

Како песници разумеју жртвени обред: *Непочин-поље* Васка Попе кроз призму *Поетике жртвеног обреда* Миодрага Павловића

Јована Тодоровић

У раду се посматра дијалог два модернистичка писца – Васка Попе и Миодрага Павловића, у пољу песничког доживљаја мита, ритуала и жртвеног обреда. Имајући у виду да се у одликама најширег типа поезија Васка Попе приближава усменој уметности речи, на примеру збирке *Непочин-поље* (1956) посматраћемо, кроз призму Павловићевих антрополошких есеја, обједињених у књизи, за циљ нашег рада речитог наслова, *Поетика жртвеног обреда* (1988), колико је најпревођенији песник српског послератног модернизма стварао ослањајући се на особености жанровског система усмене књижевности, али и више од тога – на његову семантику.

Кључне речи: обред, жртва, сакрално, Васко Попа, десакрализација, традиција, модерност, синкретизам, цикличност, ритуал

„Пре игре“

Синтеза модерности и традиције прва је одлика која се готово једногласно истиче када се говори о поезији Васка Попе. Песник којем се приписује велики подухват обнове модернистичког сензибилитета у српској поезији, укршта поетику времена у којем почиње да пева, времена прве половине двадесетог века, „века звери“, са истанчаним осећањем за традицију. Традиција се код Попе манифестује и велича на најразличитије начине. То је уочљиво још од његове руковети народних умотворина, *Од злата јабука* (1958), где традиционално пред читаочевим очима готово васкрсава као сложени организам, резултат укрштања различитих слојева, од паганских ритуала и њихових христјанизованих облика, преко усменог стваралаштва, до дијалога

о наслеђу са савременицима који на сличан начин користе фолклорне обрасце.

Можемо ли у *Непочин-пољу* Васка Попе детектовати, кроз призму *Поетике жртвеног обреда* Миодрага Павловића, како ови послератни модернисти „данас, када се на свим странама земљиног шара наслућују, па и чују гласови једног *новог Препорода*¹, који се овог пута заснива на поново откривеним темељима и стубовима народне уметности“ (Попа 1966: 7), посматрају и користе те темеље и, уже, елементе жртвеног обреда, указујући на њихову митотворачку функцију? Одговор на то питање има за циљ да покаже зашто двојица кључних песника једне епохе, „новог Препорода“, како га Попа назива у предговору поменуте руковети народних умотворина, виде да у фолклорно-митолошком моделу мишљења „присуство читавог свемира у свакој ствари чини од народне поезије неку врсту таблица по којима је створен свет, боље и тачније речено – таблица по којима би човек створио свет, такав да он у њему може да живи“ (Попа 1966: 6).

1. „Да ли ћу моћи на овом непочин-пољу да ти подигнем шатор од својих дланова“

Од категорија предања, иницијалних формула бајки, анегдота, причања о животу, бројаница, брзалица, загонетки, пословица и у обичај узетих речи из различитих времена, преко архаичних религијских обреда, а потом и жанрова (басме, благослови, клетве), до сегмената најшире одреднице фолклора (игре), Попа је током деценија креирао свој велики, потомцима у аманет остављен, мозаик.

Непочин-поље друга је по реду објављена збирка песама Васка Попе. Интересантно је да је Зоран Мишић, пишући о *Кори* (1953), управо њу у целини назвао непочин-пољем на којем се води „борба непрестана да буде што бити не може“ (Мишић 1963: 63). Попа за мото *Непочин-поља* узима стихове из циклуса „Далеко у нама“: „Да ли ћу моћи / на овом непочин-пољу / да ти подигнем шатор од својих дланова“ (Попа 1956: 7). Чини се да нам оваквим аутореферисањем песник даје кључ за разумевање своје поетике – од самог зачетка његовог песništва нагиње циклусном обликовању, којим описује, затвара и исцрпљује тематско-мотивски и идејни склоп. Тај план не остварује се само у оквиру циклуса појединачне збирке, већ се из збирке у збирку наставља, што је критичаре попут Миодрага Павловића и наводило да говоре како се у Попином случају ради о књигама циклуса, а не о књигама песама, те да је

¹ Сва подвлачења су наша.

авантура његових песама у тражењу нечега што би био еп нашег времена (Попа 1968: 133). Можемо се у потпуности сложити с Павловићевим мишљењем, будући да се као једно од најважнијих системских хтења ове поезије, како је време показало, читава у симетрији, прецизности и строгости облика и организације песама, циклуса и књига.

Кора (1953), *Непочин-поље* (1956), *Споредно небо* (1968), *Усправна земља* (1971), *Вучја со* (1975) и, донекле, *Кућа насред друма* (1975) поседују унутрашњу организацију која се не сме превидети, јер би то довело до неразумевања песникове визије света. У *Непочин-пољу* налазимо четири циклуса („Игре“, „Кост кости“, „Врати ми моје крпице“, „Белутак“), организована тако да непарни циклуси садрже по тринаест, а парни по седам песама.² Ова знаковита симетрија говори колико својим устројством, толико, чини се, и симболиком бројева. Поред тога, прво издање збирке је на корицама имало амблем змије која гута свој реп, уробороса, што симболише васкрсавање, круг и вечито враћање. Већ на вратима збирке сусрећемо са, дакле, са сликом митског времена.

Треба се запитати и шта заправо значи израз „непочин-поље“. Како Новица Петковић уочава, у питању је хендијадис, постојани спој од двоједне речи у истој функцији. При томе је реч „поље“ сасвим уобичајена и може самостално да стоји, док реч „непочин“ нема самостално значење. Нешто слично налазимо у народним песмама кад се каже да су дошли „кита и сватови“ у значењу „кићени сватови“. Дакле, одгонетку „непочин-поља“ треба тражити у усменој традицији, а Попино занимање за њу је очигледно, нарочито ако имамо у виду да је публиковао три антологије народног стваралаштва: *Од злата јабука* (1958), *Урнебесник* (1960) и *Поноћно сунце* (1962). У једној од њих налазимо загонетку: „Мртви живог носи преко непочин-поља“ (Попа 1966: 76). Реч је о барки, човеку и мору, па је одгонетка ‘немирна пучина’.

Ако смо се сложили са многим ранијим проучавањима Попине поезије да је његово поимање света циклично устројено, да нам врата тог круга отвара змија која, посувраћујући се у себе, исписује круг, да симболика његових бројева може да наговести различита значења и да нас трагање за значењем наслова враћа дубоко у усмену књижевност – немамо ли права да закључимо да се налазимо на *пољу* архетипског? Ипак, остаје да видимо како се то и чиме песник/песништво игра у једном оваквом простору.

² Циклус „Врати ми моје крпице“ садржи тринаест песама, ако не рачунамо уводну песму која није означена бројем.



Слика 1: Васко Попа

2. „Свако свуче своју кожу“

Циклус „Игре“ такође се одликује изузетно брижљиво израђеном, затвореном композицијом. Посебну пажњу привлаче песме „Пре игре“ (која је посвећена Зорану Мишићу), „Између игара“ и „После игре“, јер учачамо да средишња међу њима јесте уједно и номинално и средишња песма самог циклуса, будући да је позиционирана тако да се пре ње налази пет песама (ако изузмемо уводну), а да након ње следи још пет (ако изузмемо последњу).

Три поменуте песме су и графички издвојене од осталих игара – писане су курзивом. Као да су самом песнику била неопходна „места предаха“, не би ли упозорио читаоца како се игра, колики су улози у таквим играма и шта након њих остаје. Тако песник уводи читаоца на позорницу која делује трагично и зарађено, позивајући га да заједно посматрају шта се на тој позорници догађа, док песник повремено коментарише узроке и исходе догађаја, што донекле подсећа и на Његошеву композицију *Луче микрокозма*.

Врло је симптоматично и то што су сви називи игара, односно наслови песама у генитиву³: „Клина“, „Жмуре“, „Заводника“ итд. Генитивом је сугерисано одсуство лирског субјекта, а стихови попут: „Обично му само главу откину (...) Развале им вилице поломе руке“ („Клина“); „И врти главом врти / све док му глава не отпадне“ („Заводника“); „Свако свуче своју кожу“ („Свадбе“); „Отварају им груди једном по једном“ („Ружокрадице“) упућују на суровост игара људским телом (Попа 1968: 58–61), чиме се наглашава дискрепанција између наслова песама и њиховог садржаја. Наиме, док наслови звуче безазлено, дечје, садржи-

³ И у традицијској култури игре се неретко означавају генитивом, па сматрамо да је за циљ нашег истраживања битно уочити до које мере Попа чини отклон од, рецимо, авангардног радикалног разарања дигнитета речи као оруђа и стога призива народно искуство: „Стварајући речи из дамара своје крви и дамара света, народ им поклања своје поверење и полаже у њих велику наду“ (Попа 1954: 4).

ном се приказују слике комадања тела. У песми „Између игара“ дата је језовита слика испремештаних органа вида и слуха, који „овом“ и „оном“ омогућавају једино да се игра својом главом и да је потом „дочека на кажипрст или је уопште не дочека“ (Попа 1968: 64). У „Јуркама“ се преко „Семена“, „Труле кобиле“, „Ловца“ и „Пепела“ игра наставља живо: „Све док има руку / све док има ногу / све док има било чега“ (Попа 1968: 65). Тиме се антиципира да после игре, што се у завршној, истоименој песми циклуса и каже, неће много тога остати: „Најзад се руке ухвате за трбух / да трбух од смеха не пукне / кад тамо трбуха нема (...) Руке обе падну / беспослене падну у крило / ни крила нема / на један длан сад киша пада / на други длан трава расте / шта да ти причам“ (Попа 1968: 70).

Након овако посматраних „Игара“, вратићемо се на два пола Попине поезике. Први пол представља неоспорни Попин песнички модернитет и огледа се у усаглашавању форме и језика његове поезије са тренем њеног настанка, послератним модернизмом. Други пол, за наше истраживање важнији, представља континуирани дијалог тог модернитета с традицијом као изабраном баштином и, сматрамо, одговара елиотовском посматрању традиције и индивидуалног талента једног писца. На таквом, елиотовском, фону англосаксонске нове критике приметимо још две појаве. Прва је да „Игре“, истичући у први план постепено откидање делова тела, скидање коже, заправо дају лиризовану слику деперсонализације модерног субјекта, његово брисање, док је друга у вези са пољем на којем се та деперсонализација одвија, а које је митско.

Ваља се задржати на овом митском пољу без починка.

Миодраг Павловић, Попин савременик, критичар и песник којем се такође приписује препород модернистичког сензибилитета збирком *87 песама*, уз Попину *Кору*, наводи у својим антрополошким есејима:

Мит се прича кад се ритуал више не разуме, или се разуме мање: зато је већина митова „етиолошка“ – објашњава порекло, које више није очигледно. У периодима кад је ритуална радња била јасна у својим основним релацијама, пратње речима није било, или се изговарало име онога ко радњу наручује, и формулисало се неколико захтева. Оно што се у ритуалу подразумева није мит, него елементи природе, њихове релације, као и човекова магијска моћ или немоћ. Ритуал се дакле већим делом пресељава у мит који га објашњава, коментарише; у миту је садржана почетна деритуализација (Павловић 2000: 192).

Ако смо већ споменули да песник користи предахе не би ли читаоца упозорио како се игра, изводећи га притом на позорницу изнад

самог поља игара, где они заједно постају посматрачи дешавања, зар не би било сасвим легитимно помислити да тело (тачније, тела) које постепено нестаје заправо бива жртвовано у некаквом ритуалу? Тај ритуал би имао задатак да нам открије срж ствари, да читаоце повеже са нечим вишим, чинећи их делом ритуала.

Ако улогу (ауто)фигурисаног субјекта *Непочин-поља*, имплицитног аутора који није истоветан са емпиријским аутором, посматрамо као медијаторску улогу коју је у жртвеним обредима имао поглавица, маг, шаман или свештеник, јесте ли онда Ален Боске, песников пријатељ и савременик, био (иако не антрополог по струци) макар интуитивно у праву када је говорио да је „Попина поезија у својим највишим донетима магија без одређене намене“ (Боске 1962: 1456). Сматрамо да се пуноћа Попине намере испољава тек у семантици његових доминантних симбола, како наводи Снежана Самарџија (1997: 159). Њиховом даљем тумачењу биће стога посвећен наставак овог разматрања.

3. „На дно свог понора“: дубоко, дубоко, дубоко

У архаичном, митском моделу мишљења успостављена је узајамна сликовна аналогија тела и света при сазнању и разумевању појава. Зато су паремијске врсте текстова и фразеологија (свеприсутне у Попином песништву), па и сама лексика, посебно у етимолошким слојевима, препуне тела и његових делова.⁴ Говорећи о Васку Попи, Новица Петковић посебно истиче то што је песник у поезију вратио тело у оној улози коју је оно имало у старој култури:

Нова култура је, изгледа, готово потпуно заборавила на улогу коју је тело имало у старој култури. Променио се однос према њему; па су и песнике код њега привлачила сасвим нова својства. Тек у XX веку поједини песници, који су непосредно или посредно дошли с „авангардног“ крила после Првог светског рата или „модернистичког“ после Другог светског рата, враћају улогу телу која се може поредити с некадањом, старом, мада је она по много чему и нова и другачија. Васко Попа у томе има пресудан удео, барем у српском песништву. Он је на позорницу извео тело већ у „Кори“, да би у циклусу „Игре“ из „Непочин-поља“ њиме испунио све песме. Разуме се да је то утицало на склоп песме, која већ самим тим што је у себе примила тело не може а да са њим не уведе и малу позорницу, на којој ћемо га у покрету посматрати. Извесна унутарња, а не спољашња драматизација, била је

⁴ Нпр. пословице: „Бијеле руке туђ посао милују“, или: „Бери жеље покрај себе!“

управо неизбежна. И она се утолико пре могла очекивати што *на позорници није било обично, него фолклорно, и, дубље, из мита потекло и митски стилизовано тело* (Петковић 1997: 35).

Пошто знамо да се о митској свести готово увек говори као о митско-религиозној, остале циклусе збирке *Непочин-поље* разматраћемо у кључу разумевања једне Попине синтагме из сасвим кратког уводног текста *Поноћног сунца*, где Попа, говорећи о песничким сновиђењима, каже да се њима укида смртоносна несразмера између нас и свеколиког свемира, очухински равнодушног према нама (Петковић 1997: 53). *Очухинска равнодушност* свемира могла би, како је то уочио Иван В. Лалић, у светлу Попине поезије бити синоним за један радикално десакрализован космос.

Сматрајући да је *Непочин-поље* поклич за ресакрализацијом очухински равнодушног света, за поновним симболичким утемељењем, посматраћемо како Попа свог савременика, човека друге половине двадесетог века, враћа у мит и окреће га епифанијским изразима митског присуства, повезујући га тако са оним од чега је његово биће и кренуло, са духом. Да би ово учинио, песник је, чини нам се, у циклусу „Игре“ морао обавити прву и основну ритуалну радњу коју је човек створио и вршио – жртвовање.

4. „Сад нам је лако, спасле смо се меса“

Следећи циклус збирке у наслову садржи полиптотон „Кост кости“, а своје право значење има тек ако га сагледамо као последицу „Игара“, што ће рећи – згулили смо кожу, остале нам кости. Те кости, које су истовремено и кости и нешто више од њих самих, нешто попут сржи (што је сугерисано полиптотоном), воде у седам песама дијалог који можемо читати као драму егзистенцијалне пољуљаности, узроковане жељом да се открије смисао постојања. Према Милосаву Тешићу:

Прва Кост и Друга Кост, као два драмско-лирска јунака, онолико пута говоре колико има говорних целина у циклусу (а њих је 42), а у размеру пола према пола (21 исказ појединачно), што искључује, ако се прихвати оваква подела улога, могућност реплике од стране трећег лица, нпр. у виду ауторских коментара (Тешић 1997: 221).

С обзиром на то да смо песме „Пре игре“, „Између игара“ и „После игре“ посматрали као (имплицитне) ауторске коментаре, већ се на по-

четку циклуса „Кост кости“ појављује битна разлика у односу на претходни. Наиме, уместо деиктичког „овог“ и „оног“, „никог“ и „неког“, чије нам делање повремено објашњава имплицитни аутор, постоје именовани актери који, осећајући на почетку (и то баш у песми „На почетку“) невероватну лакоћу: „Сад нам је лако / спасле смо се меса“ (Попа 1956: 65), воде дијалог који се готово титански и оптимистично отвара као план за преосмишљавање универзума. Ово су кости које желе да превазиђу своје (не)могућности и да анатомски прецизно подбоче космос, бесконачно, па самим тим и неподбочиво, пространство: „Хоћеш ли да будеш кичма муње... / карлична кост олује... / ребра небеса“ (Попа 1956: 65). Тачније, једна од костију то жели, док друга одбија да буде део нечега, макар то сада уместо коже био и омотач од небеса.

Даље, у песмама овог циклуса можемо приметити да кости имају готово физиолошке потребе: „Стварно шта ћемо сад / сад ћемо вечерати срж“, страхове: „Шта ћемо кад пси наиђу / они воле кости“, виталне нагоне и емоције: „Ја никад нисам марила месо / ни мене нису те крпе завеле / лудим за тобом овако нагом“ и неостварљиве идеале: „Зваћемо све кости свих времена / попећемо се на сунце / шта ћемо онда / онда ћемо расти чисте / расти даље како нам је воља“ (Попа 1956: 66–68). Попа као да је љуштећи са костију месо, огољавајући нутрину људске анатомије онако насилно у првом циклусу, желео да заправо продре у срж најбројнијих делића организма, не би ли видео како они, окренути једни другима, осуђени сами на себе без огртача, успостављају некакав контакт.

Готово је невероватна сличност између семантике коју Попа приписује дијалогу својих актера у овом циклусу и магијске геометрије коју Павловић описује говорећи о Власцу и Лепенском Виру:

Налази костура су многобројни, они су добро очувани. Један налаз је јединствен и посебно занимљив (гроб 36, вратиште 4, Власац 1): огњиште није ограђено каменим плочама, кружног је облика, над њим је сахрањен костур од којег је остала сачувана лобања, делови ребра, кичмених пршљенова, костију раменог појаса. Огњиште је смештено тамо где би требало да буде карлица костура; као да огњишна јама потенцира карличну шупљину, продубљује и продужава земљу саму. Огњиште је са костуром спојено у једну симболичну реченицу. Тамо где се огњишна јама подудара и покрива са карличним пределом костура настаје укрштање људске, антропоморфне семантике са симболиком елемената, дакле косимичким оквиром (Павловић 2000: 28).

Треба, наравно, имати у виду да, попут претходно помињаног Боскеа, Павловић такође није био антрополог и да његовим закључцима

морамо прилазити с доста резерве. Понекад се можемо и запитати није ли део његових есеја о жртвеном обреду можда био директно инспирисан тада најпревођенијим српским песником, Попом. Али, Павловићево песничко занимање за фолклор, обреде и митологију од великог је значаја нама који посматрамо послератну епоху током које оба песника, Попа и Павловић, пишу поезију која садржи готово императив обнове очухински равнодушног космоса, неку врсту новог креационизма, који се увек и по правилу јавља након једне слике света разрушеног ратним страдањима.⁵

Видели смо да кости из другог циклуса збирке, које су „рођене“ у ритуалу⁶, желе у једном тренутку да подбоче космос. Не уклапа ли се оваква симболика у семантику наслова-метафоре читаве збирке? Има ли починка на *пољу*⁷, шире, *планети Земљи*, кружном простору, омеђеном цикличном перпетуацијом времена за оне који од свог меса, кости и коже покушавају да принесу жртву вертикално устројеном космосу не би ли, после много разочарања у људску цивилизацију (и, неретко, трансценденцију) коначно отишли на починак или створили неки нови поредак, свет у којем би, како Попа каже, човек могао „да живи онако како би једино желео: човечно“ (Попа 1966: 6)? Морамо, притом, имати у виду да ништа од наведеног не имплицира да Попина поезија настаје у једноставној обнови архетипско-митских образаца, јер тада не би била много више од музеолошког напора, него у њиховој непрестаној персифлажи и пародијској иронизацији која представља њихово одмеравање на подлози секуларно рационалистичког устројства модерног света.

Интересантно је, макар према митском моделу мишљења и аналогии коју су људи проналазили између тела и света, да је човек пре 8.000 година уоквиравао своје огњиште на начин веома сличан оном на који кости из *Непочин-поља* желе да *подбоче* космос: „Карлични центар костура је генитална сфера; костур позајмљује свој генитални знак земљи. Кроз генитални простор костура силази се ка гениталном центру земље“ (Павловић 2000: 29).

У седам песама, које се због симболике броја, а и самих наслова („На почетку“, „После почетка“, „На сунцу“, „Под земљом“, „На месечини“, „Пред крај“ и „На крају“) могу тумачити као поезис једног новог света који поново почиње неким страшнијим почетком (сам простор

⁵ На овом месту довољно је сетити се само Растка Петровића и Станислава Винавера, као и свих *-изама* који су се јавили за време и након Великог рата.

⁶ Циклус „Игре“ може се посматрати као ритуал.

⁷ *Поље без починка* ћемо посматрати мало шире од немирне пучине, како гласи одгонетка.

око костију делује постапокалиптично), кости прелазе пут од жеље за испуњењем сопствених идеала, преко поновног испуњавања неком хладном сржи, до међусобног гутања, односно сурвавања у ништавило. То ништавило ће за кости, којима је циљ био ослобађање од меса, како смо у њиховом дијалогу чули, представљати циклус „Врати ми моје крпице“, који можемо посматрати као поновно и, притом лоше, луткарско пришивање коже на изнемогле кости или као један ретроградни ритуал који има за задатак франкенштајновско стварање новог човека, припадника неког старог-новог света у којем се неће знати „ни ко је где ни ко је ко“ (Попа 1956: 71), будући да се песников жељени *човечни* (или бар, човечнији од оног у којем живи) свет показује све више као тешко достижан.

Пре него што се посветимо анализи трећег циклуса збирке, морамо уочити да се чак и свет оваквих, условно речено, бића, каква су кости, појављује као конфликтни свет. Аутопоетичко образложење за овакво сагледавање ствари налазимо у Попином зборнику песничког хумора, *Урнебеснику*:

Духовито је голицати ствари. После тога, ником ништа. Хуморно је: скинути просто стварима кожу. После тога, неком кожа, неком све звезде... Уништавајући, на наше задовољство, један бесмислени свет, хумор га замењује, на наше запрепашћење, другим исто тако бесмисленим. Хумор нам омогућује да видимо како би изгледало када би све било другачије, али нас не пушта да се тиме заносимо. У томе се крије његова опасна драж, његов тамни алем камен, његов најдубљи наук (Попа 1968: 11).

Свет у коме обитавају кости (као и читаво поље без починка) појављује се као гротескно-хуморни свет, свет наличја, свет без слободне воље, и у томе се у обреду који нам описује лирски субјекат *Непочинпоља* налази разлика у односу на теоријске концепте жртвовања какве, рецимо, описује Рене Жирард у *Насиљу и светом*, а какви се могу прочитати и код Павловића. Наиме, да би обред био успешан, сматра се повремено да жртва мора у ритуал ступити добровољно или са уверењем да ће оно што после чина жртвовања долази бити вредно принесене жртве, да ће се одређена сврха испунити:

Тек пошто је жртва боговима принесена бог напушта своју земаљску, људску форму, и јавља се у правом, небеском виду. У њему васкрсавају све принесене жртве. Тамо где симболична карика у жртвеном обреду изостаје, приношење крвне жртве, људске или животињске, свеједно, задржава се на нивоу који је

и древном човеку изгледао злочиначким, као и каснијем човеку високих религија (Павловић 2000: 41–42).

Након извршеног телесног комадања у циклусу „Игре“, свет који се појављује у циклусу „Кост кости“ једнако је бесмислен и та бесмисленост као да је вишеструко сугерисана. Централна, четврта песма циклуса, носи назив „Под земљом“, и у њој кости имају жељу да зову све кости свих времена и попну се на сунце, јер само тако могу расти чисте. У претходној, „На сунцу“, једна кост није дозвољавала другој да је сунце милује и настављала је да инсистира на њиховој независности, да би у потоњој, „На месечини“, кости почеле поново да се испуњавају *хладном* сржи.

Користећи соларне, телурне и лунарне симболе, тако што кости кажњава за одбијање соларног враћањем у телурно, а онда их поново испуњава лунарним (чија светлост у словенској митологији може бити само негативно поларизирана, светлост танатоса), Попа само сугерише пут до архетипског. Тај нам пут показује песничково поверење у елементе, тако да и најједноставније релације из савремености добијају одговарајући митски кључ, док визија свих ствари на свету поприма антропоцентрични карактер.

Чини се да се човек – рашивен, па поново (не)успело зашивен – појављује први и последњи пут у трећем циклусу *Непочин-поља*. Тај нам човек, иако сада постоји као лирски субјекат који говори у првом лицу, изгледа као анонимно, тајанствено и многолико биће (жртвовано тело претрпело је извесну метаморфозу), које за разлику од костију које никада нису марице *крпе* (овде опет препознајемо Попин поступак антиципирања наредног циклуса), тражи да му се врате некакве *крпице*. Остаје нам да сагледамо може ли се то биће напуклих шавова уопште звати човеком, јер обред који се показао неделотворним треба допунити или заменити другом жртвеном реченицом – гестом.

5. „Пламени ти залогаји а воштани зуби“

Док смо у претходним циклусима, гледајући бар површно, имали утисак да човек није толико актер дешавања, колико је то пре нешто што је остало од њега, у овом циклусу он као да се појављује у изразито полемичном тону са невидљивим, неименованим узурпатором (најчешће ословљеним као „чудо“, али ту су и „злооки нож“, „гуја“, „претвореница“, „лепотица“, „изелица“, „испилобања“, „квариигра“, „безвезница“) његове егзистенције (или обреда који никако не може успешно довршити), наговештеним императивом већ у самом наслову. У „Игра-

ма“ је имплицитни аутор као интактни посматрач (опредељујемо се пре за: медијатор) описивао свет и човека који се дезинтегришу, а у циклусу „Кост кости“ је попут свемогућег градитеља покушавао да сазда нове светове.

Циклус „Врати ми моје крпице“, са укупно четрнаест песама, од којих уводна није обележена бројем, долази више као наставак циклуса „Игре“, него као наставак свог претходника. Он је претећи крик човека који не пристаје на животни *perpetuum mobile* који жели да га лиши коже, и у њему лирски субјекат-медијатор пева као неко ко је сазнао тајну, одгонетнуо загонетку која говори о безизлазном, зачараном кругу човекове егзистенције и одлучио да му се, још једном, супротставља. Рекло би се да су у овом циклусу и лексика и синтакса сложеније него у претходним, да је усвојен модернији песнички језик, али се задржава изражавање метафизичког немира језиком дечије игре. Сложеност лексике и синтаксе могла би се тумачити и тиме што се текст песама разуме као непосредан израз обредно схваћене „стварности“. Према Павловићевим речима пак песничким, а не антрополошким, мало је правог обреда тамо где има много приче и песме:

Представа о томе како се приликом припремања жртве, извршавања жртвовања, певају песме, рецитију молитве и изричу проштва, тачна је *вероватно*⁸ само за касне облике жртвеног обреда, у којима се види да је првобитно приношење жртве доживело многе замене и метаморфозе (Павловић 2000: 14).

Деминутив *крпице* већ може сугерисати да је у питању нешто што је претрпело извесну метаморфозу након комадања живих бића и врло је интригантна ко их тражи назад и како о њима говори. Имаћемо у виду следеће Павловићево тумачење:

Лако се запажа веза између многих митова о комадању и дељењу неког првобитног бића (или супстанце) и свуда уобичајеног начина жртвовања комадањем живог бића чија крв се одлије у земљу, а делови тела доживљавају различиту судбину: сирови или паљени-печени разбацају се по земљи, или се упогавају у њу. Један део поједу свештеници и они који су жртву платили, наменили. Оно што се спали као пепео се растура по земљи, или се у некој посуди, такође у земљу, упогава. Звучи као опште место рећи да митови разрађују, препричавају ритуал, и приносе његове митске разлоге, подстичу, налажу да се ритуал понавља.

⁸ Овог пута подвлачимо не бисмо ли указали на произвољност, али и пријемчивост Павловићевих тумачења морфологије обреда.

Мит је, по готово прихваћеним схватањима, извесна наративно-сакрална рационализација ритуала, и ритуал (обред) јесте оваплоћење, извршавање извесног сегмента митске нарације“ (Павловић 2000: 14).

Ове две Павловићеве реченице су контрадикторне. Према првој, старији је ритуал, а према другој – мит, а ни за једну тврдњу се песник не позива на теоретичаре мита и ритуала. Али, иако контрадикторне, оне савршено одговарају Попиним идејама непрекидног и немилосрдног кружног „играња“ на пољу без починка. Наиме, ако смо се одлучили да то поље посматрамо као Земљу или позорницу за смењивање егзистенцијалних драма, Павловићева контрадикција доприноси недоумици Попиног лирског субјекта око тога да ли су они који се играју окрутни јер је игра која се зове живот на планети Земљи окрутна, или је живот на том пољу окрутан због природе својих актера који се изнова и изнова опиру сваком „ритуалу прочишћења“.

Наше крпице су „од тачкасте наде“ и „жежене жеље“ и могу бити само у игру унесени и квинтесенцијални, условно речено, предмети: снови, слутње, наде, жеље. Лирски субјекат заправо захтева да му се врати оно што је у свету отуђености и даље неотуђиво, а то је сама есенција онога што га чини бићем. То је његов поклич за сакралношћу, за поновном сакрализацијом очухински равнодушног космоса и зато он у овом циклусу јечи за сопственим уобличењем:

Чување обредности коју човек познаје од раних часова своје преисторије, као и обнављање сакралне форме, дају једну стабилност сакралном аспекту живота. Уместо чежње за растапањем бескрајности, дакле у недогледности, безобличности и необавезности, кружност самог сакралног ритуала, као и сакралне форме које стоје на његовим основним тачкама, чини се да спајају људску меру религиозне потребе и религиозне потенције са неизмерношћу космичког замаха и надмислећом снагом космичких начела у једну заједницу кроз коју све пролази, а да не ремети једну нађену стабилност обредног дела (Павловић 2000: 246).

Али, ако есенцију сада представљају само *крпице*, то једино може да значи да су и сновима и жељама, надама и слутњама, шавови направили у суровим играма. Ништа више није у првобитном стању, па се стиче утисак да се остаци најпре морају скупити не би ли се закрпили. Могуће је да управо зато шеста песма циклуса личи на неку врсту басме: „(...) у три котла намћор воде / у три пећи знамен ватре / у три

јаме без имена и без млека“ (Попа 1968: 79). Нигде није више испреплетана слика урбаног човека и његовог говора са облицима и поимањем света усмене књижевности него у овом циклусу. Полазећи од позиције бесмисла и празнине, Попа је окреће митској и генеричкој праоснови у којој она постаје испуњена неком врстом чуда. Његов урбани човек који неће „ни печен ни препечен / ни пресан посољен“ (Попа 1968: 76) да се преда свету материјалном, стихијном и непродуховљеном, одбацује га, чудећи се пре њему него архаичном човеку и његовом антропоморфном погледу на ствари око себе. Из таквог укрштања урбаног и традиционалног *рађа се* у „Крпцима“ Нешто, које као да поново почиње да верује у антропоморфност свих ствари у космосу, враћајући језику улогу коју је имао у старијим слојевима културе.

Морамо имати у виду да се ондашњи језички описи готово по врсти разликују од данашњих, а да прва разлика проистиче из нешто другачијег удела који је језик имао у човековом животу уопште. Архаични човек верује да је *res=verba* и нема много простора за сумњу да киша неће пасти ако додоле својом песмом умилоствиве облаке да је пуне. Сlike му служе као живо градиво за обликовање аналогна одређених појава и оне су статичне и бремените симболиком. Како Новица Петковић примећује: „Њихова статичност, устаљеност, с лако преносивим али у себи отпорним значењем, као у пословицама, говори нам да су повезане с моделима. Аналогони заправо и служе за моделовање“ (Петковић 1997: 34).

Ако Попин модерни човек, откривши само празнину и бесмисао, жели да обнови поверење у епифанијски израз митског, то је онда уједно и оличење интересовања за прастанје језика у коме, слично теорији Џона Серла, *говорни чин* није исто што и *чин говорења*, јер један обредни перформатив има моћ да промени стање ствари. У клетвама попут: „Све ти црно / само моја језа бела / мој ти курјак под грло / олуја ти постеља / страва моје узглавље / широко ти непочин-поље“ (Попа 1968: 83), препознаје се управо придавање митско-магијске силе речи-ма језика. То је, како смо на примеру додолске песме симплификовано илустровали, једно неограничено поверење у стваралачку моћ речи, па можемо закључити да поменути радикално десакрализован космос својих песама Попа жели да ресакрализује управо језиком. У томе он можда највише личи на позног модернисту који је наукао маску народног песника, јер како сам у антологији *Од злата јабука* пише: „Народни песник не исказује своју приврженост природи (...) тиме што слепо опонаша оно што је природа створила, него тиме што примењује стваралачки чин природе на оно што он жели да створи“ (Попа 1966: 5–7).

До које мере се још једном налазимо на пољу обреда, говори следећи опис улога које су маске имале у ритуалима⁹, показујући, истовремено, и колико језиком у овом циклусу лирски субјекат код Попе постаје и сам Маска:

Свештеник који врши жртвени обред, као и друге обреде, одувек носи маску, или бар намазано лице, носи одређену капу, са роговима или другим украсима. *Тачно би било рећи да су маске биле краљеви и поглавице племена, а не да су краљеви и поглавице племена носиле маске.* Маске су узимале под своје људску безличност, а нису људске личности себе скривале или брисале испод маске. Маска је тај неко, неко ко овлада човеком, даје му надахнуће или налоге за акцију, маска је та која је индивидуална, и која је заиста лична и само она комуницира са космичким силама. Маска доказује постојање личности у космичким размерама и јемчи за њу (Павловић 2000: 91–93).

Због стихова попут: „Напоље из мога зазиданог бескраја / из звезданог кола око мога срца / из мога залогаја сунца“ (Попа 1968: 77) чини се да песник прославља свет чак и онда, или нарочито онда када се суочава са визијом његовог агресивног бесмисла, како учава Иван В. Лалић (1997: 52). Циклус „Врати ми моје крпице“ показао нам је и, у претходном поглављу споменуто, изналажење допуне претходно неуспелом обреду, који се у „Играма“ обављао на нешто старији начин, без реч, само нечим посматрањем, док у овом готово да су у језику басми и клетви пулсирали примитивни ударачко-ритмички инструменти.

Може се рећи да је нихилистичку пустош модерног света, коју је сазнала и прихватила као чињеничну датост, јединка у овом циклусу покушавала да савлада препознавањем сопствене искомске дубине, зашивањем напуклих шавова нечим заборављеним, примордијалним. Следећи циклус требало би да нам покаже је ли у томе и успела.

6. „Самог себе слуша, међу световима свет“

Попин песнички систем подразумева наглашену и вишеструку повезаност елемената са целином и целине са елементима. Циклуси песама због тога делују као спискови мотива, тема и идеја, како то учава

⁹ Не улазећи у богату етнолошку литературу о ритуалном маскирању, желимо да укажемо на песничку произвољност у разумевању обреда и фолклорног наслеђа. Да се и ми за тренутак песнички изразимо – циљ рада је да укаже на могућа читања која би прекодирали наслеђену „од злата јабуку“.

Светлана Шеатовић Димитријевић, пишући о циклизацији послератне модерне (Шеатовић Димитријевић 2010: 299–323). Тако последњи циклус збирке која је предмет нашег интересовања не само што носи назив по једном од предмета из *Коре* већ и смисаоно уобличава песникову структуру *Непочин-поља*.

Као што се циклус „Врати ми моје крпице“ надовезивао на „Игре“, што је било сугерисано и бројем песама, тако се и „Белутак“ са њих седам надовезује више на „Кост кости“ него на онај који му претходи. Међутим, будући да је ово циклус који уоквирује збирку и затвара је, тек сада у потпуности уочавамо семантику која се налази у строгој симетричности. Наиме, док су у непарним циклусима текли дијалози и расправе, расколи и обраћања који су се више односили на људско делатно поље или поље егзистенције, „Белутак“ и „Кост кости“ више подсећају на поље на ком есенција и срж покушавају да одгонетну и умилоствиве онострано, приближавајући се пољу сакралног и метафизике. Одгонетање је у случају циклуса „Кост кости“ представљено делањем кроз дијалог самих актера, док у „Белутку“ срећемо нешто што, као у „Играма“, подсећа на ауторски лиризовани коментар и наратив, који нам скреће пажњу на то да неко (опет, имплицитни аутор) описује метаморфозе Белутка.

Може се рећи да је у претходна три циклуса Попа покушавао да преосмисли бесмисао и да његовим изворима стане на крај снагом и упорношћу лирског субјекта-медијатора који тежи да постане демијург једног новог света. То је снага која је креирала и антропоморфизовала пречишћени белутак: „Без главе / без удова (...) бео гладак недужан труп“ (Попа 1956: 99).

Вратићемо се Павловићевом опису Лепенског Вира ради нове, опет не случајне аналогије, будући да смо већ истакли размишљање да је могуће да су есеји једног песника били инспирисани песничким стваралаштвом другог:

У магијској геометрији на којој се заснивало грађење кућа и насеља, и сам живот Лепенског Вира, употребљавао се пре свега *облутак*. Баш зато што није био ни људска глава ни људски плод, облутак је био привилеговани ритуални предмет. Он је природни облик који се чита као нешто сасвим друго: раскрсница космичких енергија, доњих и горњих, створ који одолева ватри, чува облике, опстаје испод земље и на њој. И сасвим необрађени обли каменови су играли важну ритуалну и сакралносхематску улогу како на Власцу (највише), тако и на Лепенском Виру 1. Ко-лико су лепо! (Павловић 2000: 30–31).

Иако се чини да и кости и белутак представљају дух или есенцију, постоји велика разлика у квалитету њихове духовности. Кости одигравају трагикомедију живота. Антропоморфизоване, али не и одуховљене, оне не могу постићи своје идеале да постану скелет небеса. Оне нису виле што зидају град од костију коњских и јуначких, који јесте сакрална грађевина, аналогна космосу у много чему, с троја врата на којима је у неким варијантама сунце, у неким месец, већ служе као материјал за изградњу чудног полифоно-полиморфног и, пре свега, *профаног* бића из трећег циклуса, које тако личи на нашег девастираног савременика. Белутак, међутим, сам собом почиње да значи живот и слика света која се око њега исписује личи на стање неке идеалне, светле празнине од које све треба поново да почне, док је слика света костију самим својим актерима сугерисала апокалиптички пејзаж.

Снежана Самарџија подсећа да је аналогија између камена и кости у њиховом исконском значењу добро очувана у словенском фолклору и уочава да је „везу између душе предака, белутка и кости Попа сугерисао објављујући оба циклуса (Белутак и Кост кости) у истој збирци“, док је симболика костију варирана и у другим збиркама (Самарџија 1997: 166). Ауторка указује да веза између кости и белутка активира мотив душе предака, тим пре што по прастаром веровању кости остају боравиште душе, које су и са каменом у најужој вези. У народним веровањима белутак „има мистичну моћ, служи као амајлија, ушива се у детиње пелене, доноси срећу, представља седиште душа покојника“ (Кулишић et al. 1998: 33). Камен и кост сугеришу цикличност животног тока, али белутак, за разлику од кости, представља камен темељац неког сасвим новог почетка, извесне утопије којој се након многих комадања и цепања тежи – а утопијски концепт је у пракси неодржив.

Белутак нам се најпре објављује, онда снива, доживљава љубав, пустиловине и чува тајне, да би на крају нашао још један белутак. Интересантно је и то да су белуци некада били аналогони лобањама, које су се одвајале од тела и остављале изнад земље, док су се кости закопавале под земљу, око огњишта. Овим се упућивало на вертикалу човековог стремљења, позицију његове главе на врху кичменог стуба, церебралност или, једноставно, на дуже сећање на лице претка. Не изостаје ни сексуална симболика у којој глава (лобања/облутак/белутак) која извирује из земље, односно стоји над земљом, подсећа на главу фалуса у ерекцији, наговештавајући тако константно перпетуирање оплодне и поновног рађања, како до краја наводи Павловић, помало психологизирајући.

Због оваквих паралела какве тражимо и проналазимо, поставља се питање – могу ли „два белутка“ бити (пра)родитељи нечег новог?

7. „Две жртве једне ситне шале“

Значај последњег циклуса за семантику читаве збирке можда се најбоље огледа у песми „Срце белутка“. У њој се први пут асоцира на амблем са корица збирке, на змију уроборос. Стиховима: „Играли се белутком / камен ко камен / играо се с њима / ко да срца нема / наљутили се на белутак / разбили га у трави / угледали му срце збуњени / отворили срце белутка / у срцу змија / заспало клупче без снова“ (Попа 1956: 100) успоставља се веза с познатим фолклорним сижеем да се до снаге натприродног бића долази тек када најмањи садржитељ извади-мо из садржаја тако да ништа више не остане осим саме суштине, извора снаге. Овим поступком Попа нам се показује као истински органски минималист који верује да мање може постати више, али нам, што је далеко битније, казује и нешто што можемо посматрати као срж значења његовог поетског света. Он, наиме, полази од шире слике света не би ли је постепено све више сужавао, тражећи језгро из кога све извире, тражећи искон. Белутак, крпице и кости јесу најмање мере у збирци и управо се у њима тражи семантички и синтаксички план песничког градитељства. Те најмање мере постоје као једно у другом и граде песничке слике и говор, дајући елементарну сажетост Попиној поезији.

Сматрамо да пут од предмета до предмета изгледа као пут од света до света и да се у Попином песништву тежи доласку на прапочетно стање, у време у којем су елементи стајали у слободном, чистом облику, а такво мишљење поткрепљује и следећи опис амблема збирке:

У кругу знамења налази се змија која држи реп у устима и затвара поље које је хоризонталном линијом подељено на горњи и доњи део. У доњем делу поља смештено је отворено око које посматра са корица књиге (...) Змија која држи реп у устима, грчки уроборос, има дугу традицију и спектар значења (сунце, јединство свих ствари, умирање и рађање, циклична суштина света, метафора значења коју су човеку открили пали анђели, свађу). У Попином знамењу добија ново значење – затварање погледа на свет, сужавање хоризонта (Микић 1997: 150).

Видимо да семантички потенцијал уробороса, који предочава Радивоје Микић, покрива комплетан колоплет описаних идеја у *Непочин-пољу*. За разлику од осталих знамења, која су била замишљена и нацртана пре писања збирки (Грдинић 1997: 146), знамење *Непочин-поља* изникло је директно из описа датог у његовом последњем циклусу, као да је оно само управо оно што песник-маг открива у свом жртвеном обреду.



Слика 2: Уроборос на корицама *Непочин-поља*

Примећујемо и да у „Љубави белутка“ белутак метаморфира у беоњачу, односно у око. Поглед тог стално присутног, свевидећег ока, подједнако универзалног и архетипског симбола, који је био знак фараона, а место нашао и у хришћанству, и који се у збирци појављује имплицитно већ у „Играма“ (поглед лирског субјекта на позорницу), постаје једно са небеским плаветнилом, али то је љубав у којој белутак „никакве друге лепоте не воли / осим оне коју воли / и која ће му доћи главе“ (Попа 1956: 102). Интересантно је и то што белутак након „Срца белутка“ нестаје у простору који се налази *ни на небу ни на земљи*, а они који су се њиме *играли* осмехују се и намигују једни другима када на месту на којем је искочила змија затекну празнину.¹⁰ Дакле, белутак као да је већ у другој песми укинут са земаљског простора и бачен у неки интермедијарни део у коме по себи, попут ваздуха, постаје засебни свет. То је једини свет у коме он може да снови, воли и открива тајне, односно да чини све оно што је лирски субјекат циклуса „Врати ми моје крпице“ захтевао. Тако визија света предметности поприма радикално антропоцентрични карактер, управо због тога што она сама постаје дух као једина егзистентна вредност, вредност по себи, присутна у чистој форми, постајући готово само звук или далеки ехо. Ипак, не смемо заборавити да је то мало духа, који је не-биће претворило у биће, позајмљено, или, боље речено, отргнуто од „овог“ и „оног“, „никог“ и „неког“ који су „чудо“ у претходним циклусима терали „напоље из главе која се распрскава“ – од човека који се дезинтегрише.

¹⁰ Павловић говори како се у обредима пуштања мртвог тела низ воду обли камен, облутак, бацао са обале у воду, не би ли тако начинио лук повезаности са земљом, небом и дубином воде у коју ће упасти, тог непознатог простора у који се покојник сели.

Још од претећег упозорења да ће белутку љубав према лепоти бескраја доћи главе, увлачи се она иста сумња и скепса према свему, карактеристична за позномодернистички сензибилитет. Попа као да откривајући архетипски однос стварности, и наизглед градећи на њему сасвим нов и онеобичен свет, ипак не намерава да тај свет лиши оних страхова због којих га је и градио. Белутку у савршено празном кругу брзо постаје досадно: „Тесно му је у себи / у рођеном телу“ (Попа 1956: 103), и из њега жели да изађе, а његова тајна имплицира да не зна одговоре на питања која му се могу поставити.

Дакле, белутак није ништа друго до онај исти човек који у сусрету са другим човеком („Два белутка“) не зна како да се понаша и може са њим само да се „гледа тупо“ и „говори у ветар“ (Попа 1956: 105). У томе се огледа већ поменута Попина персифлажа и пародијска иронизација архетипско-митских образаца. *Два белутка* можда симболизују двојно, укрштено сахрањивање, о којем Павловић пише: „Сахрањени (мушкарац и жена заједно), један другом треба да помогну у бивању под земљом, и у напору да се поново роде, духом или телом, пламеном снагом сексуалне енергије свакако“ (Павловић 2000: 168). Ако је тако, резултати Попиног обреда опет нису задовољавајући, будући да стихови који затварају *Непочин-поље* гласе: „Сапима се хладним гледају / говоре из трбуха/ говоре у ветар“ (Попа 1956: 105). Остаје нам да се запитамо зашто је тако.



Слика 3: Миодраг Павловић

После игара или закључак

Говорећи о синтези традиције и модерности у Попиној поезици, поменули смо да Попа почиње да пева средином 20. века и назвали смо то столеће „веком звери“. Човек тог века, исти онај којег Попа жели да „жртвује“ описујући његове кржаве играрије, готово черечећи га, јесте:

Čovek XX veka, psihološki čovek, čovek ekonomski, moralni, metafizički, itd. bez sumnje je omasovljeni čovek, ali nadasve otuđen čovek. Otudđen od drugih, otuđen od društvenog tela koje ga ipak drži u okovima, otuđen od Boga i nevidljivih i simboličkih sila. Otudđen od sebe samog, rascepljen, rasprsnut, izmrvljen i odsečen od svoje sopstvene sadašnjosti, kao što će to u prvom redu biti ibzenovska i čehovljevska stvorenja prikovana za prošlost koja vuče na dno (Sarazak i dr. 2009: 18).

Крпице, које представљају есенцију егзистенције: наду, жељу, снове, позајмљене су од човека „расцепљеног“, „распрснутог“, „измрвљеног“, те жртвени обред не може бити довољан да од њих из неког котла избаци „сашивеног“ *новог човека* који ће (у чему и лежи парадокс) *као некада*, безусловно веровати у духовност и човечност у себи и у стварима око себе. Простор у којем се жртвени обред одиграва изгубио је сакралност, па се сваки покушај таквог жртвовања показује истовремено и као трагички, али и као стоички. Стоицизам се испољава у чињеници да, иако схвата како се ништа суштински не може изменити у пољуљаном поретку, Попа не негира категорију духовности као такву, већ се труди да пронађе начине којима ће подсећати на њено постојање, а чини се да управо универзално присуство жртвеног обреда и архетипа колективне меморије јесу једни од главних. У томе се он оглашава као неприкосновени (паганско-виталистички) верник, који у дух верује као у чудо које пориче и живот и смрт, нарочито ако узмемо у обзир време објављивања *Непочин-поља*. За Попу је дух једна врста загонетке, а загонетке чувају сећање на своје обредно порекло, као што се, на пример, одласцима на гробље у тачно одређеним временским интервалима (иако они више не морају имати никакве везе са духовношћу или религиозношћу) обнавља и чува обредност.

Узимајући за наслов збирке склоп речи преузет из загонетке, Попа нас у извесном смислу увлачи у један обредни простор, који будући такав, подразумева постојање светог наспрам световног и захтева ритуалну радњу одгонетања његове сакралности, у којој је све профано само понављање сакралног. На том путу читаоци се сусрећу са геолошким слојевима језика и памћења, палимпсестичношћу културе и онога што осећамо као традицију. Будући да Попа ресакрализацију савремености покушава да врши баш језиком усмене уметности речи, а да је то у првом реду језик митских, фолклорних и заумних дубина, морамо имати у виду да у таквом простору реч не смео свести на њено основно значење. То су речи које зазивају стварање, враћене на перформативну улогу коју су имале у старијим културама, не би ли модерног човека изнова и изнова подсећале да ипак постоји нешто несазнатљиво, језгро до кога се не продире, оно што се само наслућује.

Опредељујући се помало идеалистички и пркосно за тражење духовности у време када материјализам по правилу односи победу, Васко Попа, иако антрополошки песимистичан, самим својим певањем о једном таквом чуду какав би могао бити дух, даје збирку песама која је самим својим постојањем одуховљени артефакт времена у коме и даље (и још језовитије) живимо.

Библиографија

- Боске, Ален (1962). Васко Попа или народна враџбина. *Дело VIII*(12), 1456.
- Грдинић, Никола (1997). Знамења Васка Попе: емблеми, логографи, симболи. *Поезија Васка Попе*. Ур. Н. Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 143–156.
- Кулишић, Шпиро, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић (1998). *Српски митолошки речник*. Београд: Етнографски институт САНУ, Интерпринт.
- Лалић, Иван В. (1997). Проширена белешка о једном трагању за поетиком Васка Попе. *Поезија Васка Попе*. Ур. Н. Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 49–57.
- Микић, Радивоје (1997). Жанровски цитати у поезији Васка Попе. *Поезија Васка Попе*. Ур. Н. Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 117–141.
- Мишић, Зоран (1963). *Реч и време I. Искушења поезије*. Београд: Нолит, 1963.
- Павловић, Миодраг (2000). *Поетика жртвеног обреда*. Београд: Просвета.
- Петковић, Новица (1997). Увод у тумачење Попине поетике. *Поезија Васка Попе*. Ур. Н. Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 13–48.
- Попа, Васко (1956). *Непочин-поље*. Београд: Београдски графички завод.
- Попа, Васко (1966). *Од злата јабука*. Београд: Просвета.
- Попа, Васко (1968). *Песме*. Прир. Б. А. Поповић. Београд: Просвета.
- Самарџија, Снежана (1997). Трагом родне понорнице. *Поезија Васка Попе*. Ур. Н. Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 159–177.
- Тешић, Милосав (1997). Коштано позорје. *Поезија Васка Попе*. Ур. Н. Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 221–230.
- Шеаговић Димитријевић, Светлана (2010). Принципи циклизације у песничкој књизи *87 песама. Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*. Ур. Ј. Делић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 299–323.
- Sarazak, Žan-Pjer, Katarina Nogret, Helena Kunc, Mirel Losko, Dejvid Leskot (2009). *Leksika moderne i savremene drame*. Prevela s francuskog Mirjana Miočinović. Vršac: KOV.
- Serl, Džon (1991). *Govorni činovi: ogled iz filozofije jezika*. Београд: Nolit.
- Žirard, Rene (1990). *Nasilje i sveto*. Prevela s francuskog Svetlana Stojanović. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Извори илустрација

Слика 1 – <http://lektireee.blogspot.rs/2015/08/ociju-tvojih-da-nije-vasko-popa.html>, приступљено 4. 4. 2018.

Слика 2 – Васко Попа. *Непочин-поље*. Београд: Београдски графички завод, 1956.

Слика 3 – <http://www.dw.com/sr/dunav-u-tutlingenu/a-17868997>, приступљено 22. 4. 2018, аутор Драгољуб Кажић.

Poets on Sacrificial Rite: Vasko Popa's *Непочин-поље* (*No-rest Field*) from the Perspective of Miodrag Pavlović's Study *Poetika žrtvenog obreda* (*The Poetics of Sacrificial Rite*)

Jovana Todorović

Summary

The paper discusses the dialogue between the works of two modernist poets – Vasko Popa and Miodrag Pavlović – dealing with their poetic experience of myth, ritual and sacrificial rite. Bearing in mind that the influence of oral poetry can be traced in a vast number of features present in the poetry of Vasko Popa – the most translated poet of the Serbian post-war Modernism – we will discuss to what extent he used the elements of the genre system of oral literature and of the oral poetry semantics in the proces of creating his poetry. In order to pecieve this goal, we will discuss his volume *No-rest Field* (*Непочин-поље*, 1956) through the ideas formulated in the anthropological essays of Pavlović, gathered and published in a book *The Poetics of Sacrificial Rite* (*Поетика жртвеног обреда*, 1988).

Keywords: rite, sacrifice, sacral, Vasko Popa, desacralization, tradition, modernity, sincretism, cyclicity, ritual

МА Јована Тодоровић, докторанд
Филолошки факултет, Београд
Е-пошта: praznina.plese992@gmail.com

Примљено: 22. 4. 2017.
Прихваћено: 18. 3. 2018.