

СЛОЈЕВИ ЗНАЧЕЊА И МОГУЋНОСТИ ТУМАЧЕЊА ПЈЕСНИЧКОГ ТЕКСТА НА ПРИМЈЕРУ ЦИКЛУСА ПЈЕСАМА ВАСКА ПОПЕ *ВРАТИ МИ МОЈЕ КРПИЦЕ*

Рад представља демонстрацију читања поетичких знакова унутар једне умјетничке цјелине, у овом случају унутар циклуса пјесама Васка Попе под насловом *Врати ми моје крпице* из збирке *Нејочин-поље*. Од карактеристичног наслова, преко наглашених правилности у структури циклуса и збирке пјесама, до комбиновања језичких јединица и говорних формула као особених знакова, а уз помоћ нумеролошке и графичке симболике, прате се трагови значења који у укупном умјетничком резултату на нивоу циклуса пјесама остварују и једну хомогену смисаону структуру.

Кључне ријечи: Васко Попа, *Нејочин-поље*, *Врати ми моје крпице*, поетика игре, поетика апсурда, поетички знакови (сигнали), симбол, пјесничко значење.

1 Поетика наслова. Наслов је у књижевном дјелу први и зато најважнији знак који нас упућује у само дјело, садржајно га раскриљује и често бива сигнал његове поетичке основе. Без свијести о поетици наслова и само дјело у великој мјери остаје поетички затамњено. Ако, на примјер, у наслову Андрићевог романа прочитамо: *На Дрини ћуприја*, веома је важно да знамо да је писац до наслова дошао преузимајући дио десетерачког стиха из народне пјесме, онај шестосложни који долази иза главне стиховне паузе, цезуре (*улома* или *усјека*, како би то српски рекао Лука Георгијевић Милованов). Тај полустих епске пјесме као путоказ нас усмјерава не само на кључни топос романа већ, што је још важније, на пјесмом похрањено легендарно предање у Андрићевој вишеградској хроници и начин на који га умјетник уграђује у романескну фикцију, што је и основни поетички проблем овога дјела на коме треба утемељити тумачење. По сличном трагу улазимо и у роман Михаила Лалића *Лелејска њора*, чију насловну синтагму можемо прочитати као природно мотивисан топоним, али којој морамо наћи и значењско

* zalom@blic.net

„дупло дно” да бисмо открили ваљан поетички путоказ. *Лелејска гора* је, етимолошки, гора *лелека*, а *лелек* или *лелекање* је облик обредног испраћаја мртваца у класичној, херојско-патријархалној српској култури, типичан за њен црногорско-херцеговачки ареал. Лелекање није исто што и тужење; лелечу искључиво мушкарци, док жене туже, наричу. Исто тако, лелечу се мушкарци (само у сасвим ријетким случајевима жене) и то они заслужни племеници, у раније доба готово по правилу истакнути ратници, уз чије се дјело може искитити читава племенска, народна повјесница. Такав лелек је облик казивања о војевању и жртвовању за слободу, херојска вертикала колектива на коју се надовезује и Лалић да би из дубоко усађеног епског коријена писма и предања осмислио свој роман као облик модерне епопеје.

Како, дакле, да поетички прочитамо наслов Попиног циклуса пјесамa *Врајши ми моје крџице*?¹ Језички гледано, овај исказ је циљано устројен тако да изгледа као да је узет из дјечијег говора; он неодољиво призива слику игре облачења лутака, гдје у тренутку неког неспоразума једна дјевојчица природно може рећи другој ово што Попа ставља у наслов свог циклуса пјесама. Ако пажљиво тражимо битне поетичке чиниоце, требало би да већ у наслову уочимо два: дјечији језик и игру. Они нису изоловани, него прожети један другим и у тој узајамности здружено утичу на структуру циклуса: с једне стране, модел игре са подразумијевајућим елементом динамичности постаће готово драмски изведен модел циклуса, док ће насловом назначен *иџриви* тип дјечијег језика иницијално дјеловати на умножавање разноликих језичких игара, које ће постати вербално тијело циклуса. Појам *иџре* се може разнолико феноменолошки тумачити, али за нас су битне оне импликације које Попа као изразито модернистички пјесник досљедног стваралачког концепта има у свом поетичком видокругу. У одређење поетског модернитета какав заступа Васко Попа трајно је уткан и елеменат ерудитности, што значи да су пјеснику позната нека од најважнијих дјела историчара културе, антрополога, социолога и психолога на тему феномена игре, какво је, примјерице, дјело холандског професора Јохана Хуизинге *Ното луденс* (1938), у коме се игра разматра као основни обликотворни принцип цјелокупне људске културе.² За пјесничког ствараоца ту је од посеб-

¹ Пјесме су донесене у додатку на крају рада.

² „У настанку свих великих облика колективног живота налази се, крајње активан и плодан, фактор игре [...] Поезија је рођена у игри и наставља да живи од облика игре. Мудрост и наука испољиле су се у светим играма такмичења. Право је мо-

ног значаја изричит став да је и поезија рођена из духа и облика игре, на чему је педесетих година двадесетог вијека заснована и читава естетика такозваног *лудистичког* усмјерења.

Књижевноисторијски гледано, такав поетички концепт је у присној симбиози с *поешиком айсурда* која карактерише читав један значајан ток европске нововјековне литературе, чији су најзначајнији представници Кафка, Ками, Јонеско и Бекет. „Прва збирка Васка Попе, *Кора*, објављена је у Београду 1953, исте године када је у Паризу одржана премијера *Чекајући Гогоа*, драме Самјуела Бекета (штампана је 1952). Између *Гогоа* и *Коре* нема филолошке везе, али спаја их позиција у историји књижевности: Бекетово дело афирмише драму апсурда, Попина збирка започиње исти жанр у поезији. У Попиној лирици појављује се слика света слична Бекетовој, изражена средствима лирике која је Попа изradio за лирски дискурс апсурда, пре свега спајањем надреалистичког искуства с ригорозном песничком логиком” (Милошевић 2008: 11). Поетички гледано, поезија апсурда представља и побуну против соцреализма, тако да се Попина *Кора* (1953), заједно са Павловићевом збирком *87 пјесама* (1952) може сматрати вјесником промјене поетичке парадигме у српској поезији након Другог свјетског рата. То је оно што треба да знамо прије читања нареченог циклуса пјесама.

2. Поетика циклуса и збирке пјесама. Модернизам је у поезији донио и једно сасвим ново поимање контекстуалних цјелина циклуса и збирке пјесама (пјесничке књиге), које су поред формотворних категорија постали и особени назначитељи и носиоци значења. Кад је у питању српска поезија, може се то на илустративан начин сагледати на примјеру Дучићевог лирског опуса, веома прецизно осмишљеног и подијељеног у четири препознатљиве цјелине (које је он звао *књиџама*) са различитом логиком и степеном циклизације. „Четири књиге изгледају као четири певања једног пева или четири става јединствене песничке симфоније” (Деретић 1983: 446). У том смислу, рецимо, Дучићеве *Песме сунца* представљају већ и тематско-мотивски знатно сложенију структуру од Змајеве збирке *Ђулићи увеоци*, која је тематски јединствена лирска повијест. Још је илустративнији примјер збирке *Пети* (или *Седам*) *лирских крујова*

рало да се ишчаури из друштвене игре. Правила оружане борбе, конвенције аристократског живота оснивале су се на облицима игре. Једном речи, у својим првобитним фазама култура је играна. Она се не рађа из игре као жива воћка која се одваја од матере биљке, она се развија у игри и као игра” (МАРИЋ 1965: 9).

Момчила Настасијевића, на кога се Попа у знатној мјери угледао не само кад је у питању лапидарност израза већ и у погледу максимално строге организације пјесничких цјелина, одмичући на том плану још који корак напријед ка идеалу савршене структуре. Каткад се тај идеал пројављује симболички веома упадљиво, као у збирци *Споредно небо*, коју чине седам циклуса са по седам пјесама. Ту наглашену нумеричку симболику читамо као поетички сигнал намјере стварања модерног космолошког епа, јер број седам симболизује „*potpun ciklus, динамићко савршенство, свеукупност универзума и кретању*” (RS 1983: 585). Збирка *Нејоцин-иоље* (1956) састављена је од четири циклуса: *Игре*, *Коси коси*, *Враи ми моје криице* и *Белушак*, опет са наглашеном правилношћу у погледу нумеричке равнотеже: 13, 7, 13, 7 – с тим што трећи циклус, који је у средишту наше пажње, има и прошоку пјесму. Четворка је симбол земаљског, „*цјелокупности створеног и појавног, које је истодобно и пролазно*” (RS 1983: 87) и није случајно баш у њеном знаку *Нејоцин-иоље*, збирка најизразитијег егзистенцијалистичког усмјерења у Попином опусу. То је симболички видљиво и преко амблема збирке, њеног заштитног графичког знака (знамена), ока у доњем пољу круга који описује уроборос, змија што гризе властити реп, а што симболички представља у себе затворен развојни циклус. Око, које симболички значи спознају, на амблему Попине збирке је дремљиво, а линија изнад њега, као граница видљивог, сугерише нам да оно никада не може видјети највишу тачку горње половине круга у којој се спајају глава и реп уробороса.

Два циклуса у знаку броја тринаест, броја несреће и фаталног кретања према смрти, осмишљени су као веома блиске, сродне цјелине, од којих друга представља наставак прве и значи заправо једну нову врсту апсурдне игре. Како то знамо? Тако што смо се у првом циклусу под заједничким насловом *Игре* упознали с низом веома чудних и опасних игара на чијем је крају *црна итра*, у којој нестају *све ноћи* и *све звезде*, а *последња ноћ* игра око саме себе запаљене, док и она не постане пепео (у пјесми *Пейела*). Поред тога, можемо се ослонити и на пјесников ауто-поетички исказ који каже да су „*Криице* епилог *Итара*, хуморни дијалог човека и смрти” (Милошевић 2008: 140). Та два циклуса, кад је у питању релација према она два од по седам пјесама, у непосреднијем су тематском односу према другом (*Коси коси*), кога окружују, неголи према завршном (*Белушак*). Циклус *Враи ми моје криице* изузетан је у збирци по томе што му појединачне пјесме немају посебне наслове, већ само бројчане ознаке (Ово је дало повода појединим критичарима да га, као и

циклус *Далеко у нама*, виде као облик поеме.). Иначе, пјесник је забиљежио да је циклус настао 1955. године, годину дана након *Итара*. Поетички идеал збирке пјесама која би била компактна цјелина модерног епа, коме се Попа највише приближио у књигама *Сиоредно небо* и *Вучја со*, значајно је утицао на значењску аутономност пјесама у циклусима и збиркама. Иако треба рачунати и с разликама међу појединим дјелима у опусу, може се у том погледу поставити опште правило: значења појединих пјесама се конституишу тростепено, унутар саме пјесме, на нивоу циклуса и на нивоу збирке, а каткада је од важности и четврти степен – значењски контакт међу појединим збиркама. Очигледно, веома сложенa структура унутар које се остварује пјесничко значење. Како поетички прочитати овакав умјетнички поступак? За почетак, и начелно, као покушај успостављања чврстог смисла у дјелу прецизне структуре, кад га већ у свијету нема. „Модернизам говори о фрагментарности, апсурд о бесмислу света. У том свету без евиденције смисла и реда једино је структура – њена организованост и употребљивост – сачувала сигурност смислености. Уметничко дело је очигледна структура, створеност, направљеност, ред, смисао и сврсисходност” (Милошевић 2008: 79). Надаље, таква структура је адекватан простор за разнолике језичко-појмовне игре, али и игру нарушавања и плодносног прожимања жанрова у којој ће поезија постајати епски распричана, драмски дијалогична и сценична, каткад наглашено пантомимична.

3. Поетика лезичког комбиновања. Свака је игра у књижевном дјелу иницијално језичка игра и треба је пажљиво осмотрити на том нивоу прије него што нас упуту на неке појмове и значења. Једна таква игра постоји већ у наслову збирке *Нејочин-поље*, гдје се једна ријеч приближава другој у толикој мјери да се дешава процес њиховог срастања, а новостворени израз се осамостаљује и показује снагу органског јединства. У реторици се то означава као један могући облик фигуре зване *хендијадис*, али за нас је значајније да знамо да је тај израз Попа преузео из народне загонетке (*Мршви живоја носи преко нејочин-поља /Барка, човјек и море/*), што нас поетички упућује на жив контакт његове поезије с фолклорном традицијом. Посуђени израз у новом контексту осваја статус симбола и значењски нас упућује на неки отворени простор дешавања и промјена, без застанка и починка, било да га одредимо најприје као простор човјекове егзистенције, а потом природе или космоса. Начелно, ова врста комбиновања лексичких јединица је стално отворена могућ-

ност језичке игре и може да донесе упечатљив умјетнички ефекат у виду нових, неочекиваних спојева какви се често могу уочити у Попином пјесништву.³

У самом циклусу наћи ћемо и веома карактеристичне примјере сложености, као посебан тип језичке игре коме је Попа изразито склон. Такве су у дванаестој пјесми сложености *исџилобања* и *квариитра*,⁴ ријечи које у датом контексту имају важно мјесто у градационом низу упућујућих сигнала преко којих долазимо до коначног одређења одсутног дијалошког лица, а тиме и до кључне значењске одреднице. Степен више изнад сложености ријечи и синтагме, у Попиној поезији постоји тип језичког комбиновања који подразумијева укрштање двије категорије израза, рецимо оних који се односе на апстрактне са оним који означавају материјалне појмове, што се добро види у пролошкој пјесми циклуса *Враши ми моје крџице: Мисли моје образ да ти изџребу; Очи да ми залају на шебе; Ђуџање моје да ти вилице разџије; Сећање моје да ти земљу џод сџоџалима раскоџа;* или у завршној: *Небо да ми се џреврне; Сунце да ми џлаву разџије.* Ово укрштање разноликих категоријалних равни, које се реторички може подвести под појам *хиџазам* или *хиџазма* „у оном смислу који овом тропу даје Пол де Ман у свом есеју о Рилкеовој поезији у књизи *Алеџорије чџиџања*” (Бошковић 2008: 142), у Попиној поезији је још је-

³ До њих пјесник каткад долази готово математички прецизном комбинацијом, као у случају синтагме *џшеница селица* из уводне пјесме истоименог циклуса *Косово џоље* (збирка *Усџравна земља*, 1972), гдје се до тог новог, наглашено симболичног исказа (*Млад месец коси/ Пшеницу селицу*) дошло укрштањем постојећих синтагми *џшеница бјелица* и *џџица селица*. У самом наслову, тачније у првој ријечи *Косово*, Попа је остварио (код њега иначе ријетку) звуковну игру утемељену на могућности хомонимије, промјеном краткосилазног акцента на првом слогу у дугосилазни. Тако је значењски сугерисано враћање *џоља* у посјед првобитног (етимолошког) посједника, *коса*, *црнорисца међу џџицама*. То истовремено значи готово потпуно одстрањивање одавно укодираног историјског садржаја из добро познате синтагме и њено превођење у други, знатно универзалнији значењски код.

⁴ Сложености су моћно средство Попиног поетског израза и стални пјесников језичко-стилски изазов, а у погледу функције често наглашавају особени хумор, или самостално остварују ефекат онеобичења, проширујући хоризонт значења, као у уводној пјесми истоименог циклуса *Савин извор* (збирка *Усџравна земља*): *Умивање овом водом/ Лечи од сваке смрџобоље/ Гуџљај ове воде/ Од сваке живџобоље* (подвлачења Р. П.). Очито је да су стилски надмоћни нови спојеви остварени по добро познатим, уобичајеним моделима, какви су *зубобоља*, *џлавобоља*, *срџобоља*, *крсџобоља* итд. Сличне комбинације унутар једне ријечи често су код Попе у функцији наглашавања поетике апсурда.

дан поетички сигнал утемељености у усменом наслеђу⁵ и најчешће је засновано на лексици којом се именују поједини дијелови људског тијела или поједине људске особине. Функционално гледано, овакво удруживање појмова који противрече један другом производи најчешће гротескне слике и визије, а гротеска је један од најважнијих елемената Попиног пјесничког хумора.⁶

У пјесниковој језичко-појмовној лабораторији веома често се дешавају хијазмичка укрштања која се кристалишу у облику хендијадиса, и такви спојеви су посебна стилска одлика циклуса *Враћи ми моје криице*. Тако настају изрази кави су свилени осмех, *йрујасџа слушња, џачкасџа нада, жежена жеља, шарени йоїлед, зазигани бескрај, залотај сунца, лейџири осмеха, дивљач зуба, расјевани нокџи, йрамен заборав...*⁷ Поред тога што су сами собом стилски интригантни, они значајно утичу на обликовање емотивног става, а уз разнолике говорне формуле чине и претежни дио текста у циклусу.

4. ПОЕТИКА ГОВОРНИХ ФОРМУЛА. Нарочиту поетичку осјетљивост у цјелокупном свом опусу Попа је показао за најразноликије форме говора, било да је ријеч о језичкој синхронији, свакодневной говорној пракси, или пак, о језичкој дијахронији, говорним формулама какве се у вели-

⁵ Механизам хијазма као посебан поступак маскирања, затамњења значења представља основни поступак обликовања загонетке, коју Попа каткад као готов модел узима за модел сопствене пјесме (цјелокупан циклус *Сјисак* у збирци *Кора* уобличен је по моделу загонетке).

⁶ Попина поетика апсурда је изразито сложена и с правом га декларише као истакнутог *умјетника сџрукџуре*. Компонента хумора је у њој од посебне важности као неопходна унутрашња равнотежа оној трагичкој компоненти, с тим што је наглашено самосвојна и сасвим ријетко се пројављује у виду комике, а постоји у великом распону – од безазлене игре ријечима, или досјетке па све до црног хумора. Иначе, међу поступцима којима се конституише елемент хумора, поред гротеске треба издвојити још персонификацију (антропоморфизацију или, обрнуто, механизовање живог), алегорију, пародију, антитезу и парадокс.

⁷ Преко овакве језичке комбинаторике поетички се може успоставити очигледна веза Попине поезије с надреалистичким пјесничким искуством, у коме је склоност према овом типу језичког експеримента једна од најуочљивијих особина. Формално гледано, овакви Попини изрази не разликују се од израза какве можемо наћи, рецимо, код Александра Вуча у поеми *Хумор Засјало: йредсмрџини йрамвај, драиулије вена, йокојна йећ, сломљени йуџак, бухава жеља...* Једина суштинска разлика је у томе што су надреалисти инсистирали на крајње алогичним спојевима, док је Попа у свим типовима језичких комбинација настојао да добије тропе који се и логички могу откључати у контексту пјесме, циклуса или збирке.

ком броју могу наћи у широком жанровском спектру усмене књижевности. Иако је ово најсложеније подручје Попиног стила, гдје би аналитички требало сагледати веома велики број поступака и комбинација, оно најкарактеристичније може се уочити и у циклусу *Враши ми моје криице*. Пошто је циклус остварен у форми осујећеног дијалога, који ипак није монолог мада чујемо само један глас, било је потребно да се тај глас наглашено драмски интензивира различитим говорним модулацијама, чији је посебан задатак био да особеном интонацијом предоче емотивну подлогу говора. То је, начелно, основна функција говорних формула у циклусу, али није и једина, пошто свака од њих може да се појави као елемент неког другог поетички важног поступка.

За почетак, треба истаћи готово неизбјежно присуство *фразеолоџизма*, којих је у Попином опусу толико да се његова поезија у једној димензији доживљава и као велики лексикон идиоматских израза. У овом циклусу нису нарочито бројни нити изразити, пошто се обично јављају као стилска подршка неком од карактеристичних облика говорне интонације (*Падни ми само на ѓамеи; Доиџле је међу нама доишло; Неђу ни ѓечен ни ѓрејечен; Теби дођу луџке; Па ѓи саг ѓледај да ме среѓнеш; Досѓа слаѓких ѓрица*). Иначе, пјеснику су они омиљено средство у игри комбиновања дословног и пренесеног значења,⁸ што обично доводи до специфичних хуморних ефеката или онеобичене сликовне подлоге стиха. Облици препознатљиво интонираног говора у циклусу уочавају се у распону од *молбе* и *зачикавања*, преко *одричног говора* и *ѓријеѓње*, па све до *наредбодавних исказа*, с тим што ту има још неких тешко одредивих међунијанси (*Враши кад ѓи леио кажем; Слушај ѓи чудо; Чујеш ѓи ѓреѓворнице; Неђу ѓе уѓрѓиѓи на кркаче; Ниѓѓа не ѓали неђу; Сѓалиђу ѓи ја обрве; Помешађу ѓи дан и нођ у ѓлави; Наѓоље из моѓ зазиданоѓ бескраја; Наѓоље рекао сам наѓоље*).

⁸ „Зашто Попа у песме уноси говорни клише (*фразеолоџизам*)? Зато да би свој лирски опис учинио сложенијим, да би у њему створио једну врсту напетости између дословног и преносног плана значења језичких јединица. Реактивирањем окоштале метафоре, враћањем језичке фигуре у њено стање буквалног значења, Попа омогуђује да се изврнута слика преокрене у други смер и упуту у нову, неочекивану метафоризацију” (Бошковић 2008: 97).

„Идиом постаје бесмислен ако му елементе схватимо буквално (уп. ‘новинарска патка’). Да би идиом био смислен, речи треба да буду лишене свог смисла. До смисла се стиже путем бесмисла. Неће бити случајно што је творац поезије апсурда један део своје језичке и поетске стратегије засновао на уграђивању и деконструкцији идиома” (Милошевић 2008: 106).

Посебно је упечатљив начин на који Попа активира најекспресивнији говорни жанр, *исовку*, тако вјешто стилизовану да је при читању неопходно призвату живу говорну интонацију да би се такав исказ уопште регистровао као псовка.⁹ То се најбоље види у шестој пјесми циклуса (*Корен ши и крв и круну*), кулминационој тачки у погледу вербализованог драмског интензитета, гдје три строфе с говорном интонацијом псовке уоквирују преостале три остварене говором *бајалице* (*басме*). На тај начин у сложену поетичку игру уведен је и моменат обредног, *маијског* *јовора*, као посебно сугестивно стилско средство које нас непогрешиво усмјерава ка смисаоном средишту циклуса у коме је тематски кључни феномен смрти. Бајалички образац говора Попа пажљиво уобличава по угледу на најуспјелије примјере из усменог наслеђа, пазећи посебно на устаљене паралелизме, алитерације и асонанце, те на магијску лексикку (*У шишу шишину*), али их успјешно уклапа у сопствени поетички оквир самосвојним синтагматским комбинацијама (*намћор вода, знамен вајра, ладне маказе почешка*). Десета пјесма (*Црн ши језик црно лодне црна нага*) представља у цјелини бриљантан примјер активирања говорног модела *клетве* у модерном пјесништву, са основном поетичком функцијом какву има и басма, и подразумијевајућим разликама у неким нијансама ова два типа говорних формула. „Поетска лепота и снага клетве остварују се у изразитој емоционалној тензији, у експресивности и очуваној древној метафорици и симболици народног језика” (РЕЃНИК 1986: 336), а све ове квалитете древног изворника Попа је успио да понови модерним пјесничким средствима и да се умјетнички потврди као један од најуспјешнијих рестауратора нашег усменог наслеђа као својеврсне књижевне класике. Осим тога, како је формални вид обликовања поетске умјетнине дигао на виши степен у односу на поједине представнике међуратног модернизма, тако је и у погледу умјетничког маркирања говорних форми остварио веома сложену поетичку стратегију, надовезујући се на искуство претходника какви су, рецимо, Винавер и Растко Петровић.

5. Поступак и смисао. Колико год би било, у случају једне надреалистичке или дадаистичке пјесничке творевине, поетички неумјесно запитати о чему се ту заправо ради, толико је то у случају Попине поезије

⁹ Веома функционалан примјер употребе стилизоване псовке налазимо у пјесми *Црни Ђорђе*, трећој у циклусу *Пеле-кула* (збирка *Усјравна земља*): *На нож земаљско им и небеско/ Смрћ је нас одавно сиша/ На нож курјаци моји мезимци нејребола.*

неизбјежно, јер је он пјесник јаког логичког концепта који својим пјесмама, циклусима и збиркама уобличује и одређене смисаоне цјелине. Питање теме на којој је пјесник засновао сложену игру знакова и значења зато је веома важно и у случају циклуса пјесама *Враћи ми моје кривице*. Значење се и само конституише као структура, при чему се поступак и конституисани смисао стално прожимају и повратно објашњавају, а задатак тумача је да те динамичне односе што детаљније сагледа и аналитички освијетли.

Овдје смо могли да видимо како насловни исказ као знак бива врста значењске замке, што је природан елемент поетичког концепта игре. Њиме је уведен један хоризонт очекивања који се изневјерава одмах с почетка пролошке пјесме. Постаје нам јасно да је насловом сугерисана игра далеко од дјетиње безазлености, односно да би могло бити ријечи и о нечем врло неугодном и опасном, што се само у пренесеном значењу може одредити као игра. Језички сигнали обраћања из пјесме у пјесму нас опомињу да је ријеч о дијалогској релацији која је, истина, осујећена, једнострана; али која није изгубила ништа од разговорне динамичности. Напротив, чињеница да глас који чујемо упорно не налази одјека с друге стране, дјелује као стални подстрек за интензивирање вербалне енергије, тако да се ствара илузија драмски жестоког обрачуна. Истовремено, тајна те друге, мукле дијалогске стране, не престаје да нас копка. Ко ме се то, заиста, непрестано и на моменте тако чудно, острашћено и загрцнуто обраћа лирски глас? Ко то и зашто тако упорно ћути? У том смислу су тумачи давали сасвим различита објашњења. Једни су циклус видјели као крајње необичну љубавну препирку, други као обрачун са илузијама, трећи су назначавали неке крајње уопштене метафизичке категорије које угрожавају људску срећу, а било је и мишљења да је тематско одређење без поетичке важности: „Сасвим је свеједно хоћемо ли *Враћи ми моје кривице* тумачити као дефинитиван раскол са религијом, љубављу, са идеалима, поезијом, или ћемо тај циклус схватити као одбијање стања беспризивног веровања уопште” (Поповић 1968: 3). Оваква врста произвољности у случају Попине поезије поетички се увелико миоилази с њом; смисао циклуса *Враћи ми моје кривице* није могуће успоставити без јасног тематског одређења. Подсјетимо на пјесниково поетичко-тематско одређење циклуса: *Кривице* су епилог *Итара*, хуморни дијалог човјека и смрти. Аутопоетички ставови не морају безрезервно обавезивати тумаче, али су они саставни дио модерне пјесничке свијести и требало би их имати у виду као чинилац укупног историјата проблема који се разматра.

Замислимо ли да пјесниково одређење не постоји, или да нам није познато, опет би се могло трагом добро прочитаних знакова и њихових значења стићи на исто смисаоно одредиште. Одсутни саговорник, за чију одсутност и немаштост у почетку циклуса не налазимо разлоге, вишестрано је именован у обраћању и то следећим одредницама: *чудо, злооки ножу, љубо кошуљом, претворнице, лейошнице, изелице, безвезнице, исјилобањо, кварииро*. Пошто међу наведеним одредницама (изузев *чуда* и *ножа*) доминира граматички женски род, ријеч је, дакле, о одсутној саговорници, која може бити и смрт (у српском језику женског рода), мада у то још не можемо бити сигурни. Сигурно је само да се свака од одредница у разноликим контекстима може довести у значењску везу са ријечи *смрт*, па чак и одредница *лейошнице*, која је код Попе двоструко поетички очекивана: као иронијски елеменат пјесничког хумора и као резултат поигравања с фраземом *л(и)еја смрт*. У даљем току детектовања уочавамо један још поузданији знак: све су одреднице употребљене по једном, осим одреднице *чудо* која се јавља пет пута, од тога у двије симптоматичне комбинације које нису тек пука игра ријечима (*Бежи чудо од чуда; Не шали се чудо с чудом*). Тако смо у игри разоткривања смисла дошли до блиске претпоставке кључног знака, али рјешење још није коначно. (Смрт уистину јесте чудо, као и живот, али нису то у људској перцепцији, ипак, једина чуда. И језик је, посебно за пјесника, велико и недомисливо чудо.) Коначно рјешење, као у игри скривалице, чека нас у једној другој пјесми другог циклуса и друге збирке. (Овдје нам се у пуном свјетлу поетички открива важност цјелине пјесниковог опуса и подразумијевајућа чињеница блиске сродности појединих збирки.) Ријеч је о *Песми Беле-куле*, завршној унутар циклуса *Беле-кула* из збирке *Усјавна земља*, једној од изражајно најсугестивнијих Попиних пјесама испјеваних на тему смрти: *Заменило си нам окаши сунцокреши/ Слейим каменом нелицем својим/ И шја сад чудо // Изједначило си нас са собом/ С љазнином у свом љазном зубу љровачу/ С кусом својом вечношћу/ Је ли ти сва твоја шјајна // Заштио нам сад у очне дуље бежиш/ Заштио шјамом сикћеш и трозом љалацаш/ Зар је ти све штио умеш // Не цвокоћемо ми вешар ти/ Бесјослени на вашару сунца/ Кезимо ти се кезимо до неба/ Можеш ли нам шја // Расцветшавају нам се лобање од смеха/ Гледај нас нагледај се себе/ Чикамо ше чудо*. Ако лобање узидане у кулу говоре смрти зазиданој унутар себе (а таква је релација успостављена у пјесми),¹⁰

¹⁰ Као завршна у циклусу, *Песма Беле-кула* је у јакој значењској вези с уводном пјесмом која се, као и читав циклус, зове *Беле-кула* и коју обиљежава изузетна по-

онда не може бити никакве сумње у то да је *чудо* коме се у два наврата обраћају управо *смрти* (мада су и лобање смрт, али то је већ ствар поетике апсурда).

Тако затварамо круг читања једног пажљиво осмишљеног низа знакова и управо на додиру иницијалне и завршне тачке указује нам се смисаони хоризонт, заједно са основном замисли: прићи древној и тешкој (ваљда најтежој) пјесничкој теми, али из потпуне поетичке контре, из дјечијег језика и безазлене игре. Из те почетне ситуације развијена је складна и структурно веома сложена цјелина у којој су се удружиле нумеричка и графичка симболика, те игре језичког комбиновања са експресивношћу говорних формула да би нам предочиле једно необично позорје *борбе неиресџане* која се као опасна игра одиграва свакодневно, али не губи на интензитету и драматичности. Дијалог човјека и смрти у Попиној визији јесте изведен као хуморни дијалог, што значи да је умјетнички пројектован као поезија апсурда, али он није надреалистички форсиран већ природно мотивисан и смисаоно чврсто уобличен.

Извори

Попа 1965: Васко Попа. *Нејочин-йоље*. Београд: Просвета.

Попа 1968: Васко Попа. *Сјоредно небо*. Београд: Просвета.

Попа 1972: Васко Попа. *Усјравна земља*. Београд: Вук Караџић.

Цитирана литература

Деретић 1983: Јован Деретић. *Исџорија срјске књижевности*. Београд: Нолит.

Милошевић 2008: Петар Милошевић. *Поезија ајсурда (Васко Попа)*. Београд: Службени гласник.

ента изведена фигуром парадокса. Управо се у тој уводној пјесми, при самом крају, успоставља назначена релација: *Око смрти заидане у кули/ Лобање у месцу итрају/ Завршно звездано коло // Кула смрти/ У њој јосиодарица уилашена/ Од себе саме*. Треба напоменути и то да су поједине пјесме циклуса *Ђеле-кула* написане већ 1954. године (мада је као цјелина уобличен тек 1971), док је циклус *Врати ми моје крилице* написан, рекли смо, 1955. године.

ПОПОВИЋ 1968: Богдан А. Поповић. Игре на споредном небу. *Књижевне новине*. VI, 22.

BOŠKOVIĆ 2008: Aleksandar Bošković. *Pesnički humor u delu Vaska Popa*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.

MARIĆ 1965: Sreten Marić. Igre i zbilja. Predgovor u: Rože Kajoa. *Igre i ljudi*. Maska i zanos. Beograd: Nolit. (7–21).

REČNIK 1986: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.

RS 1983: J. Chevalier – A. Gheerbrant. *Rječnik simbola*. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi. Zagreb: Nakladni zavod MH.

Ranko Popović

The Layers of Meanings and Possibilities of Interpretation of
a Poetic Text (on the example of the cycle of poems
Give Me Back My Rags by Vasko Popa)

Summary

This paper offers an analysis of Vasko Popa's cycle of poems *Give Me Back My Rags* from the collection *Field of No Rest*. The analysis represents a poetic function interpretation of a sequence of noted signs which hold the meaning, through which a poetic cycle can also be interpreted as a meaningful unit. Among those signs the most prominent ones are the title of the cycle, the title of the collection, the numerical symbolism in terms of the number of poems in the cycle, the graphic symbolism of the collection's emblems, the dialogic form of the cycle, types of linguistic combinations and types of spoken formulae. Also significant poetically is the element of humour, which defines both the Popa's cycle and the collection as the poetry of absurdity. By skilfully activating aforementioned units, the poet establishes a semantically complex poetical structure, immanently specified as a humorous dialogue between a man and death, and which, in this light, represents the sequence of the cycle *Plays* from the same Popa's collection.

Key words: Vasko Popa, *Field of No Rest*, *Give Me Back My Rags*, poetics of play, poetics of absurdity, poetic signs (signals), symbol, poetic meaning.

Додатак

<i>Падни ми само на ѓаметѓ</i> <i>Мисли моје образ да ѓи изѓребу</i>	У истој постељи спавало С тобом злооки ножу
<i>Изиђи само ѓреда ме</i> <i>Очи да ми залају на ѓебе</i>	По кривом свету ходало С тобом гују под кошуљом
<i>Само оѓвори усѓа</i> <i>Ђуѓање моје да ѓи вилице разбије</i>	Чујеш ти претворнице Скини ту мараму белу Шта да се лажемо
<i>Сеѓи ме само на себе</i> <i>Сеђање моје да ѓи земљу ѓог</i> <i>сѓоѓалима раскоѓа</i>	3 Неђу те упртити на кркаче Неђу те однети куд ми кажеш
<i>Доѓле је међу нама дошло</i>	Неђу ни златом поткован Ни у кола ветра на три точка упрегнут Ни дугином уздом зауздан
1 Врати ми моје крпице	Немој да ме купујеш
Моје крпице од чистога сна Од свиленог осмеха од пругасте слутње Од мога чипкастог ткива	Неђу ни с ногама у цепу Ни уденут у иглу ни везан у чвор Ни сведен на обичан прут
Моје крпице од тачкасте наде Од жежене жеље од шарених погледа Од коже с мога лица	Немој да ме плашиш
Врати ми моје крпице Врати кад ти лепо кажем	Неђу ни печен ни препечен Ни пресан посољен Неђу ни у сну
2 Слушај ти чудо Скини ту мараму белу Знамо се	Немој да се завараваш Ништа не пали неђу
С тобом се од малих ногу Из истог чанка сркало	4 Напоље из мог зазиданог бескраја Из звезданог кола око мога срца Из мог залогаја сунца

Напоље из смешног мора моје крви
Из моје плиме из моје осеке
Напоље из мог ћутања на сувом

Напоље рекао сам напоље
Напоље из моје живе провалије
Из голог очинског стабла у мени

Напоље докле ћу викати напоље

Напоље из моје главе што се
распрскава
Напоље само напоље

5

Теби дођу лутке
А ја их у крви својој купам
У крпице своје коже одевам

Љуљашке им од своје косе правим
Колица од својих пршљенова
Крилатице од својих обрва

Стварам им лептире од својих осмеха
И дивљач од својих зуба
Да лове да време убијају

Каква ми је то па игра

6

Корен ти и крв и круну
И све у животу

Жедне ти слике у мозгу
И жар окца на врховима прстију
И сваку сваку стопу

У три котла намћор воде
У три пећи знамен ватре
У три јаме без имена и без млека

Хладан ти дах до грла
До камена под левом сисом
До птице бритве у том камену

У туту тутину у легло празнине
У гладне маказе почетка и почетка
У небеску материцу знам ли је ја

Семе ти и сок и сјај
И таму и тачку на крају мог живота
И све на свету

7

Шта је с мојим крпицама
Нећеш да их вратиш нећеш

Спалићу ти ја обрве
Нећеш ми докел бити невидљив

Помешаћу ти дан и ноћ у глави
Лупићеш ти челом о моја вратанца

Подрезаћу ти распеване нокте
Да ми не црташ школице по мозгу

Напујдаћу ти магле из костију
Да ти попију кукуте с језика

Видећеш ти шта ћу да ти радим

8

И ти хоћеш да се волимо

Можеш да ме правиш од мога пепела
Од крша мога грохота
Од моје преостале досаде

Можеш лепотице

Можеш да ме ухватиш за прамен
заборава

Да ми грлиш ноћ у празној кошуљи Да ми љубиш одјек	Мање те у мајке грозе
Па ти не умеш да се волиш	11 Избрисао сам ти лице са свога лица Здерао ти сенку са своје сенке
9 Бежи чудо	Изравнао брегове у теби Равнице ти у брегове претворио
И трагови нам се уједају Уједају за нама у прашини Нисмо ми једно за друго	Завадио ти годишња доба Одбио све стране света од тебе
Стамен хладан кроз тебе гледам Кроз тебе пролазим с краја на крај Ништа нема од игре	Савио свој животни пут око тебе Свој непроходни свој немогући
Куд смо крпице помешали	Па ти сад гледај да ме сретнеш
Врати ми их шта ћеш с њима Улудо ти на раменима бледе Врати ми их у нигдину своју бежи	12 Доста речитог смиља доста слатких трица Ништа нећу да чујем ништа да знам Доста доста свега
Бежи чудо од чуда	Рећи ћу последње доста Напунићу уста земљом Стиснућу зубе
Где су ти очи И овамо је чудо	
10 Црн ти језик црно подне црна нада Све ти црно само језа моја бела Мој ти курјак под грло Олуја ти постеља Страва моја узглавље Широко ти непочин-поље	Да пресечем испилобањо Да пресечем једном за свагда Стаћу онакав какав сам Без корена без гране без круне Стаћу ослоњен на себе На своје чворуге
Пламени ти залогаји а воштани зуби Па ти жваћи изелице Колико ти драго жваћи	Бићу глогов колац у теби Једино што у теби могу бити У теби квариигро у теби безвезнице Не повратила се
Нем ти ветар нема вода немо цвеће Све ти немо само шкргутање моје гласно Мој ти јастреб на срце	

13

Не шали се чудо

Сакрило си нож под мараму
Прекорачило црту подметнуло ногу
Покварило си игру

Небо да ми се преврне
Сунце да ми главу разбије
Крпице да ми се растуре

Не шали се чудо с чудом

Врати ми моје крпице
Ја ћу теби твоје

