Beograd, 1987.
- Pavlović M., *Poezija i kultura*, Beograd 1974.
- Pavlović M., *Putevi do hrama*, Beograd 1991.
- Petković N., *Nastasijevićeva pesma u nastajanju*, Beograd 1995, „Zbornik Matice Srpske za književnost i jezik” 1992, t. 40, z. 1, s. 13-50.
- Petković N., *Ogledi o srpskim pesnicima*, Beograd 2004.
- Petković N., *Poetska misao Momčila Nastasijevića*, „Izraz” 1964, nr 8/9, s. 174-192.
- Petrović M., *Tragovima hodočašća (I): o poeziji Vaska Pope*, „Književna kritika” 1987, nr 5, s. 125-139.

- Petrović M., *Tragovima hodočašća (II): o poezji Vaska Pope*, „Književna kritika” 1987, nr 6, s. 62-74.
- Petrović M., *Univerzum Vaska Pope*, Niš 1995.
- Pervić M., *Živi pesnici*, Beograd 1963.
- Pesništvo i književna misao Miodraga Pavlovića*, red. J. Delić, Beograd 2010.
- Petrov A., *Vasko Popa i srpska srednjovekovna poezija*, „Sveske” 2007, nr 86, s. 85-89.
- Poetika Momčila Nastasijevića*, red. N. Petković, Beograd 1994.
- Poezija Miodraga Pavlovića. Zbornik radova*, red. S.Ž. Marković, Beograd 1998.
- Poezija Vaska Pope*, red. N. Petković, Beograd 1997.
- Popović B., *Epski raspon Miodraga Pavlovića*, Beograd 1985.
- Popović B., *Umetnost i umeće poezje Vaska Pope*, „Savremenik” 1975, nr 10, s. 247-254.
- Popović B., *Vasko Popa: put ka univerzalnom*, „Izraz” 1968, nr 7, s. 9-31.
- Popović B.A., *Apokalipsa se leći lepotama*, „Politika” 1991, nr 28940, s. 15-16.
- Popović B.A., *Tri principa stvaralačkog univerzuma*, [w:] Pavlović M., *Poezija*, Beograd 1986, s. 9-59.
- Popović S., *Misli Momčila Nastasijevića o književnom stvaranju*, „Srpski književni glasnik” 1937, nr 50, s. 427-431.
- Popović-Perišić N., *Groteska igra kostiju*, „Savremenik” 1975, nr 10, s. 302-313.
- Potić D., *O lepom odsutnom*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1953-1961.
- Poulet G., *Metamorfozy czasu*, tłum. W. Błońska i inni, Warszawa 1977.
- Przemiany w świadomości i kulturze duchowej narodów Jugosławii po 1991 roku*, red. J. Kornhauser, Kraków 1999.
- Radulović N., *Alhemija u poezji Vaska Pope*, [w:] *Naučni sastanak slavista u Vukove dane 8-11 IX 2010*, t. 40/2: *Srpska književnost i evropska književnost*, Beograd 2011, s. 531-539.
- Rapacka J., *Godzina Herdera: o Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Warszawa 1995.
- Ređep D., *Popodne, zamišljenost, ista*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1937-1940.
- Rogač M., *Figuralnost / figurativnost u tekstovima Momčila Nastasijevića*, Beograd 2008.
- Rosić T., *Poezija i pamćenje: pesnički iskaz u savremenoj srpskoj poezji*, Gornji Milanovac 1988.
- Runciman S., *Manicheizm średniowieczny*, tłum. J. Prokopiuk, Katowice 2007.
- Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića*, red. N. Petković, Gornji Milanovac 1954.

- Samardžija S., „*Tragom rodne ponornice...*” : simboli poezje Vaska Pope i usmena tradicija, „Gradac” 1998, nr 128-130, s. 147-154.
- Sava Nemanjić – sveti Sava. *Istorija i predanje. Međunarodni naučni skup SANU*, oprac. V. Đurić, Beograd 1979
- Savremena poezija*, red. S. Lukić, Beograd 1973.
- Sikora I., *Mowa kwiatów. Symbolika roślin, kwiatów i kolorów*, Wrocław 1992.
- Simović Lj., *Duplo dno: eseji o pesnicima*, Beograd 1991.
- Skerlić J., *Srpska književnost u osamnaestom veku*, Beograd 1932
- Srpski simbolizam*, red. P. Palavestra, Beograd 1985.
- Stanarević R., *Motiv vuka u modernoj srpskoj i njemačkoj lirici*, [w:] Naučni sastanak slavista u vukove dane 13-18 IX 1994, t. 24/2: *Počeci i razvoj moderne srpske lirike*, Beograd 1995, s. 227-236.
- Stojnić M., *Srednjovekovni motivi u prozi XX veka: M. Nastasijević i A. Bunin*, „Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor” 2001, t. 65 i 66, z.1-4, s. 65-70.
- Strani kritičari o Vasku Popi*, „Savremenik” 1975, nr 10, s. 314-318.
- Strajnić N., *Izvor i tajna*, „Delo” 1978, nr 3, s. 67-78.
- Strajnić N., „*Jasike bele*” (Momčilo Nastasijević, pjesnik izvornog sačinjanja), „Književna istorija” 1978, nr 10, s. 587-625.
- Strajnić N., *Momčilo Nastasijević, pjesnik izvornoga sačinjanja: doktorska disertacija*, Osijek 1976.
- Strajnić N., *U sažetom obliku*, Novi Sad 2006.
- Strumiłło J., *Emblematyczne znaczenie roślin, kwiatów i kolorów, za pośrednictwem których w nieobecności można rozmawiać*, [w:] *Ogrody północne*, red. J. Strumiłło, t.2, Wilno 1844, s. 356-368.
- Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji. Međunarodni naučni skup SANU*, t. 8, Beograd 1998.
- Šindić M., *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, Beograd 1996.
- Šukalo M., *Horizontale i vertikale (italijanske) Miodraga Pavlovića: poetička skica*, „Letopis Matice Srpske” 2008, t. 482, z. 3, s. 500-513.
- Šutić M., *Književna arhetipologija*, Beograd 2000.
- Šutić M., *Slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevića*, Beograd 1979.
- Šutić M., *Vetar i melanholija: estetika, teorija, kritika*, Beograd 1997.
- Tatarkiewicz W., *Estetyka średniowiecza*, Kraków 1962.

- Tešić G.M., *Bibliografija o Momčilu Nastasijeviću*, „Književna istorija” 1972, IV, 16, s. 741-755.
- Timčenko N., *Napomena o poemi „Daleko u nama”*, „Književnost” 1975, nr 10, s. 296-301.
- Trifunović Đ., *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*, Beograd 1990.
- Trifunović Đ., *Rečnik drevnih reči u poeziji Momčila Nastasijevića*, [w:] M. Nastasijević, *Sedam lirskih krugova*, Beograd 1968, s. 187-198.
- Urošević V., *Atanorot na Vaska Popa*, „Razgledi” 1991, nr 1-2, s. 12-15.
- Urošević V., *Na temeljima drevnih znamenja. Numerološka simbolika u kompoziciji dela nekih savremenih jugoslovenskih pesnika*, „Gradina” 1983, nr 8, s. 36-37.
- Uspienski L., *W drodze ku wieczności*, red. i tłum. K. Leśniewski, W. Misijuk, Lublin 2004.
- Vasić A., *Bibliografija Vaska Pope*, Novi Sad 2007.
- Velmar-Janković S., *Savremenici*, Beograd 1967.
- Velmar-Janković S., *Vasko Popa, čudotvorac*, „Gradac” 1998, n2 128-130, s. 43-66.
- Wodziński C., *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2009.
- Woroniecka G., *Interakcja symboliczna a hermeneutyczna kategoria przed-rozumienia*, Warszawa 1998.
- Vučković R., *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo 1979.
- Vučković R., *Problemi, pisci i dela*, Sarajevo 1974.
- Vukašinović V., *Liturgija i kultura: dvanaest ogleda*, Beograd 2003.
- Vuković Đ., *Ars combinatoria*, „Književnost” 1991, nr 3, s. 396-405.
- Vraneš A., *Bibliografija Vaska Pope*, „Književnost i jezik” 1998, nr 1, s. 145-168.
- Zorić P., *Duša i svetilište*, „Književnost” 1997, nr 9-10, s. 1395-1420.
- Zorić P., *Miodrag Pavlović, pesnik ugrožene svetosti*, „Književnost” 1996, 1-2, s. 1562-1565.
- Zorić P., *Olujno nebo u životu i pesmi*, „Književnost” 1998, nr 11-12, s. 1940-1943.
- Zorić P., *Pohvala svetlosti*, Beograd 2002.
- Zorić P., *Teme i simboli Pavlovićevog pripovedačkog sveta*, „Gradina” 1983, n4 4, s 34-40.
- Zorić P., *Vrhovi, Miodrag Pavlović, Ljubomir Simović, Matija Bečković*, Beograd 1991.
- Žunić D., *Nacionalizam i književnost. Srpska književnost 1985-1995*, Niš 2002.

## **Palimpsest poetics – medieval traditions revisited in 20<sup>th</sup> century Serbian poetry (as exemplified by the works of Momčilo Nastasijević, Vasko Popa, and Miodrag Pavlović)**

In the 20<sup>th</sup> century, scholarly attitudes towards medieval Serbian literary heritage were noticeably reevaluated. Favourable conditions for this reevaluation had been created by published studies on Byzantine aesthetics, developing European studies on the poetics of Old Russian literature, new art movements based on the concepts of abstraction and symbolism, and an increased interest in Orthodox Christianity. In this context, the author has observed an interesting trend in 20<sup>th</sup> century Serbia, with poetry reflecting on the symbolic language of Old Serbian literature, whose aesthetic value had not been recognized or sufficiently appreciated domestically before.

The subject matter of the study is dialogic in nature, which, along with other literature on the subject, has led the author to use palimpsestic reading methods. The choice has also been motivated by the fact that some elements of the ideology of the Middle Ages were ultimately distorted through the mediatisation of contemporary culture. This distortion has made it impossible to retrieve the meanings of the 20<sup>th</sup> century literature in the light of earlier culture in accordance with the principles of historicism.

The ability of a text to constitute a dialogue with another text is understood by the author, in accordance with Harold Bloom's influence theory, as *a metaphor entailing relational matrices (representational, temporal, spiritual, and psychological)*. Thus, the author chooses metaphors, especially symbols (because of the solid foundations in literary theory), as the principal mediators of meaning at a descriptive level.

The interpretation focuses particularly on elements of poetic structure that relate to the medieval tradition, constitutive of Serbian culture. A study of these elements has allowed the author to demonstrate some enduring values of Serbian culture, and to attain her principal objective, i.e. to capture a model for the reception of medieval culture by the preeminent 20<sup>th</sup> century poets: Momčilo Nastasijević (1894-1938), Vasko Popa (1922-1991), and Miodrag Pavlović (1928). In part, this has also been due to the adoption of Bloom's influence theory.

The medieval tradition referenced by the 20<sup>th</sup> century poetry comprises, in fact, several traditions mediated by the texts of the time: the Old Testament, the New Testament, the writings of the Church Fathers, and "other books", referred to as heretical. These texts became the main basis for deriving six such traditions: biblical, patristic, Hesychastic, iconographic, folk, and Manichean. The six traditions were revisited – receptively selected in the process of their reception by the aforementioned 20<sup>th</sup> century artists.

The present thesis, due to its subject matter and the chosen presentation method, gives priority to medieval inspirations. One cannot, however, ignore the fact that these inspirations often followed from the principles, characteristic of the literary trends of the time, adopted by the artists. By applying

the framework of the dominant poetic models of the time to the selected elements of medieval traditions, the author has been able to distinguish modes of reception characteristic of the selected artists.

In essence, with regard to the medieval tradition (understood here as the totality of the suggested set of cultural phenomena), the author has observed a (neo)mannerist approach in 20<sup>th</sup> century Serbian poetry (as evidenced by disappointment in historicism leading to mythicisation, concurrent with a blend between folk and Orthodox church traditions, and the activation of intersemiotic contexts). The 20<sup>th</sup> century poets knew and appreciated the ideological and artistic accomplishments of the Serbian Middle Ages, but also held them up as a model of excellence, altogether impossible to implement in the post-war reality. Particular elements of the earlier tradition were widely used; the images became permanently imprinted in the minds of the audience, impossible to deny. What was possible, however, was to create some variations on selected subjects and to diversify the measures for their execution.

Based on the selected examples, the author intends to demonstrate that 20<sup>th</sup> century poetry was discovering its medieval roots in a (neo)mannerist way (more or less boldly or consciously). The works of Nastasijević, Popa, and Pavlović are not easily ascribed to a single literary trend. Likewise, any categorisations proposed in the present thesis are, to a large extent, a matter of convention. This is due precisely to the fact that the discussed artists rejected the strict poetic principles of their time and entered into a complex web of connections shaped by the relations between the present and the past.

In conclusion, as emphasised by the method used, the poetry of Momčilo Nastasijević, Vasko Popa, and Miodrag Pavlović is a monument to the enduring values and the artistic potential of the Middle Ages, a period in art history that many critics (especially those writing in the first half of the 20<sup>th</sup> century) have underestimated.